



LA PARAULA EN LA CREACIÓ MUSICAL



**LA FILHARMÒNICA
DE BERLÍN TORNA
A BARCELONA**

catallunya música revista musical catalana



MAIG 1992

91



DE FALLA • EL AMOR BRUJO

EL RETABLÓ DE MAESE PEDRO

Orquestra de Cambra Teatre Lliure de Barcelona
dir. **JOSEP PONS**



HMC 905213 CD

HMC 405213 MC

**Primera grabación de la
Orquestra de Cambra Teatre Lliure**

Dirigida por
Josep Pons



91

catalunya música

3a ÈPOCA ANY IX
NÚM. 91, MAIG 1992

Consell de Direcció:
Pere Artís (editor), **Pere Burés**
(Coordinació amb Catalunya
Música), **Jaume Comellas** (direcció
periodística) i **Lluís Millet** (direcció
musical)

Maquetatge: **F.S.**
Secretaria de redacció: **Teresa
Martínez**
Fotografia: **Pau Barceló**

Publicitat: **Art-Co/ 2000, S.L.**
Trafalgar, 4, 11è. B i C
Tel. 2683500

Preimpressió: **Ormograf, S.A.**
Impressió: **Sirven Gràfic, S.A.**
Distribució: **Distribarna, S.A.**
Dipòsit legal: B-34.432/83

Consell Editorial: **Fèlix Millet**
(President), **Montserrat Albet**, **Pere
Artigas**, **Josep Ma. Bricall**, **Josep
Ma. Busquets**, **Jordi Casas**, **Josep
Casanovas**, **Maria Ester-Sala**,
Gregori Estrada, **Joan Guinjoan**,
Carles Guinovart, **Manuel Ingla**,
Jordi Maluquer, **Oriol Martorell**,
Xavier Montsalvatge, **Lluís Oliva** i
Xavier Turull.

Col·laboren en aquest número:
Pere Artís, **Jaume Carbonell**,
Nativitat Carol, **Josep Casanovas**,
Cesc, **Jaume Comellas**, **José
Guerrero Martín**, **Montse Ga. Otzet**,
Ricard Gili, **Carles Lobo**, **Oriol
Martorell**, **Lluís Millet**, **Agustí
Montellà**, **Victòria Palma**, **Francesc
Parcerisas**, **Magda Polo**, **David
Picó** i **Manuel Valdivieso**.

CATALUNYA MÚSICA
REVISTA MUSICAL CATALANA
Sant Francesc de Paula, 2
Tel. 268 10 00
08003 BARCELONA

SUMARI

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



- 5 Un cert clima d'atonía
- 6 Neix la Fonoteca de Música Tradicional Catalana
per **Jaume Carbonell i Guberna**
- 9 Enric Serra: més enllà de 25 anys de professió
per **José Guerrero Martín**
- 12 Mikrokosmos: Polítics al Palau
per **Pere Artís**
- 13 Stradivarius, un luxe no a l'abast de mans nacionals
per **Jaume Comellas**
- 18 Els instrumentistes catalans s'uneixen en una
associació
per **J.C.**
- 26 Una cava que es va afermant: La Boïte.
per **Ricard Gili**
- 27 Música i paraula en el missatge musical
- 28 El piano de Nietzsche
per **David Picó**
- 33 Una visió des de la problemàtica de la
interpretació
per **Manuel Valdivieso**
- 35 A l'entorn de la música de la llengua
per **Francesc Parcerisas**
- 37 Els compositors davant del text
per **J.C. i Ll.M.**
- 42 Enric Ribó-Pura Gómez, cent anys
al servei de la veu
per **Nativitat Carol i J.C.**
- 46 Catalunya Música proposa
per **Victòria Palma**
- 47 La Filharmònica de Berlín
torna a Barcelona
per **Josep Casanovas**
- 49 Stravinsky i Bartók
en un mateix programa
per **Carles Lobo**
- 52 Pavarotti a la fi en òpera al Liceu
per **J.C.**
- 53 Scherzando
per **Cesc**
- 54 Les raons del clam de Cesc Gelabert
per **Montse Ga. Otzet**
- 56 Llibres
- 58 Discos



PUBLICITAT
AL SERVEI DE
LA MÚSICA

☐ TRAFALGAR, 4, 11È. B i C ☐ TEL. (93) 268 35 00 / FAX (93) 268 48 29 ☐

Es fa difícil d'esbrinar quin serà el balanç històric, contemplat amb perspectiva, d'aquest premitificat any 1992 que ens pertoca viure. Un any excepcional sense cap mena de dubtes, per la confluència insòlita d'una munió d'esdeveniments d'importància cabdal per a Catalunya i per a l'Estat espanyol.

Aquesta circumstància ha fet que ens trobem davant d'un període que ha gaudit d'una càrrega d'expectació prèvia única i excepcional, que ens temem que acabi resultant excessivament feixuga. Sense haver de caure en el recordatori del tòpic del perill dels excessos de tot tipus, sembla clar que l'optimisme generat arreu, de forma interessada o no, segons els casos, pot convertir-se en arma perillosa per a tothom.

Des d'aquesta perspectiva hem de contemplar, amb un inevitable regust de temor, un cert clima d'atonía pel que fa a la predisposició institucional envers les atencions en el camp de la cultura. Potser té a veure amb això aquell ambient previ que més o menys inconscientment ens havia presituat en un "món feliç" que ara no és correspost, i el contrast, en el pla anímic, resulta especialment colpidor. Però damunt d'aquesta matisació, que ens menaria al terreny de la psicologia social, sembla clar que el context és poc falaguer. Dit així en termes molt generals, i al marge de particularitzacions irrellevants.

Amb tota seguretat que el problema clau no és de voluntat, sinó de prioritats i també, òbviament, d'un macrocontext que ho condiciona tot. I diem que no és de voluntat perquè, feliçment, el fet cultural ja proporciona arreu bons dividends des del punt de vista de la imatge política i per tant a ningú no interessa de prescindir conscientment d'aquest filó.

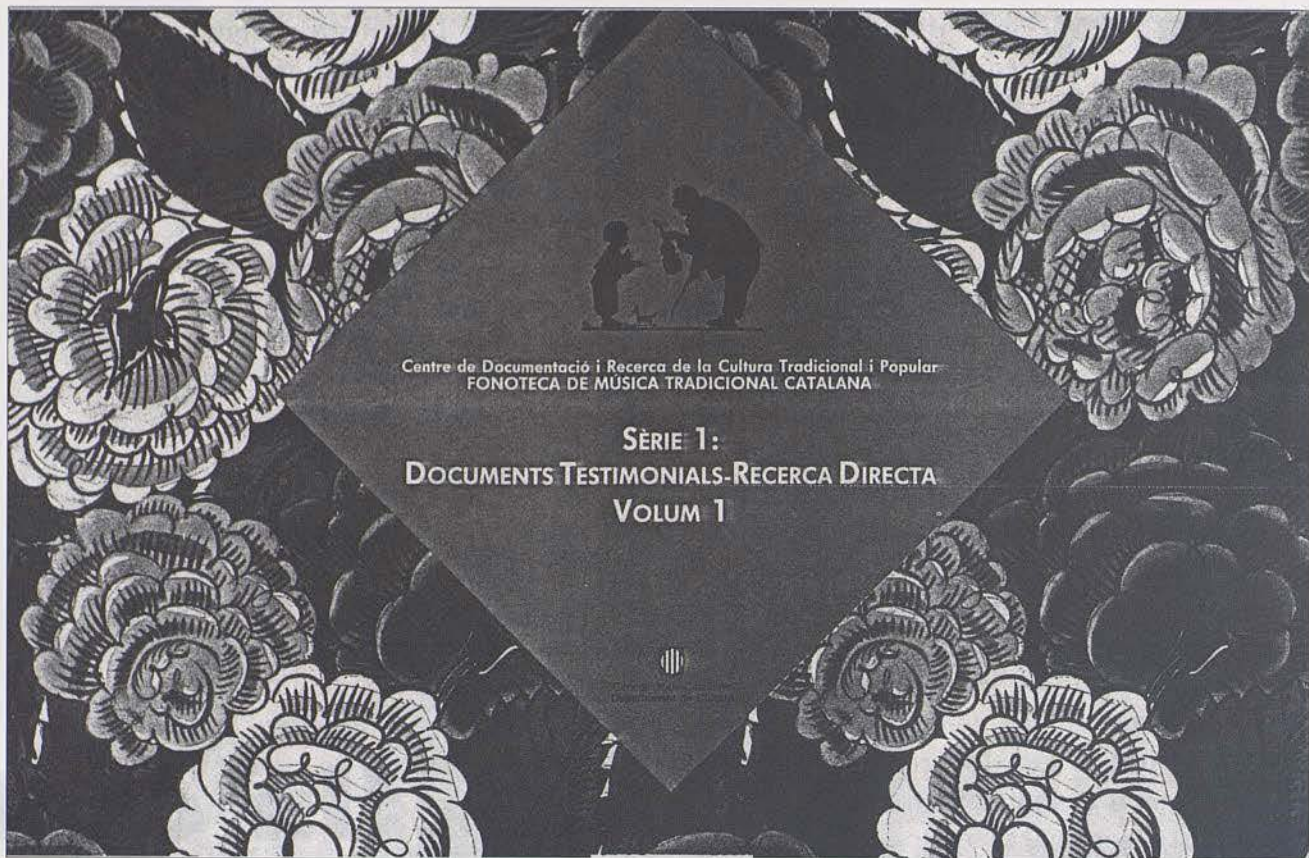
Però les directrius emanades de la cimera de Maastrich i les voluminoses, i en molts casos incontrolades, inversions infraestructurals que han generat iniciatives com els Jocs Olímpics, l'Exposició Universal de Sevilla, la capitalitat cultural madrilenya o el gens indiscutible Tren d'Alta Velocitat, han fet entrar en zona delicada les reserves de cabals públics.

Tot això es produeix en uns moments en què la vida cultural arreu del país havia assolit uns nivells de carta de naturalesa d'una vivor extraordinària, amb la seqüela d'iniciatives d'una validesa indiscutible destinades a situar-nos a la fi, i per primera vegada en la història del país, en una línia de normalitat internacional. O en una aproximació relativament satisfactòria.

El clima que contemplem, aquest ennuvolament indefinit però evident que ens envolta, impedeix que hom albiri, amb la claredat i transparència desitjables, projectes tan transcendents i necessaris com la reforma del Teatre del Liceu, el Teatre Nacional, la nova seu del Teatre Lliure, el manteniment d'un ritme viu en la realització de l'auditori i l'acompliment puntual de l'ambiciosa dinàmica museística.

Mentrestant, el dilatadíssim procés de concreció d'una normativa satisfactòria, pel que fa a la participació de la iniciativa privada en tasques inversores substitutòries, ha refredat, esperem que no sigui irreversiblement, les expectatives que en el seu moment havia desvetllat aquesta via. Una mena de ploure sobre mullat, de justificació especialment problemàtica.

Un cert clima d'atonía



Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular
FONOTECA DE MÚSICA TRADICIONAL CATALANA

SÈRIE 1:
DOCUMENTS TESTIMONIALS-RECERCA DIRECTA
VOLUM 1

Neix la Fonoteca de Música Tradicional Catalana

per JAUME CARBONELL I GUBERNA

La música popular a Catalunya sempre ha desvetllat interès. Ja des del temps de la Renaixença han proliferat tota mena de reculls, estudis, harmonitzacions de cançons tradicionals per a ús orfeònic, etc. Ara, concretament, després del tall en aquesta tradició que suposà la guerra civil, la persecució cultural i la lenta recuperació, l'interès per la música popular torna a donar fruits, i ara, a més, amb els moderns mitjans tècnics que faciliten i perfeccionen el contacte tant *a priori* com *a posteriori* amb el material sonor recollit.

La Fonoteca de Música Tradicional Catalana, dins el Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, es creà el 1987 després d'un procés llarg, com a conseqüència de les relacions amb gent provinent de llocs on funcionen entitats semblants i alhora com a fruit de diversos estudis realitzats a l'estranger.

Tal com ens explicava en una conversa recent Josep Crivillé, coordinador de la Fonoteca, aquesta ha de complir tres objectius: per una banda, reco-

llir tots aquells documents de tradició oral conservats en la memòria popular; com a segon aspecte, l'estudi de tot aquest material; i en tercer lloc, la difusió dels treballs per mitjà de l'edició de discos i documents científics. És a dir, la santíssima trinitat de la museologia moderna aplicada al terreny musical, dit amb molt d'encert.

De moment s'està treballant més preferentment en el primer aspecte, el de la recol·lecció, no tant per la urgència que sempre s'ha posat com a toc d'avís des de Pedrell o Bartók, que el material s'exhauria irremeiablement, sinó per la raó lògica que

primer de tot cal saber quin és el material que s'ha d'estudiar. Sobre això, Josep Crivillé es mostra força optimista: *"Al segle passat i a començaments d'aquest, ja advertien del fet que encara hi ha gent que recorda tonades i que val la pena enregistrar-les. És clar que quedar-se a casa o dir que tot està perdut és més senzill. Agafar el sarronet i anar-hi és més compromès però també més gratificant pels resultats".*(1)

Són, doncs, tots aquests materials els que la Fonoteca enregistra amb els mitjans i la tecnologia actual, per tal de permetre'ns conèixer no solament les melodies o les tonades, sinó també les tècniques, tal com tocaven els vells grallers, flabiolaires, etc. Malauradament no s'ha arribat a temps de recollir els tocs dels antics cornamusaires, però avui estem vivint un procés interessantíssim de revitalització i recuperació del sac de gemecs.

Una de les tasques que ha dut a terme el Centre de Documentació ha estat inventariar els instruments catalans tradicionals conservats als museus catalans, la qual cosa ha permès fer exposicions monogràfiques, com la de la gralla o el sac de gemecs, el 1989 i 1990 respectivament.

Les campanyes de recerca s'organitzen a partir d'unes beques que atorga el Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular i que es concedeixen després de la presentació i valoració de projectes. En principi, ens explicava Josep Crivillé, la Fonoteca no té un pla d'actuació segons un calendari o uns itineraris amb objectius determinats *a priori*. S'actua en funció de la gent que està treballant a cada zona i en funció dels projectes que es presenten. Aquests projectes, els estudia un equip tècnic que decideix la concessió o no de la beca. Si la valoració és positiva es donen unes indicacions i unes pautes per tal d'unificar d'alguna manera els treballs que configuren la Fonoteca. Naturalment, es té molt en compte que els becaris siguin persones prepara-



Felip Pedrell, sempre la gran referència

des i aptes per al treball que han de dur a terme des del punt de vista tècnic, i també que tinguin un determinat coneixement de la zona per tal de facilitar el treball.

Un cop el projecte s'ha valorat positivament s'orienta els becaris sobre la metodologia a què s'han d'adaptar per tal que siguin unificats: enquesta que han de realitzar als informants, repertori que n'han de recollir i l'ordenació que li han de donar. L'enquesta personal als informants facilitarà, en el moment de realitzar estudis sobre el material recollit, les relacions sobre la procedència de la melodia o l'estil, per exemple.

La Fonoteca ordena els materials recollits en cinc grans blocs: 1- Comunicació: crits i tocs

d'atenció, reclams, senyalitzacions sonores etc.

2- Treball: cançons i músiques relacionades amb el món del treball.

3- Rituals: cicle de la vida de l'home i cicle del curs de l'any.

4- Institucions: sòcio-musicals, religioses, cívico-religioses, cívico-polítiques.

5- Lleure i funcionalitat determinada.

Ramon Vilar, membre de la institució, remarca la importància d'aquest sistema de classificació, que permet abordar temes que potser no han estat tradicionalment massa treballats, com la cançó curta i tot el capítol referent a la senyalització o comunicació sonora, a diferència del romanç o cançó llarga, que ha estat objecte de

molts reculls i estudis.

Els becaris, doncs, han d'ordenar el material recollit segons aquest esquema, que és el que regeix l'orientació de la Fonoteca.

Aquest sistema de beques per a treball concret permet un primer contacte del becarí amb els informants, que sovint va més enllà de la durada del treball o de la beca i possibilita una relació continuada que facilita la concessió de noves beques o d'enregistrament dels materials sonors amb els equips tècnics de la Fonoteca si l'interès d'aquests ho reclamava.

Josep Crivillé insisteix en el fet del concepte obert de la Fonoteca: *"Ens interessa veure com han perdurat certes melodies tradicionals però també quines s'han incorporat per substituir-ne d'altres i per què ha tingut lloc aquesta substitució"*. En aquest sentit l'estudi de zones determinades del Barcelonès o del Baix Llobregat seran un veritable repte, si tenim en compte l'encreuament de cultures que conflueixen en determinades zones d'aquestes i altres comarques. De moment és un treball que resta per fer.

En el capítol de les quantificacions i les valoracions, fins al moment les comarques que més fruits han donat han estat les tarragonines, contràriament al que havia succeït tradicionalment -o si més no en reculls realitzats en altres moments històrics-, en què s'havia fet més atenció a la Catalunya Vella. Fins al moment s'han concedit unes 40 beques que han produït uns 16.000 fonogrames aproximadament.

Per mitjà del Centre de Documentació s'han pogut adquirir arxius com el de Mn. Joan Sala, que havia treballat per encàrrec de l'Obra del Cançonero, la darrera tramesa de la qual no va poder fer perquè va esclatar la guerra. Aquest arxiu ha estat recentment localitzat pel Grup de Recerca Folklòrica d'Osona. També s'ha pogut comprar l'arxiu Vilarnay i l'arxiu Castells, i l'arxiu Bial, fonamentalment de dansa. Igual-



Enregistrament en directe d'un tema popular en estudi

ment s'ha adquirit la biblioteca personal de Joan Amades.

Pel que fa a la difusió, al marge de les exposicions organològiques que s'han esmentat anteriorment de la gralla i el sac de gemecs, la Fonoteca té prevista l'edició discogràfica de seleccions dels fons recollits. Aquestes edicions s'organitzaran en cinc sèries (2).

La primera sèrie es refereix als documents testimonials, és a dir, una selecció dels documents enregistrats en treballs de camp i que formen part de la Fonoteca ordenats segons la classificació que hem reproduït més amunt.

La segona sèrie, la formen els temes monogràfics, com ara: Setmana Santa, nocces, cançó curta, goigs, etc.

La tercera sèrie fa referència a les festes tradicionals, destinada a enregistrar l'àmbit sonor de determinades festes amb localització concreta que mereixen un tractament discogràfic i l'estudi corresponent.

La quarta sèrie tracta dels documents recuperats, és a dir, les arrels tradicionals de músiques que, provinents d'un altre àmbit, han esdevingut populars en arrelar en determinats col·lec-

tius socials.

Finalment la cinquena sèrie es dedicarà a les formacions musicals que hagin assolit algun premi convocat pel Centre de Documentació.

D'aquestes col·leccions, solament se n'ha encetat la tercera sèrie, amb el primer volum dedicat a *Valls: sons i músiques de Festa*, publicat amb motiu de les Festes Desenals de la Candela (gener-febrer de 1991). Oficialment, però, la Fonoteca es presentarà amb la publicació del disc titulat *Música de tradició oral a Catalunya*, que constitueix una selecció del material de la Fonoteca i en el qual es conjuga el treball de molta gent que ha enregistrat i interpretat força música. És prevista l'aparició d'un volum sobre la música de tradició oral de la comarca d'Osona a cura del Grup de Recerca Folklòrica d'Osona; un volum dedicat a la Colla del Mar de Vilafranca del Penedès sobre música de gralla, grup que guanyà el Primer Concurs de Gralles convocat pel Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular conjuntament amb els Castellers de Vilafranca l'any 1989; un altre dedicat a les Festes de Santa Tecla; i un monogràfic sobre la Setmana Santa a Catalunya. Tots aquests volums aniran acompanyats d'estudis que en garanteixen la comprensió.

En el terreny de la recerca i la investigació, en aquest moment s'estan duent a terme els programes informàtics que possibilitaran, juntament amb una ubicació adequada, l'accés dels estudiosos, fet que sens dubte serà una gran aportació en el terreny documental i etnomusicològic.

NOTES

1. Reportatge realitzat a partir de la conversa mantinguda amb Josep Crivillé i Ramon Vilar el dia 8 d'octubre de 1991 al Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular.
2. Programa del XI FIMPT Vilanova i la Geltrú, pàg. 8-9

Enric Serra, més enllà de 25 anys de professió

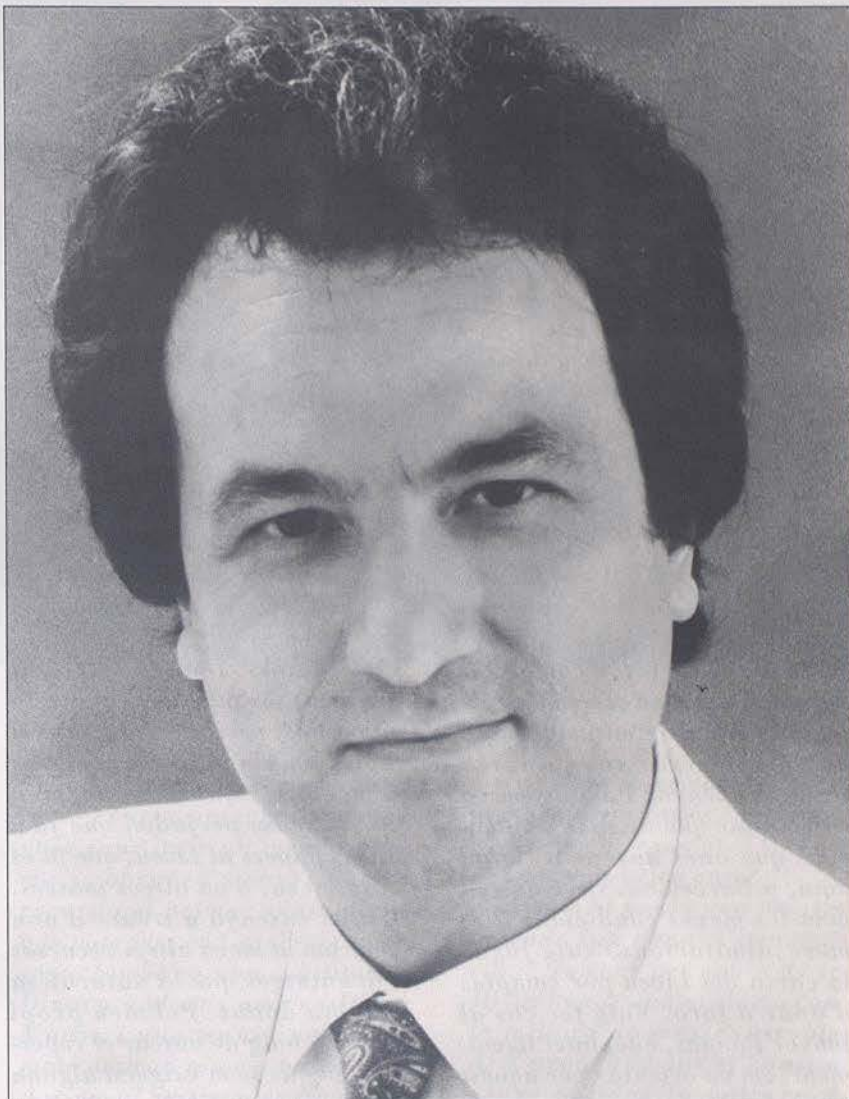
per JOSÉ GUERRERO MARTÍN

Enric Serra és un dels cantants que nodreixen l'esplèndid moment de la lírica catalana. Després d'haver superat 25 anys de presència liceística continuada, la seva carrera es troba en un moment dolç en què és valorat arreu, especialment en la seva condició d'interpret feliç de tipus característics.

Vaig néixer a Barcelona el 24 de juliol de 1940, al carrer de Sardenya, entre Diputació i Consell de Cent, al barri anomenat del Fort Pienc, a cent metres de la plaça de toros Monumental. Els meus pares eren forners de tradició, fills i néts de forners. A casa no hi havia precedents musicals. La meua afecció va néixer espontàniament. Com en el cas de Carreras i d'altres cantants, la pel·lícula *El gran Caruso* va despertar en mi una inquietud per aquell món. De manera que, ja de petit, amb pantalons curts, vaig anar al Liceu, als pisos de dalt. Crec que aquesta pel·lícula es va estrenar el novembre del 1952, jo la vaig veure al cine Windsor. La meua tia em va portar de seguida al Liceu, i a partir del 1954 m'hi vaig abonar. I a la segona fila del cinquè pis intervenia en aquelles disputes apassionades sobre cantants. Fins i tot tornava a les funcions que més m'agradaven i em comprava de nou l'entrada.

-I de l'afecció passà al terreny pràctic...

-Sí. Als jesuïtes, i després als maristes també, vaig saber el que era la música i el solfeig. Aviat vaig començar a cantar a casa i fins i tot a les cues del Liceu. Tot això va cristal·litzar quan vaig començar a anar a



classes de cant seriosament, amb la professora Elsa Scampini, que era filla d'un tenor, Augusto Scampini, que havia cantat a l'època de Caruso, amb una veu lírica-spinto. Hi vaig estar cinc anys. I vaig arribar a debutar en una sarsuela, fent el paper de capitán Alberto a *Molinos de viento*. La senyora Scampini em va dir que no havia de cantar com a afeccionat si volia cantar algun dia seriosament. La vaig creure.

-I va anar aprenent coses del cant a poc a poc.

-Exacte. Durant els anys que vaig estudiar amb la senyora Scampini vaig anar adquirint tècnica. La qualitat de la veu és

una cosa molt personal, un timbre es té maco o no. Cantant amb gust es pot embellir, però tens uns límits. Allà on predomina la bellesa de timbre o la qualitat de so, jo estava en desavantatge. De manera que, barrejant les meves condicions amb la superació de les dificultats musicals i interpretatives, he anat practicant un cert eclecticisme en aquests vint-i-cinc anys, procurant sempre fer les coses amb serietat i dignitat.

-I ara es troba en el començament d'una nova etapa.

-Així és. És una etapa que consisteix a abordar òperes bufes amb una gran serietat i preparació, tant a nivell vocal com escènic, encara que com a

gimnàstica de la veu continuo cantant a casa meua i a casa del mestre les grans peces del repertori tradicional per a baríton. S'ha de mantenir la disciplina del cant melòdic tradicional italià, que és el que dona la línia de cant i manté la joventut de la veu.

-I com va començar la seva feina al Liceu?

-Un bon dia, quan vaig considerar-me prou preparat per la senyora Scampini, vaig anar al Liceu i vaig fer una audició davant el senyor Pàmias. Era el mes de maig del 1966. Quan vaig acabar, em va preguntar si volia debutar en una Carmen que pensaven fer amb Pedro Lavirgen. De manera que el 2 de desembre de 1966 vaig debutar al Liceu amb Carmen, en el paper de Morales. I ja no he deixat de cantar cap temporada al Liceu. Jo, lògicament, treballava. Sóc professor mercantil i era director comercial d'una empresa. Recordo que de seguida em vaig entusiasmar i ho volia deixar tot i anar a Itàlia. El senyor Pàmias em va recomanar que tingués prudència i que anés aprenent l'ofici aquí, a Barcelona. Crec que ell veia les meves condicions i les meves limitacions. Vaig jugar la carta del Liceu per comptes d'anar a fora. Vaig fer cas al senyor Pàmias, que, intel·ligentment, em va orientar per aquest camí.

-I vostè va anar buscant el seu propi camí, oi?

-Exactament. He anat buscant el meu espai, tot desenvolupant el repertori d'un baríton més lleuger, amb una gran versatilitat. Vaig començar al Liceu amb Una italiana a Alger i ho vaig anar confirmant a l'estranger amb d'altres produccions. I a poc a poc vaig derivant cap a aquests papers més de caràcter, que s'adiuen amb l'edat, amb el físic, i en què destaquen els factors d'artista, de músic i de saber estar a escena. Jo també he cantat de tot a Sud-amèrica, però fora del circuit dels grans teatres. És millor renunciar a això i limitar-se al que un pot fer amb més garan-

tia. Per exemple, que Munic hagi pensat en mi per reposar La Cenerentola de Ponelle és un honor. És a dir, he anat evolucionant fins a donar també molta importància als papers d'obres que jo mateix considerava de segona divisió. I no és veritat, perquè qualsevol repertori és bo si es fa com s'ha de fer.

-En aquestes vint-i-cinc temporades en què no ha faltat a la seva cita amb el Liceu, quants títols hi deu haver cantat?

-Crec que són, fins ara, gairebé tres-centes funcions. Que poden ser uns trenta títols: dramàtics, bufs, barrocs, contemporanis. De tot. Ja em va dir Montarsolo que, en el món o ets un primer divo -que pot cantar el que vulgui- o t'has d'especialitzar. I a això em dedico. A mi també m'agradaria cantar Felip II, però m'he decantat per un repertori bàsic amb La Cenerentola, Don Pasquale, Il barbiere di Siviglia..., quatre o cinc títols, però que faig a tot el món i en els primers teatres. Crec que aquest és el meu camí. Sense perjudici que faci altres papers al Liceu, que ja és casa meua, o en altres teatres. L'ofici ensenya a treure d'una veu com la meua altres recursos i avantatges que la naturalesa no t'ha donat. Pel meu propi interès, haig de buscar el repertori en què se m'exigeixi alguna cosa més que la bellesa de veu i el belcantisme. Ha estat un procés interior meu. Per aquesta raó faré papers com Dulcamara (Elisir d'amore), Don Magnifico (La Cenerentola), Leporello (Don Giovanni), Don Pasquale (Don Pasquale)... És un repertori en el qual estic posant les bases per a deu o quinze anys més de carrera, si Déu vol. Cadascú ha de jugar amb les seves armes.

-Vostè viu exclusivament del cant.

-Així és. Vaig debutar el 1966. Vaig estar treballant i cantant fins al 1978. La meua muller va ajudar-me a prendre la decisió d'optar només pel cant. Me la vaig jugar i em va sortir bé. I des d'aleshores visc exclusiva-

ment del cant, perquè el cant necessita una dedicació exclusiva, mental i física. I haig de dir que haig de frenar el meu entusiasme i l'expansió que em surt de dintre. Callar i dormir és la millor medicina per a la nostra carrera. I consumir productes naturals. Jo menjo de tot, encara que amb una base vegetària. Vida sana, en una paraula.

-Aquesta nova etapa de la qual hem parlat abans ha tingut una fita en una versió important de Il barbiere di Siviglia a Munic.

-En efecte. Mai no m'havien felicitat tant com en aquesta ocasió. Això em fa pensar que estic en el bon camí. M'estic refermant en aquesta nova etapa. La cosa important és la bona resposta del públic. No has de voler menjar-t'ho tot de cop. Una cosa darrera l'altra. Sense pressa, però sense pausa. Cal estudiar, documentar-se, escoltar-ho tot... I després conformar cada personatge amb la personalitat d'un mateix. Després d'haver estudiat cinquanta o seixanta títols, estic com si comencés a estudiar de nou.

-Parlem, doncs, de les seves pròximes actuacions.

-Aquest mes de desembre acabaré un cicle de representacions de Il barbiere di Siviglia a Munic que ja vénen de mesos enrera, ja que anteriorment l'he fet els mesos de juny i octubre anteriors i encara abans. És un cicle que pràcticament enllaçaré amb el de La Cenerentola, en què faré el paper de Don Magnifico. Tot això intercalat amb actuacions també a Munic de Don Giovanni i de La italiana a Alger. Aquesta temporada faig Werther al Liceu amb Kraus. Ja per al 1993 tinc La gazza ladra de Rossini... I entre les representacions d'òpera hi ha diversos concerts. Preparar tot això comporta temps. Però m'agrada molt avançar en tot el procés. Un repertori així comporta mesos d'estudi. L'experiència escènica serveix molt per fer com cal un repertori com el meu. He arribat a aquesta etapa amb naturalitat, sense



Enric Serra fent de Don Bartolo a *Il Barbiere di Siviglia*

estridències, amb una gran serenitat. El meu mestre, el doctor Colomer Pujol, em va dir una vegada que jo no tenia una gran veu de baríton, però que podia ser un gran baríton, que és una altra cosa. I va afegir: "El que passa és que, aquesta carrera, hi ha qui la fa amb bitllets de mil i tu l'hauràs de fer amb xavalla, perquè està escrit així. Però no desesperis, prent'ho com un sacerdoci i veuràs com vas avançant". I així ha passat. I ara gaudeixo amb el que faig. L'ideal seria poder-me afermar en un repertori internacional així. Déu dirà fins on arribo en aquesta perspectiva que ara s'obre.

-Això seu, en definitiva, ha estat una vocació romàntica.

-Sí, sí. Totalment. Ho vaig fer per il·lusió. Em pagaven quatre duros, que em gastava en un bistec. Però reconec que el consell del senyor Pàmias va ser encertat. Vaig anar adquirint experiència i ofici al mateix Liceu. Això sí, cobrant cinc-centes pessetes per funció. I recordo una substitució que vaig

fer a Marina en què vaig cobrar tres-centes pessetes, perquè vaig substituir un membre del cor i cobraven menys. També recordo el primer gran paper que vaig fer, en *Cavalleria rusticana*, també en una substitució. Dinava amb uns amics i Dídac Monjo i uns municipals amb moto em van anar a buscar per dur-me al teatre a les cinc de la tarda. I crec que em van pagar dues mil pessetes.

-Vostè sempre ha estat Enric Serra.

-Sí, sí. Forma part de la meua personalitat catalana. Sempre ho he tingut molt clar. Ja li vaig demanar, al senyor Pàmias, que posés sempre Enric als contractes i als programes. És una manera, entre d'altres, de dir que sóc català. Aquí i fora d'Espanya. També em serveix per explicar arreu la realitat plurinacional d'Espanya i la història de Catalunya. És el meu gra de sorra. Quan oficialment es va poder, vaig posar Enric al carnet d'identitat. Era el dia 1 de març del 1977. S'ha d'assumir la història i jo l'assu-

meixo. Les coses són com són i la meua identitat és catalana.

-En què ha canviat el Liceu en aquests vint-i-cinc anys?

-Abans hi havia una empresa privada i es donava importància a les veus per sobre de tot. Hi ha hagut una evolució cap a la millora de masses estables. Ara preocupa tot el conjunt, sense oblidar la cultura del divo, de la gran veu. També es dona suport als valors de la casa. I s'ha d'aconseguir que el teatre experimenti les reformes necessàries perquè pugui acollir les grans produccions que ara es fan a tot el món. Com a català i barceloní no m'agradaria que perdéssim el tren de la modernització del Liceu. Respecte al públic, ha evolucionat cap a una més gran sensibilització pels valors no estrictament vocals. Hi ha més cultura musical i el públic està més preparat que abans. Per la meua banda, desitjo que el Consorci vagi combinant la tradició amb la novetat. Sempre amb rigor, amb qualitat i amb els assaigs necessaris.

MIKROKOSMOS Polítics al

La proximitat de la meua ubicació habitual al Palau a la llotja d'autoritats, em possibilita d'adonar-me fàcilment de les personalitats que l'ocupen durant un concert.

Hom hi veu representants institucionals i polítics de, pràcticament, tot l'espectre parlamentari. Hom els hi veu... quan hi van... Que no és massa sovint, diguem-ho tot. Ja se sap... Les preocupacions per la cosa pública, les reunions inacabables, l'assistència a tants llocs on cal la seva presència i el cansament inherent a una dura jornada de treball, expliquen, potser, aquest retraïment generalitzat.

De tant en tant, però, algun esdeveniment extraordinari activa les ànsies filharmòniques i llavors la llotja d'autoritats s'encongeix visiblement. En ocasions, aquestes debilitats musicals s'afegeixen a algun altre fet complementari important; i la suma d'aquests dos factors tenint com a conseqüència una nombrosa assistència de personalitats s'esdevé llavors un col·lapse espacial.

Com ara el del 25 de febrer passat, amb motiu de l'homenatge a l'Orfeó promogut pel Fòrum Samitier, en el qual a més d'una actuació del Cor Juvenil de l'Orfeó i de la Cobla la Principal de La Bisbal hi hagué un col·loqui sobre "El Barça i els símbols de Catalunya".

Aquell dia, a la llotja, hi vaig reconèixer, pel cap baix, 1 molt honorable, 3 honorables, 1 il·lustríssim, 2 excel·lentíssims i 1 il·lustre (a més de les espases d'alguns i de nombrosos alts càrrecs del funcionari).

Home! Ja sé que el Barça és més que un club i que l'Orfeó és més que un cor; i que el conjur dels dos noms pot activar ressorts col·lectius de primera magnitud i ganes de sortir a la foto (sobretot, si s'és en període preelectoral).

Tot això, ho sé. I ho comprenc. I me'n faig càrrec... Però res no em priva de pensar que fóra bonic que, per comptes de l'excepcionalitat esmentada, la presència dels nostres polítics al Palau fos un afer vulgar, de tan habitual.

I que volguessin compaginar les responsabilitats del càrrec amb les ganes d'esdevenir (si és que encara no ho són) uns bons afeccionats.

Jo estic segur que hi sortirien guanyant. Fins i tot crec que també el país hi guanyaria; perquè (un és un idealista impenitent) vull creure que, en qualsevol decisió a prendre, hi ha de predominar la dimensió i el matís positiu si aquell qui l'ha de prendre s'ha adellat serenament al Palau, la nit anterior, en la inefabilitat de la música.

"Els polítics, al Palau!" Potser fóra un bon eslògan... Segur que molts el firmariem

PERE ARTÍS

Montserrat Caballé clourà el centenari de l'Orfeó Català



Un recital extraordinari a càrrec de la soprano Montserrat Caballé clourà el cicle d'actes promoguts per commemorar el centenari de l'Orfeó Català.

L'esdeveniment tindrà lloc el pròxim dia 5 de maig al Palau de la Música Catalana i la cantant barcelonina hi interpretarà un programa de *lied* català que abasta un ampli ventall de compositors catalans, alguns d'ells de programació infreqüent com és el cas de Jaume Pahissa, amb obra del qual obrirà el recital i de qui oferirà tres temes: *Cançó de mocador*, *L'enyor* i *El bastó*.

A continuació interpretarà dos temes catalans d'Enric Granados, *Elegia eterna* i *L'ocell profeta*, temes que deixaran pas a dos més que formen part de l'aplec *Combat del somni* de Frederic Mompou confegit sobre sonets de Josep Janés. Aquests temes són, *Damunt de tu només les flors* i *Jo et pressentia com la mar*. Tres cançons d'Eduard Toldrà, *Cançó de bressol* i *Cançó de comiat* i finalment *Visca l'amor*, clouran la primera part.

La segona part començarà amb quatre temes de Lluís Millet: *Flor de lliri*, *Muntanyenca*, *Sospirs* i *La Balalí*. A continuació Montserrat Caballé interpre-

tarà temes de tres compositors catalans vius. De Xavier Turull, *És la claror daurada de la posta*, *El cant* i *Records*. De Salvador Pueyo cantarà *Digueu-m'ho* i clourà el recital el bellíssim *Vocalise* de Xavier Montsalvatge. Al final Montserrat Caballé encara cantarà dos temes més juntament amb l'Orfeó Català. En el recital serà acompanyada al piano per Manuel Burgueras.

A la fi del recital el president de l'Orfeó, Fèlix Millet, farà el lliurament a Montserrat Caballé de la medalla d'or de l'entitat com a testimoni de consideració per la col·laboració absolutament desinteressada de la soprano barcelonina a l'Orfeó. És previst que el concert compti amb la presència del president de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol.

Com a cloenda definitiva de la commemoració del centenari de l'Orfeó Català, la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana reunirà els patrons de la Fundació i representants dels estaments culturals, polítics i d'altres instàncies socials de la ciutat en un sopar que tindrà lloc al Palau de la Música Catalana mateix.

Stradivarius, un luxe fora de l'abast de mans nacionals

Jaume Comellas

La ja dita Sala Tyssen del Reial Monestir de Pedralbes va acollir el passat 20 de març un concert insòlit. Els seus protagonistes més destacats per una vegada no van ser músics, sinó instruments. Es tracta d'un quartet de Stradivarius de la col·lecció del Patrimoni Nacional cedits per a l'ocasió amb motiu de l'exposició de tapissos i armadures del Renaixement: "Joies de les Col·leccions Reials", instal·lada a les Drassanes.

L'esdeveniment va tenir un caràcter absolutament atípic i per altra part carregat d'elements d'interès i d'atenció específica. Així, en primer lloc cal parlar de la descoberta d'una esplèndida sala gòtica, d'una finor i una elegància, que impressionen dins de la seva austeritat. Sembla doncs, a l'avanzada, que aquest marc pot resultar molt idoni per a acollir la mostra de pintures que amb una operació atípica l'expressió ha de resultar inevita-

blement present en aquest escrits'hi allotjaran amb caràcter més o menys permanent.

Com a conseqüència hom va tenir l'oportunitat de constatar amb tota satisfacció que aquesta sala posseeix unes condicions acústiques poc menys que privilegiades; almenys per a un tipus de formació reduïda com en aquest cas va ser el quartet de corda convencional. Ignoro si, a aquesta impressió falaguera, hi va contribuir o no la inqualificable, per excelsa, sonoritat d'unes joies com són els instruments que van protagonitzar el concert, instruments que van servir un programa potser no absolutament idoni per a ells, integrat per sengles obres de compositors -Arriaga i Dvorák- servides amb una proclivitat a l'efusió sonora de tall romàntic, no gens indiscutible.

El concert va començar amb un parlament de presentació, pronunciat de forma gens típica, si se'm permet descarregar encara que sigui parcialment l'expressió mare, amb paràgrafs en què alternaven els idiomes català i castellà, en una delirant forma d'interpretar la situació constitucional de bilingüisme del

país i que podia tenir com a resultat pràctica l'absurd que qui no entenia un dels dos idiomes no podia tenir una idea precisa de la continuïtat del parlament en qüestió.

Cal esmentar finalment que els quatre intèrprets del concert componien un quadre multinacional absolutament aliè a la presència ni catalana ni ibèrica. Un rus, un txec, un nord-americà i un holandès, van constituir-se, sens dubte, al marge de la seva voluntat, en expressió d'una realitat molt seriosa que afecta la professió musical del país i que hauria de preocupar tothom. Al marge de com un fet així pot detectar també problemes de manca de tacte i delicadesa respecte als nostres professionals, la imatge resulta inevitablement colpidora i referma la que contemplem a les nostres formacions simfòniques principals i de forma especialment viva a l'OCB en la qual en el primer semicercle de l'hemicle, on se situen els caps de corda i assistents, només hi figura un músic del país.

catàlunya i música
91 revista musical catalana

El compositor Joaquim Homs, premi Crítica Serra d'Or

El compositor i assagista Joaquim Homs ha estat distingit amb el Premi Crítica "Serra d'Or" que atorga la revista del mateix nom. El guardó li ha estat atorgat en l'apartat d'investigació per la publicació del llibre *Gerhard i la seva obra*, que com és sabut és la biografia del compositor vallenc de qui Homs va ser el principal deixeble i amic personal. El jurat estava format per Josep Benet, Enric Casassas, Ernest Lluch, Jacint Ros i Hombravella i Miquel Tarradell



Joan Pau II rebé l'Orfeó Català



El Papa Joan Pau II amb la junta directiva de l'Orfeó Català

El propassat 16 de març, una representació de la Junta Directiva de l'Orfeó Català fou rebuda en audiència privada pel Sant Pare Joan Pau II amb motiu del Centenari de la fundació de l'Orfeó. Anaren al Vaticà un grup de dinous persones, entre les quals el cardenal Narcís Jubany, el president de l'Orfeó, Fèlix Millet, el secretari, Enric Àlvarez, els vice-presidents, Josep M. Caminals i Maria Font de Carulla, el conservador, Jordi Vilardaga, i els vocals Mariona Carulla i Albert Corral.

Fou una audiència especial, en la qual el Sant Pare es mostrà molt distès i féu palesa la seva satisfacció per rebre aquesta representació de l'Orfeó Català. La reunió amb el Sant Pare durà una mitja hora; Joan Pau II i Fèlix Millet feren un petit parlament en llengua castellana, encara que les salutacions i l'acomiadament foren en català.

El Sant Pare destacà en el seu discurs que: "Tota activitat musical requereix lliurament i constància. Es tracta d'un

esforç gratificant que eleva l'ànim i el fa més sensible als valors espirituals. La música és un llenguatge que afavoreix la comunió dels cors. Per això convido els components de l'Orfeó que amb el seu cant i les diverses melodies, que tan bé representen els valors espirituals i la cultura catalana, superant tot tipus de fronteres, avancin pel món portant als altres un missatge de pau i de fraternitat".

Per la seva banda, Fèlix Millet recordà la característica profundament cristiana de l'Orfeó amb aquestes paraules: "La nostra, és una entitat musical que mai no ha abdicat de les seves arrels cristianes, fruit de l'impuls decidit del nostre fundador, el mestre Lluís Millet, una de les grans personalitats de Catalunya, model d'artista cristià, que exercí una tasca d'apostolat indefallent".

Aquesta visita ha estat possible, en bona part, gràcies al gran interès que hi posà el cardenal Narcís Jubany, quan, fa dos anys, la Junta de l'Orfeó Català li demanà poder fer aquesta visita amb motiu del

VII Cicle de Música del Segle XX

Un total de set concerts integren el VII Cicle de Música del Segle XX que promou l'Associació Catalana de Compositors. Aquest cicle va començar el passat 27 d'abril amb l'actuació, al local NickHavanna de Barcelona, del pianista Klaus Steffes-Hollander (guanyador del I Concurs de Música del Segle XX, de Sitges) que va interpretar obres de Tsangaris, Stockhausen, Kagel, Sardà i Scriabin. El Cicle es perllongarà fins al 22 de juny, tot a l'esmentat local Nick Havanna, amb entrada lliure. Hom presta gran atenció a obres de compositors catalans, com és el cas, ultra l'indicat Sardà, de Benguerel, Puèrtolas, Graus, Taverna-Bech, Valls, Gasull, Setó, Sunyer, Brotons, Berenguer, Codina, Russinyol i Llanas; a més de Schnittke, de Pablo, Marco, Taira, Brouwer, Piazzola, Guzmán, Martinu i d'altres. Pel que fa als intèrprets, el segon concert serà a càrrec del duo Philharmonisches Duos Berlin -violoncel i contrabaix-, el tercer a càrrec de BCN Percussions Duo, el quart del grup instrumental Barcelona 216, el cinquè de Intermode-Worlock -trio d'acordió, flauta travessera i guitarra espanyola-, el sisè a càrrec del grup instrumental Música XX -dirigit per Manuel Gaspà amb coreografia de Guillermina Coll-, i finalment, el setè serà interpretat pel quartet

II Encontre de la JONDE a Catalunya

La Jove Orquestra Nacional d'Espanya, JONDE, que dirigeix Edmon Colomer, ha fet el seu segon encontre a terres catalanes. Concretament des del dia 1 al 10 d'abril ha visitat Lleida, Banyoles, Tarragona, Barcelona i així mateix València.

Pel que fa a les actuacions a Barcelona la presència de la JONDE se centrà en el concert commemoratiu del cinquante-nari de l'Orfeó Laudate i en el qual ultra aquesta formació creada per Angel Colomer i del Romero intervinguen, entre altres, Maria Lluïsa Muntada, Montserrat Torrent, Dalmau González i Luis Álvarez.

Gires de l'OCB al Japó i Mèxic

A cavall dels mesos de maig i juny l'Orquestra Ciutat de Barcelona realitzarà una gira de vint concerts al Japó. Es tracta d'una iniciativa que, segons que ha manifestat el titular de la formació barcelonina, Luis Antonio García Navarro, constitueix un important repte. Posteriorment, del 28 de juny al 5 de juliol l'OCB viatjarà a Mèxic, on oferirà quatre concerts, un dels quals amb motiu dels actes de commemoració del "Quinto Centenario" de la descoberta d'Amèrica.

Per altra part l'OCB també intervindrà en les cerimònies d'inauguració i de cloenda dels Jocs Olímpics de Barcelona en el marc del Festival de les Arts. A part d'aquestes manifestacions, l'OCB té previst de cloure la seva temporada barcelonina amb un cicle de concerts que comptaran amb tres directors invitats, Eliahu Inbal, Krzysztof Penderecki i Fräbeek de Burgos, ultra un quart dirigit pel mateix titular.

En un altre ordre de coses l'OCB manté contactes amb una multinacional discogràfica, concretament amb l'holandesa Philips, per tal d'encetar la via de l'enregistrament discogràfic que hom considera molt important per a la projecció internacional de l'orquestra.

Mentrestant no s'acaba de signar l'acord pel qual la Generalitat s'havia d'integrar en la gestió de l'OCB, en la perspectiva del futur trasllat d'aquesta orquestra al nou auditori, el qual com és sabut serà gestionat conjuntament per les dues institucions catalanes. Ja fa alguns mesos que es va informar que la signatura de l'acord en qüestió podia resultar imminent ja que les bases havien estat plenament consensuades i només quedava pràcticament només un detall, que podria afectar el fet de la nova denominació.

Per altra part l'OCB ha sofert recentment canvis en la seva cúpula política i executiva, amb la recomposició del cartipàs municipal i amb l'assumpció de la regidoria de Cultura per part d'Oriol Bohigas, mentre que Jaume Masferrer ha reprès la màxima responsabilitat executiva que ja havia assumit en una etapa anterior.

El letó Armands Abols guanya el Premi Maria Canals

El jove pianista letó Armands Abols, de 19 anys d'edat, va ser el guanyador de la trenta-vuitena edició del Concurs Internacional d'Execució Musical Maria Canals, en l'apartat de piano.

Per la seva part el búlgar George Vassilev va aconseguir el primer premi en l'apartat de guitarra.

El segon premi en l'apartat de piano va ser per a la japonesa Akiko Kato i el tercer per al també japonès Tomoko Doi, mentre que el català Xavier Coll i el cubà Joaquín Clerch van compartir el segon premi en l'apartat de guitarra i el japonès Daisuke Suzuki aconseguia el tercer premi també en aquest apartat.

El jurat de piano el formaven: Maria Canals (presidenta), Montserrat Albet, Carlos Cebro, Nelson Delle-Vigne, Tatsuji Hayashi,

Gerassimos Kakalis, Salomon Mikowsky, M. Raquel Millàs, Jacques Pernoo, Francesca Ruiz i Franco Scala. Pel que fa al jurat de guitarra, era presidit per Jacques Pernoo i en formaven part també Xavier Boliart, Mario Gangi, Gerassimos Kakalis, Aldo Minella, Joaquín Nin-Culmell, Masanobu Nisigaki, Joan Pich Santasusana i César A. Roche.

Al concurs hi han participat un total de 150 joves intèrprets procedents de 34 països d'arreu del món, essent la representació més nombrosa la de Japó, amb 43 participants, seguida d'Espanya amb 18 i França amb 11 concursants.

La manifestació va aconseguir un èxit notable i el dia de la final, el Palau de la Música Catalana estava pràcticament ple de públic.

Un article de Jordi Llovet a CM/RMC, menció dels Premis Patronat Mozartiana

Els dos articles titulats "Mozart, la literatura i la gent de lletres" de Jordi Llovet, publicats als núms. 83 i 84 de *Catalunya Música/Revista Musical Catalana*, han merescut una menció especial del jurat del Premi Periodístic de Premsa de l'Any Mozart 1991, promogut pel Patronat Mozartiana. Els principals premis foren atorgats a Llàtzer Moix per l'article "Más Mozart, por favor", publicat al diari *La Vanguardia*; per a Blanca Busquets, guionista del programa "A 200 anys de Mozart" de *Catalunya Ràdio* (emès el dia 1 de gener de 1991); i per a Frederic Sesé, del programa *Cadència del Canal 33*, pel conjunt dels 50 programes emesos el 1991 amb música i comentaris sobre l'obra i la persona de Mozart. El jurat d'aquests premis també va atorgar una menció especial al programa-concurs de *Catalunya Música*. "Mozart i els nens", emès el 5 de desembre i en el que hi van participar 4200 escolars.

Inici de l'any Enric Morera

Un concert a càrrec de l'Orfeó Atlàntida i la cobla Juvenívola de Sabadell, dirigits per Antoni Coll i Cruells, que va tenir lloc al Palau de la Música Catalana, va obrir el cicle d'actes commemoratius del cinquantenari de la mort d'Enric Morera. El programa comprenia un seguit de temes corals d'entre els més coneguts del

músic barceloní com és el cas de *L'Empordà*, *Les fulles seques*, *La sardana de les monges*, etcètera, així com harmonitzacions de temes populars del mateix músic homanatjat. I com a tema central d'un interès especial cal esmentar *El poema de la nit i el dia, de la terra i de l'amor*, compost per Morera sobre un poema de Joan Llongueras.

CONVOCATORIES

*MASTER CLASS DE FLAUTA TRAVESSERA. Serà a càrrec de Peter Bacchus i tindrà lloc a l'Escola de Música d'Igualada el dia 4 de maig a les 18.00 hores. L'organització és de l'Escola de Música d'Igualada. Informació: Escola de Música d'Igualada, carrer Milà i Fontanals, 12. Igualada. Tel.: 804 56 56.

* VIII CURS INTERNACIONAL D'ESTIU COS I MÚSICA, mètode Cos-Art de Yiya Díaz. Dirigit a músics, estudiants, pedagogs i professionals, actors, ballarins i persones amb molèsties funcionals, el curs té dues àrees: "Cant i educació vocal", impartit per Carme Bustamante i M. del Carme Valls i "Mètode Cos-Art", impartit per Yiya Díaz. Dates: del 29 de juny al 3 de juliol, i del 6 al 10 de juliol. Informació: Escola de Treballs Corporals i Artístics de Barcelona. c/ Casp 79, 7è. 08013 Barcelona. Tel.: 232 96 67.

*VII PREMI DE COMPOSICIÓ CIUTAT D'ALCOI PER A MÚSICA DE CAMBRA 1992. El nombre d'obres que hi pot presentar un concursant és lliure. L'obra, per a grup instrumental, amb un mínim de tres i un màxim de nou intèrprets. El premi és d' 1.500.000 i l'estrena de l'obra. Data límit de presentació: 30 de setembre. Informació: Negociat de Cultura de l'Ajuntament d'Alcoi. VII Premi de Composició Ciutat d'Alcoi. 03800 Alcoi (Alacant).

*VIII PREMI DE COMPOSICIÓ PER A COBLA. Convocat pel Foment de la Sardana de les viles de Banyoles i Ceret. Convocatòria exclusiva per a obres per a cobla que "no siguin sardanes", amb premis de 800.000, 600.000, 300.000 i 150.000 pessetes (més 100.000 pessetes si l'obra premiada inclou un instrument solista a part), i 200.000 pessetes més si l'obra premiada és per a dues cobles. Hi haurà un premi especial per a una obra d'un compositor de menys de 30 anys. Data límit d'admissió d'obres: 31 d'agost. El lliurament de premis tindrà lloc el 26 d'octubre.

*I CONCURS INTERNACIONAL DE CADAQUÉS DE DIRECTORS D'ORQUESTRA. És obert a directors d'orquestra de qualsevol nacionalitat

que hagin nascut després del 5 d'agost de 1956. Els participants hauran de dirigir l'Orquestra de Cadaqués amb la plantilla: 2222-2200-timbals i corda (86442). El concurs consta de tres proves: eliminatòria, semifinal i final i els premis següents: 500.000, 250.000 i 100.000, pessetes. Jurat: Sir Neville Marriner, Edmon Colomer, Philippe Entremont, Tomás Marco, Víctor Pablo Pérez, Jesús Rodríguez Picó i l'Orquestra de Cadaqués. Data de celebració del concurs, principis d'agost. Informació: Orquestra de Cadaqués, carrer dels Arcs, 8, 1r., 2a. 08002 Barcelona. Tel.: 302 27 22 i 301 95 55

* CURS EUROPEU DE MUSICA DE CAMBRA STAGE' 92. Organitzat per la Fundació "la Caixa", a Torrebónica (Barcelona), del 24 d'agost al 5 de setembre, és obert a grups de cambra de tres o més intèrprets, joves músics que s'inicien en la carrera professional. Els grups han de presentar un enregistrament en cassette d'un mínim de 20 minuts de durada amb dos estils musicals diferents abans del 18 de maig. Equip de professors: Yiya Díaz, Barry Green, Barbara Hamilton, Jesse Levine, Carles Riera, Charles Rosen, Pawel Rouba, Charles Tunnell, John Woolrich, Albion Ensemble, Delme String Quartet, Trio Fontenay, Trioà Cordes de París i Eric Hollis com a director artístic. Informació: Servei de Música. Centre Cultura de la Fundació "la Caixa". Pg. de sant Joan 108. 08037 Barcelona. Tel.: 458 8907.

*IIICONCURS INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ CAMILLO TOGNI. Se celebrarà a Brescia (Itàlia). Obert a compositors de qualsevol nacionalitat nascuts després del 31 de desembre del 1951, té una dotació de 10.000.000 i 5.000.000 de lires. Data límit de presentació d'obres: 30 de maig. Informació: Segreteria del Concorso Internazionale di Composizione Camillo Togni. Associazione Nuovi Spazi Sonori. C.p. 25100 Brescia (Itàlia).

*CURSET DE GUITARRA AL CONSERVATORI MUNICIPAL DE BARCELONA. Serà impartit per Hubert Käppel els dies 22, 23 i 24 de maig. Horari del curset: matins de 10 a 13 hores, i tardes de 16 a 19 hores. Matriculació a les oficines del

Conservatori, de 9 a 13 hores. c/ Bruc, 112. Barcelona.

*VI CURS D'ESTIU DE FLAUTA TRAVESSERA I MÚSICA DE CAMBRA. Tècnica francesa, a càrrec de Josefina Sanmartín, del 2 al 12 de juliol (matins de 9 a 13 hores) al Reial Monestir de S. Isabel, c/ Rocabertí, 12 (Sarrià), Barcelona. Informació: Apartat de correus 14.113. 08080 Barcelona. Tel.: 203 32 88

* BEQUES DE LA FUNDACIÓ GÜELL. Per a ampliació d'estudis d'interpretació musical i estudis de musicologia, composició, folklore o aspectes específics d'investigació musical. Ambdues són per al curs 1992-93 i cal presentar la documentació abans del dia 30 de juny. Informació: Fundació Güell. Pg. d'Isabel II, casa Llotja. 08003 Barcelona. Tel.: 319 24 32.

* XXI CURS DE GUITARRA JOSÉ LUIS LOPÀTEGUI. És organitzat per Aula de Música 7 del 6 al 16 de juliol a Sant Cugat del Vallès. Es concedeixen un nombre limitat de beques. Data límit d'inscripció: 5 de juliol. Informació: Aula de Música 7. Av. Diagonal, 237, 2n. 1a. 08009 Barcelona. Tel.: 2074022

*CURSOS GUITARRA 92. Entre el 22 de juny i l'11 de juliol a Còrdova, dins el Festival de Còrdova, Guitarra 92, seran impartits dotze cursos, a càrrec de: José Luis Romanillos, Philippe Donnier, Javier Latorre, José Antonio Rodríguez, Costas Cotsiolis, Leo Brouwer, Sergio i Odair Assad, Alaro Pierri, Pepe Romero i Enrique Melchor.

Intercanvi orquestral amb Alemanya

Com un els acords culturals establerts entre la Generalitat de Catalunya i el Govern de Baden-Württemberg, s'ha fet un intercanvi entre l'Orquestra de Cambra de Joventuts Musicals de Catalunya i l'Orquestra Simfònica Juvenil de Baden-Württemberg.

L'orquestra catalana, dirigida pel seu titular, Francesc Llongueras (redactor i director del Pla de Formació Orquestral de Joventuts Musicals de Catalunya), va realitzar la seva gira alemanya amb actuacions a Stuttgart, Tübingen, Winnenden i Korntal, amb interpretació d'obres de Respighi, Britten, Turina, Toldrà i Cervelló. Per la seva part, l'orquestra alemanya va realitzar la seva gira a Catalunya el passat mes d'abril amb actuacions a diferents ciutats del Principat.

Dos nous premis

per a Agustí

Charles

El compositor manresà Agustí Charles i Soler ha afegit dos nous premis al seu ben nodrit historial en aquest apartat. El mes de febrer va guanyar el que concedeix el Govern de Navarra per l'obra *In memoriam*. Es tracta d'un concert per a piano i orquestra que segons el jurat aporta una complexitat destacada en la seva escriptura i conté un gran virtuosisme pianístic. L'esmentat premi està dotat amb 675.000 pessetes.

El segon guardó a Charles li ha estat atorgat a Alemanya, concretament al Forum Junger Komponisten celebrat a Colònia.

El Cor de Cambra del Palau i Al Di Meola al Festival de Palamós

El Festival de Palamós va iniciar la seva setzena edició el passat 19 d'abril amb un concert a càrrec de l'Orquestra de Cambra de l'Empordà dirigida pel seu titular Carles Coll i comptant amb l'actuació solista del guitarrista, i director de l'esmentat festival palamosí, Ichiro Suzuki. Aquesta manifestació enguany reincident en una fórmula posada en marxa ja fa dues edicions, de desconcentrar la seva celebració del període vacacional i escampar-lo al llarg de diversos mesos. D'aquesta manera hom està aconseguint, amb resultats molt satisfactoris, la participació activa de la ciutadania autòctona de la vila baix-empordanesa. El complement d'una oferta musical en èpoques encara més allunyades del cicle primavera-estiu, com és el cas dels concerts nadalencs, acaba d'arrodonir la voluntat participativa i de continuïtat de presència musical al llarg de tot l'any, endegat per l'Ajuntament palamosí amb aquesta iniciativa.

La imminència de la disposició, segurament a finals de l'any actual, d'un teatre-auditori, constituirà un nou al·licient afegit, mentre que la presència regular de professors de música promoguda pel mateix Ajuntament, arrodoneix un marc d'actuació a favor de la divulgació musical, d'una validesa indiscutible.

El festival d'enguany pròpiament dit es perllongarà fins al

dia 7 d'agost i cal destacar-hi l'actuació del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana dirigit pel seu titular Jordi Casas, que haurà intervingut el dia 26 d'abril, així com també la presència del guitarrista de jazz Al Di Meola, que actuarà amb el seu octet en l'únic concert del cicle que no se celebrarà a l'església de Santa Maria del Mar, sinó en un envelopat per tal d'acollir una superior audiència.

Un altre concert destacat és el que oferirà el trio integrat per Maria Lluïsa Cortada -clavicèmbal-, Marçal Cervera -violoncel- i Vicenç Prats -flauta-. Aquest últim és un jove músic palamosí que està desenrotllant una important carrera internacional, essent actualment primer flauta de l'Orquestra de París. Aquest concert tindrà lloc el dia 2 d'agost. El festival, el clourà un recital de la soprano polonesa Aga Winska acompanyada a la guitarra per l'esmentat Ichiro Suzuki. Aga Winska és una jove cantant de considerable projecció, sobretot després d'haver aconseguit l'any 1988 el primer premi del prestigiós concurs Reina Elizabeth de Brussel·les.

Destaquem finalment que el Festival de Palamós trenca amb la inèrcia tòpica dels festivals d'estiu que solen acollir una gran majoria d'interpres estrangers. Aquesta manifestació, ben altrament, es nodreix en la seva majoria de concerts de músics del país.



AKELARRE en clau de Sol

La revista setmanal de la música clàssica



DIUMENGE, de 10 a 11 de la NIT

Un espai amb guió, presentació i realització de Montserrat Puig

Des del 1904 publicant obres d'estudi, clàssiques i contemporànies

CASA EDITORIAL DE MÚSICA BOILEAU
Provença, 287 - Fax: Tel. 2155334
08037 - BARCELONA (Espanya)

Sempre al servei del món musical

Els instrumentistes catalans s'uneixen en una associació

per J.C.

La força de determinades imatges a vegades ofega la visió d'uns nivells de realitat molt transcendents però que resten al marge de la consideració genèrica del cos social. En el camp de la música catalana aquesta situació es palesa pel contrast entre l'existència d'una considerable oferta de concertisme i activitat operística de gran nivell al costat d'uns buits de vida aclaparadors en tot allò que es mou al marge dels grans noms, siguin individuals o col·lectius.

La constitució, recentment, de l'Associació Catalana d'Intèrprets de Música Clàssica incideix, o pretén incidir, de forma directa en aquest context que he situat esquemàticament, en allò que constitueix una iniciativa oberta a moltes possibilitats, com podem observar en la conversa mantinguda amb el pianista Miquel Farré, nomenat president de la junta gestora o constituent d'aquesta Associació, que és integrada per: Marçal Cervera, Josep Maria Escribano, Maria Carme Bustamante, Manuel Cabero, Gonçal Comellas, Jordi Camell i Claudi Arimany.

Miquel Farré accepta que la nova associació potser hauria de fer més temps que existís, però creu que allò més important és que s'ha posat en marxa. La justificació de l'absència fins ara d'un ens així, l'explica en aquests termes. "Les raons són bastant clares. Hi ha sectors professionals que en si mateixos estan molt unificats. La nostra professió, per les seves característiques, és molt diversificada. La mateixa dispersió de les famílies instrumentals consti-

tueix una imatge ben clara del que dic. Tanmateix sembla un absurd pensar que els interessos dels flautistes no hagin de ser semblants als dels pianistes, però és cert que això ha pogut ser motiu de certes reticències que han afavorit el retard en l'aparició d'una associació com la nostra. Hi ha col·lectius com el del teatre que han sabut unir-se i n'han tret i n'estan traient bons fruits. Potser perquè són col·lectius més lligats a la realitat social. Potser la música té un caràcter més abstracte i no està tan present a la vida quotidiana."

Pel que fa als objectius de la nova associació, Miquel Farré precisa el següent. *Essencialment l'Associació ha de ser un instrument de sensibilització a nivell social i institucional de la realitat del col·lectiu que ens aplega. Si s'aconsegueix això, els altres objectius - en definitiva la millora de l'estatus dels seus membres - en seran la conseqüència inevitable. Es tracta, en definitiva, d'intervenir de forma directa o indirecta en tot allò que afecti la nostra professió."*

El dia 25 de març passat va tenir lloc l'assemblea constituent de l'Associació i s'hi van palesar diversos posicionaments dels professionals de la música, que Farré analitza així. "Hi ha gent que creu que l'Associació ha de ser una societat de serveis. Volen que ofereixi uns serveis concrets a canvi del pagament d'una quota. Crec que aquesta no ha de ser la funció de l'Associació. Justament penso que ha de ser allò que hi aportin els seus membres. Hi ha professionals que creuen que l'Associació els ha de proveir

concerts. Certament que no podem refusar de col·laborar perquè els nostres membres tinguin més contractes, però és evident que la feina de l'Associació no és la de mànager. Crec que l'Associació ha de constituir una pedra de toc per posar en evidència la situació caòtica del país en matèria musical. En aquests moments ni tan sols hi ha un banc de dades pel que fa a intèrprets. Crec que l'ideal seria intentar l'ordenació del sector; això vol dir que cadascú es dediqui a allò que ha de fer. Per exemple, que l'intèrpret es dediqui essencialment a estudiar i a tocar. Que a més no hagi de fer de mànager. Cadascú ha de desenrotllar el seu paper de la manera més professional possible. Que el mànager sigui realment un mànager. Hi ha qui creu que hauríem d'endegar polítiques especialment actives a nivell institucional. En aquest moment hi ha problemes d'oposicions a les orquestres Ciutat de Barcelona i del Liceu."

Miquel Farré continua amb la seva anàlisi d'una situació a la qual realment escau el qualificatiu de "caòtica" que ell mateix ha emprat en un moment perdut de la conversa. "Penso que hem d'intervenir en tot allò que afecta la nostra professió, com la formació de l'intèrpret cara a aquesta Europa del Mercat Únic on ens trobem. Hem de veure què es demana avui dia a l'intèrpret. Hem d'incidir en el món laboral des del moment que hom assoleix la titulació fins a integrar-se en el món laboral. En aquests moments la figura de l'intèrpret clàssic té unes connotacions diferents que abans. Hi ha cicles de manifes-



Miquel Farré

tacions interdisciplinars que poden aplegar teatre, música clàssica, ballet i jazz i el músic ha de saber a què atènyer-se. Hem d'adaptar-nos a la nova situació. No podem quedar ancorats en posicions rígides. Jo en el meu parlament a l'Assemblea vaig dir que fóra bo tenir un marc de convivència on plantejar críticament problemes que ens afecten. El marc, ara el tenim, l'Associació. I aquesta serà la que serà en funció de la resposta que aconseguixi dels professionals de la música."

En un pla més concret, Miquel Farré esmenta altres camps abonats d'actuació, com la creació d'una xarxa de locals aptes per a concerts arreu de Catalunya. "Cal que hi hagi pianos adequats per a concerts arreu del país. Encara hi ha capitals de província a Catalunya que no tenen cap piano de cua. I allò que és pitjor, a la gent d'allà, això els sembla perfectament normal. Són coses realment flagrants. Aquesta crec que és la veritable feina de l'Associació; crear consciència social. En un altre ordre de coses caldria que els intèrprets catalans tingués-

sim contrapartides a l'hora d'actuar fora, com les tenen els estrangers dels seus països quan actuen a casa nostra. I amb això no pretenc que es posin en marxa polítiques proteccionistes de l'estil vell. Però el que és cert és que l'intèrpret que es queda a Catalunya ho té molt dur. Ha d'haver-hi una interrelació entre la problemàtica de l'intèrpret, del compositor, del mànager i del públic. Tot plegat relacionat amb les institucions i també amb la problemàtica de la formació."

El diagnòstic apareix molt clar i en definitiva sembla que s'imposa trencar amb la rutina actual d'actuació -o de no actuació- que ha presidit el quefer del col·lectiu de professionals intèrprets catalans, massa sovint reclosos en si mateixos procurant només la solució individual dels problemes propis, fet que a la fi no és mai la solució real de res substant i transcendent. Afegim-hi només que la seu social de l'Associació Catalana d'Intèrprets de Música Clàssica es troba al carrer de la Renaixença, 66, principal, de Barcelona i el número de telèfon és el 4330668

escola de pedagogia musical

MÈTODE
IRENEU SEGARRA

CURSOS PER A LA FORMACIÓ DE PROFESSORS ESPECIALISTES DE MÚSICA

- Educació Infantil
- Educació Primària
- Educació Secundària
- Escoles de Música i Conservatoris

Cursos
adaptats a la nova
Llei de la
Reforma Educativa
(LOGSE)

Informació:
c/ Portal Nou, 13
08221 Terrassa.
Telèfon (93) 783 79 72,
de 9 a 13 hores

Les *suites* de J. S. Bach per Lluís Claret



per JOSEP CASANOVAS

Hem tornat a constatar fins a quin punt les *suites* per a violoncel sol de Bach -i només les escrites per a aquest instrument- són capaces d'atreure sempre un nombrós públic fidel. De fet es tracta, sens dubte, d'una obra emblemàtica en el marc general de la producció d'un compositor amb el qual sintonitza una part molt destacada del nostre públic. Si Bach és "el" músic per excel·lència, l'audició del qual pren fins i tot un caràcter gairebé de cerimònia litúrgica, l'avinentesa de fer-ho amb la sèrie completa de les *suites* per a violoncel esdevé com un jubileu especial d'obligada observança. Es tracta de l'herència de Pau

Casals, que per tantes raons ha convertit el violoncel en l'instrument nacional de Catalunya.

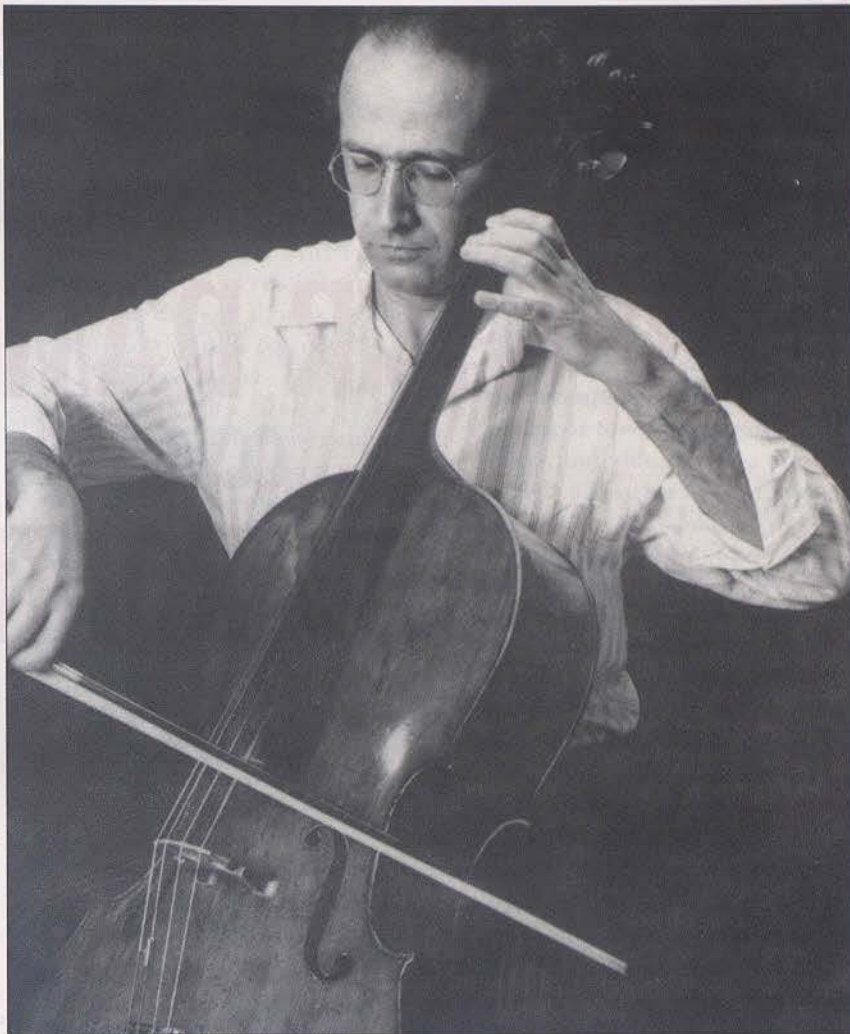
No voldríem amb aquesta introducció desmerèixer el fet que les dues actuacions de Lluís Claret es fessin davant d'una església de Sant Felip Neri curulla. I és que aquest artista és un exemple clar de la notable evolució que han anat experimentant els nostres intèrprets durant els darrers anys i de la dimensió extraordinària que han assolit alguns. Amb Lluís Claret tenim l'evidència d'un violoncel·lista que ja fa temps que és literalment una figura en el panorama internacional més exigent. No sé, en canvi, si tot-hom és ara conscient de la fita professional que significa oferir, així, de forma íntegra, aquesta

obra de Bach. Perquè, la dificultat en aquest cas és múltiple. No es tracta únicament d'una qüestió de tècnica, d'alta tècnica instrumental, sinó bàsicament d'àmbit interpretatiu. Però àdhuc en aquest àmbit es tracta d'una tasca que excedeix en molt de la d'una interpretació convencional. Les *suites* són per a un violoncel·lista com les simfonies de Beethoven per a un director d'orquestra; són una fita decisiva amb la qual es fa com una declaració de principis, una confessió de l'ideari estètic adoptat i del nivell assolit quant a artista i músic. Són aquelles interpretacions intencionades que en un futur podran sens dubte variar, però que resten sempre com a punt de referència i comparació.

Que Claret ha meditat llargament la preparació d'aquesta audició completa, és evident. Així ho demostra d'antuvi el fet de la sèrie de constants estilístiques que l'han presidit. Potser no hauríem ja ni d'al·ludir la qüestió tècnica pura, però no ens resistim a fer-ho pel nivell altíssim, total, del violoncel·lista en aquest sentit. La forma de resoldre amb autoritat absoluta totes aquelles dificultats instrumentals, singularment aquelles *suites* concretes, com l'extravagant número 6, no l'hem conegut mai en cap altre executant del país i només en comptades personalitats estrangeres. I això arriba a un punt que també ha d'ésser destacat.

Però hem de confessar que sentíem personalment gran curiositat per trobar-nos per fi davant d'una versió inèdita de les *suites* i, per descomptat, seriosa, docta i solvent. I no ens han mancat les sorpreses. En primer terme, Claret no pot amagar, sortosament, que és un músic jove i per tant en ple exercici d'una vitalitat total. De la primera a la darrera nota tot assoleix un ritme viu que no decau ni un sol instant, un ritme intern volem dir; aquell tipus de vida interior de les partitures que fa que aquestes gaudeixin d'una realitat significativa i aguda tot arravatant la nostra atenció. Un tipus així d'execució esdevé especialment creatiu perquè va generant a cada instant un repertori ric d'esdeveniments sonors.

Quan s'és capaç de resistir aquest ritme intens que un artista s'ha proposat, sense defallença, és possible que sorgeixi, com talment va ser en aquestes audicions, la dimensió polifònica autèntica del Bach de les *suites* i les partites per a un instrument de corda sol. Sobretot la "volada" que assolien els preludis, com el de la *Suite número 4*, resultà prodigiosa. Potser no vam entendre del tot la presència sistemàtica de les *courantes*, que precedeixen la característica sarabanda, totes amb un ritme marcadament viu, probablement com si volgués marcar l'ex-



trem d'una corba tensional abans de caure en la distensió del moviment lent.

Hi havia, és evident, una concepció general de la fenomenologia de cada *suite*, de tal manera que en conjunt mostraven un propòsit unitari i d'interacció de les parts. Per això hem de creure que els *tempi* en qüestió havien estat objecte d'una elecció meditada.

Perquè, sobretot, allò que més ens ha interessat ara de Claret, ha estat l'evidència d'una sòlida concepció personal respecte de la magnitud transcendent de la interpretació. La vitalitat esmentada i la tensió rítmica al·ludida permeten pensar en una concepció menys preocupada per una base musicològica del que podríem esperar, atès l'estat actual de les coses en aquest domini. Cal, però, matisar aquesta afirmació, perquè l'única cosa que no fa Claret és cercar sistemàti-

cament una sonoritat barroca de viola de gamba, sinó la del violoncel modern, intensa i punyent, de manera ben manifesta. En aquest sentit, la figura indubtablement històrica de Rostropòvitx -com en el seu dia la de Casals- no pot ésser obviada com a referència obligada. En canvi, aquesta nova versió ha tingut la intel·ligència de fer una síntesi sagaç amb el barroquisme de tipus més galant i francès d'un Tortelier, sense preocupació clara, com dèiem, de recercar una obsessió historicista. Ho hem comprès per tant com una versió absolutament actualitzada de les *suites*, feta per un músic que es proclama inserit en les darreries del segle present amb totes les conseqüències, conscient de la dimensió abstracta de la partitura de Bach i de les moltes connotacions barroques indefugibles.

Las dos grabaciones de «L'ELISIR D'AMORE» con PAVAROTTI en discos

PolyGram

DECCA 414461-2 • 2CDs ADD(1971)



D.G. 429744-2 • 2CDs DDD(1990)



DECCA



Entre Uto Ughi i Elisabeth Leonskaia

En el curs d'una entrevista feta al violinista nord-americà Elmar Oliveira publicat en el número 88 d'aquesta revista, el músic assenyalava: "No accepto que es digui que tocar els Concerts de Txaikovski o de Brahms sigui avorrit". Òbviament es referia als concerts per a violí dels compositors esmentats.

El recordatori de l'afirmació resulta força oportú a l'hora de valorar sengles interpretacions d'obres concertants de programació tant o més sovintejada que aquelles. Em refereixo al *Concert per a violí* de Beethoven i al *Concert per a piano número 1* del mateix compositor, en les versions respectivament del violinista italià Uto Ughi i de la pianista georgiana Elisabeth Leonskaia.

Davant de programacions d'obres d'aquesta característica bàsica de la repetitivitat de programació, l'espectador atent, el més inquiet i inconformista, mostra una actitud especialment expectant pel risc de la interpretació tòpica, més o menys brillant però amb el perill tan temible de la incapacitat d'aportar res de nou al molt que es coneix en el pla interpretatiu d'aquestes composicions.

Tanmateix, les paraules d'Oliveira tenen la clau de tot. Més endavant d'aquella entrevista, ell mateix afirmava: "La pregunta és si hom s'avorreix o no d'interpretar aquestes obres". I en aquest sentit es pot afirmar de forma categòrica que ni Uto Ughi ni Elisabeth Leonskaia en les seves versions dins de la temporada de l'OCB es van avorrir. I això vol dir, definitivament, que les seves interpretacions sí que van tenir una concreta capacitat per aportar quelcom de nou. I a partir d'aquí tot resta salvat.

Uto Ughi és un violinista que parteix de la base d'un so d'una bellesa excepcional. Aquest és un do, o una capacitat bàsica, que molt excepcionalment ens és

donat de gaudir. Ughi se'n sap coneixedor i per això basa el seu discurs en aquest atot cabdal per farcir les seves interpretacions de frases d'una bellesa exquisida, fins i tot en el límit de l'embafament, en allò que constitueix un difícil equilibri entre el concepte més romàntic de la interpretació i el més modern. Ughi sembla evident que creu que la funció primigènia de l'artista és crear bellesa i ell es manté fidel a aquest precepte bàsic. I com que té recursos sobrants per complir el seu objectiu, els usa amb intel·ligència i amb un exhaustiu sentit de la generositat. La resultant final és inevitablement gratificant. Les seves interpretacions exulten de riquesa de contrastos, de color, de vida.

Elisabeth Leonskaia és una pianista refinada, d'una intel·ligència superlativa. La seva versió del *Concert* de Beethoven, donava la sensació que fos fruit d'un procés d'elaboració intel·lectual molt acurat. Va atendre la interpretació des de criteris molt classicitzants, ajudada segurament també per una concepció de l'acompanyament orquestral, conduït per Leopold Hager, que inclinava vers aquesta direcció.

En aquest sentit, el treball de la pianista va tenir el deix d'una rotunda autenticitat; d'una capacitat de comunicar justament allò més essencial de l'obra, al marge de la més mínima interferència espúria. Fins i tot en les parcel·les virtuosístiques de l'obra, la pianista va mostrar una voluntat de contenció que encara que corria el risc de llevar capacitat de comunicació immediata, el públic finalment va agrair en allò que tenien de rigor.

Pel que fa a l'orquestra hem de destacar sobretot la classe que respira tot allò que porta l'empremta del director austríac Leopold Hager.

J.C.

Consolidació del Cor de Cambra del PMC

L'audició recent de les *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (una obra que pel fet de ser coneguda i complexa, constitueix una pedra de toc per als seus executants, individualment i col·lectiva), va aportar la confirmació de l'evolució ascendent del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, de les seves possibilitats tècniques i musicals i de la seva identificació amb unes premisses estilístiques amb les quals Jordi Casas, el seu director, mostra una particular identificació personal. Una audició impecable d'aquesta obra antològica, representativa del pas del Renaixement al primer Barroc, ja constitueix, per si mateixa, un mèrit remarcable; però, en aquest cas, cal esmentar, també, la procedència majoritàriament catalana dels executants vocals i instrumentals, a excepció del conjunt en instruments de vent, Saqueboutiers de Tolouse, que realitzaren la part instrumental, conjuntament amb Banchetto Musicale, el conjunt que aglutina Pere Ros, i el grup barceloní Diatessaron.

La part vocal, coral i solístico-concertant, fou confiada completament als elements del Cor de Cambra del Palau, només amb unes poques incorporacions externes (Francesc Garrigosa, Lluís Vilamajó i Joan Puigdemívol); l'absoluta correcció de tots ells, llegítima la bondat de la filosofia amb què fou pensat el muntatge de l'obra; elements propis i un fort sentit de l'engatjament col·lectiu; un capteniment exemplar, en uns moments en els quals sembla manifestar-se una certa apatia envers els nostres intèrprets.

LL.M.

Bach i Leipzig, una relació eterna

per MAGDA POLO

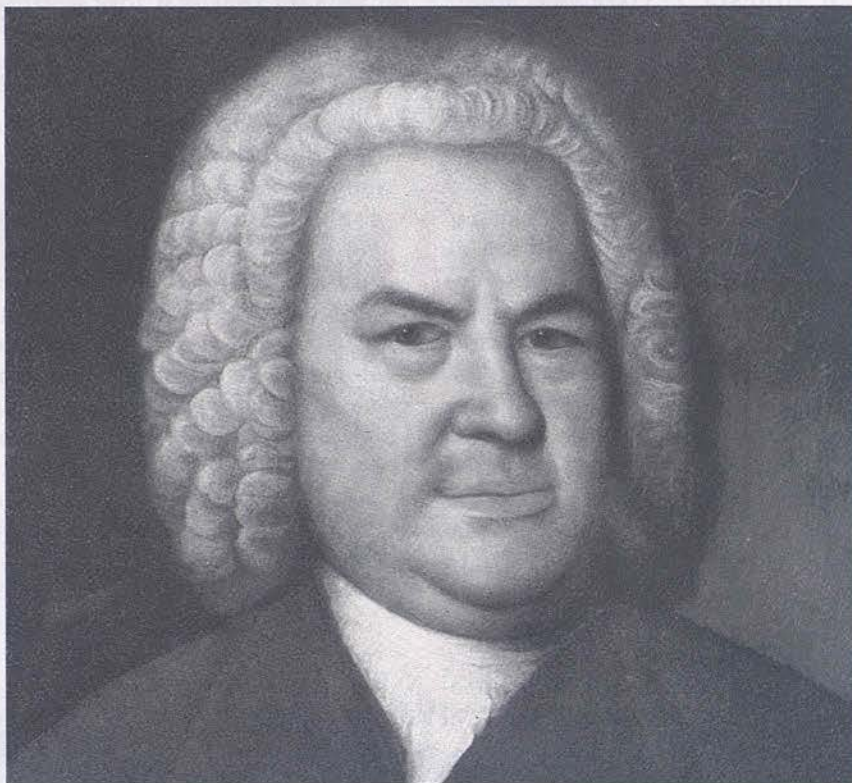
El 1723 Johann Sebastian Bach emprèn el seu viatge cap a la capital saxona amb la finalitat de prendre possessió dels càrrecs de Cantor a l'escola de Sant Tomàs (Thomaskirche) i de director musical de Leipzig.

En aquella època, Leipzig era un important centre cultural i Saxònia constituïa un dels estats territorials alemanys més desenvolupats, tant pel que feia a l'aspecte econòmic com al comercial.

No és d'estranyar, doncs, que Leipzig tingués un atractiu cultural suficientment encisador com perquè un dels millors músics del segle XVIII la considerés musicalment tan captivadora. La vida cultural de la ciutat abastava un ampli ventall artístic-intel·lectual que anava des de l'interès per la literatura i les belles arts -la qual cosa es constata amb la creació de biblioteques i riques col·leccions d'art- fins a la potenciació d'una intensa vida musical que tenia el suport tant de l'Església i el Consell com de les associacions d'estudiants, els anomenats "Collegia Musica".

L'embranchida musical que s'emprengué durant aquesta època arrelà amb la fundació del "Gran Concert" per part dels comerciants de Leipzig, germen dels concerts de la Gewandhaus. És important destacar que a l'Alemanya luterana la música reflectia l'esplendor de les Corts, la dignitat municipal, el culte religiós i la felicitat quotidiana dels ciutadans.

Després de la mort de J. Kuhnau, el càrrec de Cantor de l'església de Sant Tomàs estigué vacant fins que fou elegit Bach com a nou director -unànime-



ment- pel Consell de la ciutat; per a aquest càrrec s'havia pensat en un músic modern que trenqués amb els esquemes de la tradició i per això foren proposats, en un principi, Telemann i Graupner. Aquest càrrec el féu responsable de l'organització musical dels oficis divins i també de l'organització i execució dels motets i corals a l'Església Nova i a l'Església de Sant Pere (per a la realització d'aquestes tasques disposava de quatre cors parroquials).

La gran producció de Bach tingué com a bressol el període de Leipzig. Fou el període més productiu en matèria de cantates -se'n conserven 200 de caire religiós- i, a més, com a director musical compongué diferents peces per a festes i esdeveniments públics i particulars de la vida burgesa: casaments, onomàstiques, eleccions de Consell; tot això, en paral·lel

amb la direcció dels músics i del Col·legi musical d'estudiants (la qual cosa li comportava fer quatre hores de classe diàries, donant diferents matèries, entre les quals hi havia el Llatí i la Música).

Magna era la seva tasca al servei de la música: les esglésies de la ciutat requerien 58 cantates l'any; música per a l'ofici de passió de Divendres Sant; *Magnificats* i *Vespres* per a altres festivitats; una cantata anual per a la presa de possessió del Consell Municipal i música ocasional: motets funeraris i cantates nupcials.

Després de la mort de Bach, les seves obres foren oblidades i només es divulgaren les peces per a piano i orgue.

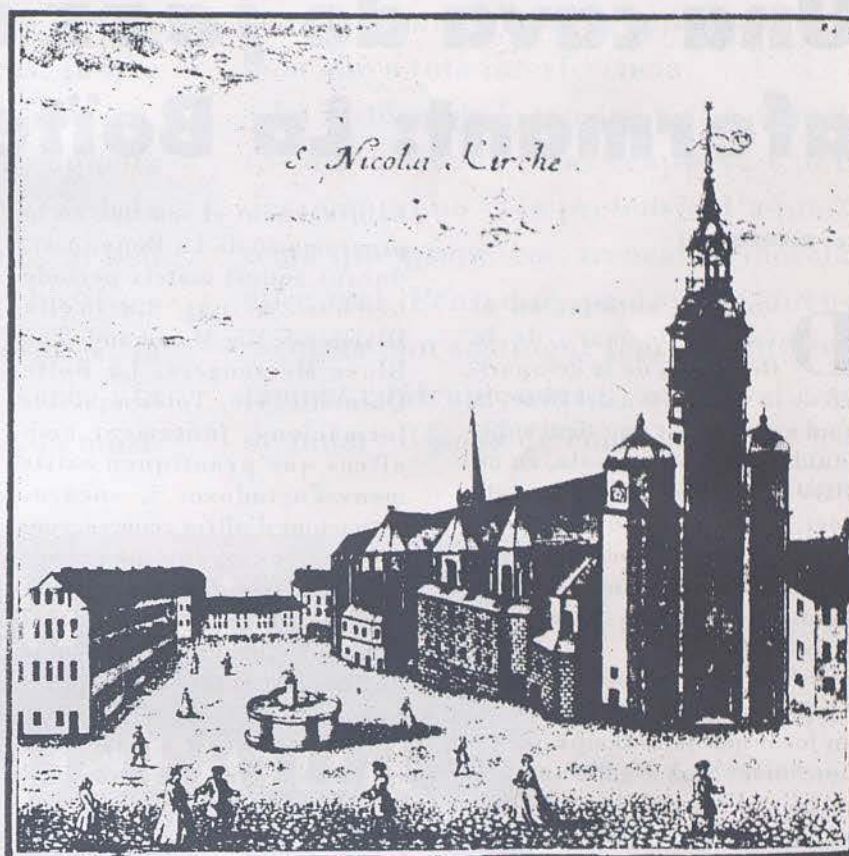
Fou a començaments del segle XIX quan les editorials de Leipzig començaren a commemorar-lo. El 1802 n'aparegué la primera biografia en el llibre de

Forkel intitulat *Entorn a la vida i a les obres artístiques de Johann Sebastian Bach*; de 1801 fins 1813 es publicaren les obres per a piano a Hoffmeister und Kühnel (posteriorment Peters) i durant el 1802 i el 1803 els motets a Breitkopf und Härtel. Però no fou fins a 1829 que es produí el vertader retorn a Bach gràcies a Mendelssohn Bartholdy i a l'execució de la *Passió segons sant Mateu* a Berlín. Després d'aquest esdeveniment, altres ciutats com Frankfurt-am-Main, Breslau i Kassel es comprometeren al renaixement del Gran Música i feren possible la fundació de la Societat Bach el 1850. Aquesta societat s'imposà el deure de presentar una edició crítica de les seves obres i un cop assolida aquesta fita es dissolgué i es constituí com a Nova Societat Bach. A partir d'aquí des del 1901 es van celebrant Festivals -dels quals cal destacar el del 1905- i també el Concurs Internacional J.S. Bach. El 1905 es fundà l'Arxiu Bach en qualitat de departament central de col·lecció d'investigació, que, el 1979 passà a formar part dels "Llocs nacionals de la RDA per a la commemoració i investigació de J.S. Bach".

Així doncs, i seguint la tradició del culte a Bach, la Nova Societat Bach, el Comitè Johann Sebastian Bach, el Cor de Sant Tomàs i l'Orquestra de la Gewandhaus se senten plenament compromesos amb l'obra del músic.

La casa on visqué Bach fou derruïda i es decidí instal·lar el seu museu a la casa que l'unia més íntimament a la ciutat: la casa de la família Bose ("das Bosehaus"), centre musical d'alta consideració. Les famílies Bose i Bach sempre mantingueren molt bones relacions i sempre els uní l'estreta i càlida creació de la música (Bach va executar al saló d'actes de la casa d'aquella família per primera vegada algunes de les seves obres).

Després que la casa fou destinada a diversos fins (Gabinet



L'església de Sant Nicolau a Leipzig

d'Història Natural i Arts, Museu de Música, etc.), començà la seva reconstrucció, que durà fins al 1985. Aquest any, el Museu Bach s'hi ubicà definitivament i el març del mateix any quedà inaugurada l'exposició permanent en el marc de l'homenatge al músic, amb motiu del tricentenari del seu natalici.

Pel que fa a la distribució del Museu, podem citar les seccions següents; primerament, exposició dedicada a l'època de Bach; en segon lloc, exposició de l'obra universal del músic com a compositor, virtuós i professor i expert en orgue, tot això contextualitzat, també, amb la seva sala de treball, els seus estris i instrumental; i per últim, el llegat artístic de Bach en la investigació, l'ensenyament i la pràctica musical. Val a dir que el pes més important del Museu ve determinat per l'important Arxiu Bach, el qual consta de 4.000 peces de l'autor (l'audició de les quals es pot fer al mateix arxiu), d'un servei de lectura de microfilms (cosa que facilita la

tasca de l'investigador) i per la quantitat de 12.000 volums de literatura i estudis sobre Bach en diferents llengües.

El Museu Bach, a la casa Bose, gaudeix d'una reconeguda tradició i conserva la veneració que la ciutat de Leipzig ret a Bach. Reconeixement que es fa palès, tant per les visites al Museu, que es poden quantificar en 30.000 persones per any -mostra de l'interès que desperta el músic tant en el turista que passeja per Saxònia com en els fidels adoradors de Bach i de la seva música- com per l'organització, durant tot l'any, de jornades pedagògiques, especialment dedicades a escolars i afeccionats a la música, i també per l'execució de concerts de música de cambra a la Bachsaal (Sala Bach).

L'atmosfera bachiana que es respira fins i tot avui a la ciutat de Leipzig eternitza la íntima relació que van tenir el compositor i la capital saxona, en una època que marcà el tarannà musical de tot un poble: el poble alemany.

Una cava de jazz que es va afermant: La Boîte

per RICARD GILI

Donàvem notícia, en el número de març de la "Revista", de la desaparició de la vella Cova del Drac, la qual està previst que sigui substituïda per una nova sala, en un altre lloc però amb el mateix nom. Coincidint amb el tancament de la Cova, hom anunciava la imminent reobertura del Jamboree, la mítica "jazz cava" de la plaça Reial.

Però, mentre esperàvem la confirmació d'aquestes notícies, un local que ja fa temps que ve funcionant amb regularitat, per al mes de març ha omplert aquest *impasse* amb una programació d'una densitat i una qualitat que ens retorna a les millors èpoques del jazz a Barcelona.

Es tracta de La Boîte - Mas i Mas, situada a l'interior del pati d'una illa de cases de la Diagonal, tocant a la plaça de Francesc Macià. És un local que habitualment funciona com a discoteca, però que ha anat programant actuacions de jazz amb músics autòctons i estrangers d'una manera creixent fins a situar-se en aquests moments al capdavant dels locals dedicats al jazz que hi ha a Barcelona.

Durant aquest mes de març han trepitjat La Boîte, en diverses actuacions, la cantant Spanky Wilson i el seu quartet, el Tete Montoliu Trio amb Idris Muhammad a la bateria, l'incomparable quartet Red Richards - Doc Cheatham Reggie Johnson - Oliver Jackson, el trio integrat pel trompeta Warren Vaché, el guitarrista Howard Alden i el contrabaix Michael Moore, el Lou Bennett trio, etc. Això pel que fa als músics americans o de categoria internacional. Ara bé, els músics catalans també tenen

habitualment el seu lloc en la programació de La Boîte. Així, durant aquest mateix període hi han actuat La Vella Dixieland, Big Mama amb The Blues Messengers, La Boîte Quintette, etc. Totes aquestes formacions, juntament amb altres que practiquen estils menys ortodoxos i, encara, actuacions d'altres gèneres, com flamenc, tango, etc., han configurat aquesta densa programació que per als aficionats al jazz, difícilment, en els temps que som, pugui ser més satisfactòria.

De totes aquestes actuacions que han tingut lloc durant el mes de març, caldria destacar les dues que ha protagonitzat el quartet integrat per Red Richards (piano i vocal), Doc Cheatham (trompeta i vocal), Reggie Johnson (contrabaix), i Oliver Jackson (bateria), els dies 9 i 10. Han estat dues actuacions realment excepcionals, tant per l'altíssima qualitat de la música que ens han ofert aquests músics, com per l'estil de jazz que conreen, molt difícil de trobar avui i, per llei de vida, condemnat a desaparèixer en un futur no gaire llunyà.

Red Richards (1912), amb els seus vuitanta anys, i Doc Cheatham (1905), a punt de fer-ne vuitanta-set, pertanyen a la segona generació de músics de jazz, la que sorgí entre el 1925 i 1935. La seva música té la gràcia melòdica, la frescor, l'alegria i l'emotivitat del jazz d'aquella època, a flor de pell. És el jazz que els músics de Nova York i d'altres ciutats del nord dels Estats Units crearen sota la influència dels músics procedents del sud del país. Tant Red Richards com Doc Cheatham, malgrat la seva edat, conserven un domini de l'instrument respectiu i un nivell d'inspiració que els permet transmetre'ns íntegrament tot l'encant

del jazz d'aquella època.

Els seus acompanyants, Reggie Johnson i Oliver Jackson, molt més joves, s'adapten perfectament a l'estil dels dos veterans i completen de manera impecable el quartet. No es pot demanar més!

En la sessió del dia 10, hi era present el trompeta Warren Vaché, previst per a una altra actuació al cap de pocs dies. Vaché, gran admirador de Doc Cheatham, fou invitat a afegir-se al grup per a una *jam session* espontània. En aquesta ocasió es pot ben bé dir que l'esperit original de les *jam sessions* presidí la trobada. Deixant de banda qualsevol tipus de competició a nivell purament tècnic, fet en què massa sovint degeneren aquestes reunions, ambdós trompetes tocaren escoltant-se mútuament, donant-se suport l'un a l'altre i estimulant la imaginació del company; fent prevaler, en definitiva, l'esperit de creació col·lectiva, fonamental per recrear l'ambient de les *jam sessions* originals. Els seus diàlegs musicals, les seves improvisacions a duo, produïren moments d'alta tensió que el públic aprecià amb mostres expressives de satisfacció. Foren uns moments veritablement extraordinaris.

L'actuació de Warren Vaché al capdavant del seu trio ha estat també una de les millors d'aquest intens mes de març jazzístic.

Ara només cal esperar que les programacions de la nova Cova del Drac i del ressuscitat Jamboree s'afegeixin a la línia de qualitat i autenticitat que sembla haver iniciat La Boîte, perquè Barcelona torni a gaudir d'unes nits de jazz tan intenses i atractives com correspon al nivell cultural d'afecció que hom atribueix a la nostra ciutat.

El tema que proposem en aquest número ens sembla d'un altíssim interès, ja que afecta una parcel·la essencial de la creativitat musical: aquella que la relaciona amb el verb, amb la paraula. Ens trobem, per tant, al bell mig dels dos llenguatges o les dues expressivitats més contraposades: la definitivament concreta, el verb, i la més absolutament abstracta, la música. Ambdues, però, unides per un fil conductor essencial, que és el so. La paraula, malgrat la importància cabdal que hi té la seva expressió literària, es justifica a si mateixa pel so. Perquè, de fet, fins i tot en el trànsit de la lectura més íntima, el so de les paraules llegides, retruny implacable en la interioritat de les nostres mentes. I si hi ha so, hi ha també, irrenunciament, una concreta dimensió musical; perquè el so mai no pot ser neutre. Mai no fuig d'uns contorns musicals.

Per altra part, i en un sentit ben oposat, es planteja la realitat de la capacitat descriptiva o no de la música; si és un art absolutament asemàntic o no; si el seu contingut expressiu és absolutament aliè a tota dimensió figurativa; si té o no uns mínims de capacitat de concreció "verbal" o literària. I deriva-

dament apareix el tema de si la música és absolutament un llenguatge autònom aliè a tota interferència.

La història de la música no ha aclarit res definitivament al respecte i per descomptat no és la pretensió d'aquest tema que proposem, trencar la inèrcia ancestral. Pensadors profunds i documentats han sostingut teories absolutament contraposades i, a la fi, al cap de milers d'anys de confluència de les

dues expressions en unitats creatives absolutament transcendents, el tema resta plenament obert a totes les postures. La nostra aportació en aquest cas es limita a situar la realitat a través d'un recorregut per les seves vicissituds històriques, el qual creiem que permet una visió suggestiva mitjançant

Música i paraula en el missatge musical

un ventall d'opcions o de línies de pensament d'absoluta solvència. Alhora ens introduïm en el terreny pràctic a partir d'opinions de qui ha hagut de fer front a la problemàtica que suposa la conjunció dels dos llenguatges. Mitja dotzena de compositors catalans que han prestat una dedicació substantial a incorporar la paraula a les seves creacions musicals constitueix la possibilitat d'un contrast d'òptiques que creiem que ha d'ajudar definitivament a situar, més que no pas a resoldre, l'essència del tema proposat.

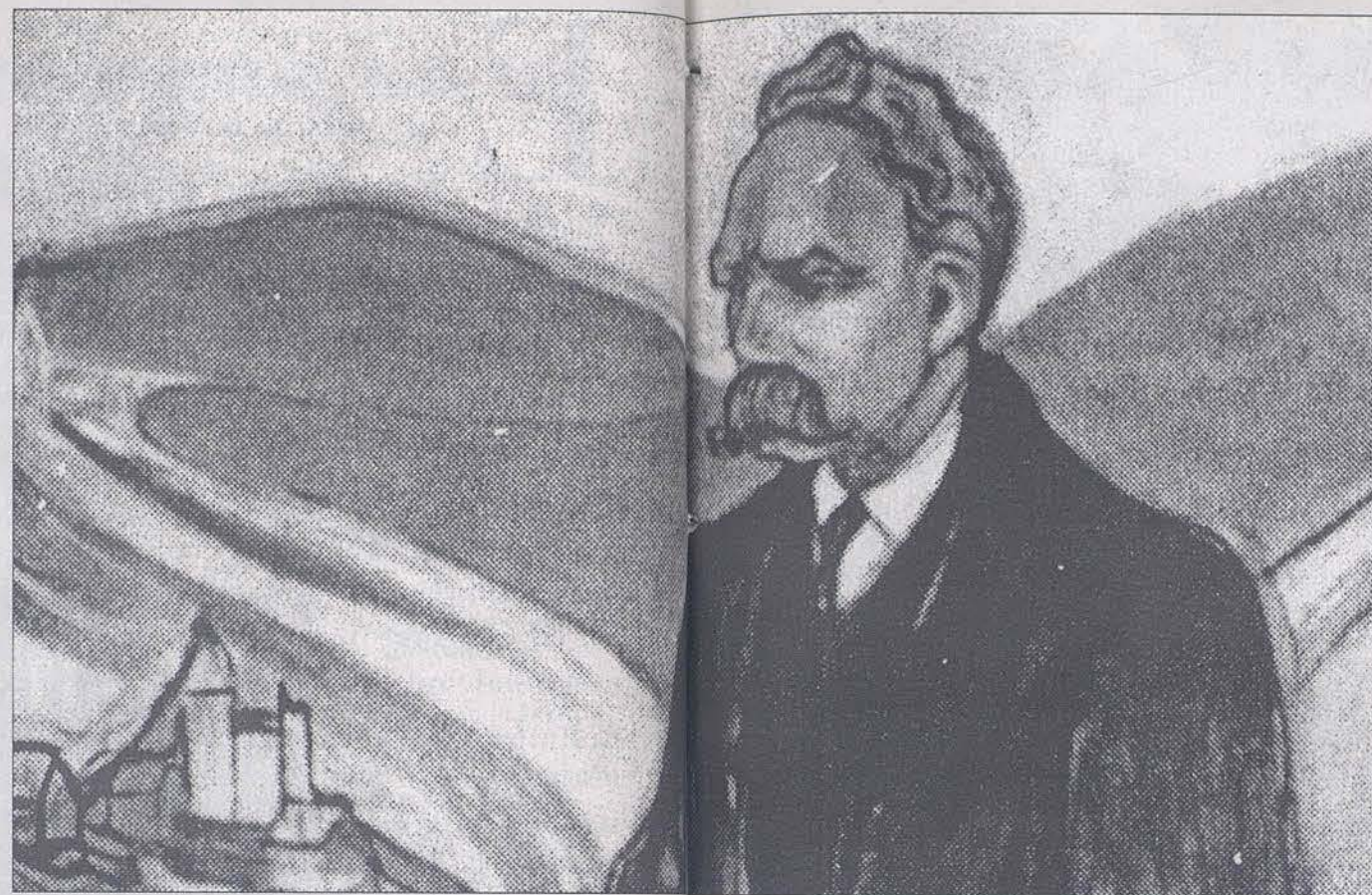
El piano de Nietzsche

per DAVID PICO

Quan Nietzsche era un jove estudiant a la Universitat de Bonn, va fer un breu viatge a Colònia per visitar la ciutat. Allà es va fer acompanyar per un guia perquè li mostrés els llocs de més interès cultural. Després d'hores d'anar d'aquí cap allà, Nietzsche va demanar al guia que li recomanés un restaurant. El guia obeeix i el porta a un local no gaire lluny d'on es troben. Allò que no sap Nietzsche és que el guia l'ha enganyat i l'ha portat a una casa de cites. Nietzsche entra al local. Allà, de sobte, es veu envoltat d'un grup de dones cobertes amb vestits llampants i estrafolaris que se'l miren amb expectació. Després d'uns segons d'esculpir silenci, el jove Nietzsche, confús, s'acosta instintivament a un piano, "l'únic ésser amb ànima que hi havia en aquella sala", i comença a tocar. Això el tranquil·litza. Instants després s'aixeca i se'n va.

Aquest episodi de la biografia de Nietzsche -que anys més tard recrearia Thomas Mann en un capítol de la seva obra cabdal *Doktor Faustus*- és significatiu per comprendre fins a quin punt la música, per a Nietzsche, no era una activitat més, sinó un estat d'ànim, alliberador, necessari i, com va escriure als catorze anys en una carta a la seva mare, "metafísic". Efectivament, la música va acompanyar Nietzsche durant tota la seva vida amb la intensitat d'una passió. De petit, en els seus aniversaris, demanava partitures de peces de piano de Gluck, Beethoven, Schumann o Mozart. Nietzsche tenia una extraordinària sensibilitat musical i era, a més, un pianista brillant. Fins i tot el mateix Wagner, anys després, va lloar la capacitat de Nietzsche per improvisar al piano. Per a Nietzsche, la música era l'únic estat on podia alliberar-se de la raó i el llenguatge, instrument, aquest últim, del qual era un autèntic virtuós. Hi ha una gran unanimitat a considerar Nietzsche com el millor escriptor de tots els temps, en llengua alemanya.

Nietzsche va ser un filòsof errant que es va passar tota la vida donant voltes a un grapat de qüestions filosòfiques, i així s'ha d'entendre de forma literal radical. Una d'aquestes qüestions va ser el llenguatge. Una altra, la música. Evidentment, la relació entre la música i el llenguatge va ocupar moltes de les pàgines dels seus escrits. I tot per la influència, muda i persistent, d'aquell objecte fascinant que el va acompanyar al llarg de la seva infància: el piano de Nietzsche.



Nietzsche segons el pintor Edvard Munch (1906)

Dionís i Apol·lo

La natura està regida per dos instints o principis que, segons Nietzsche, regeixen també el món de l'art. L'un tendeix al fons de la vida, a la irracionalitat, a la veritat radical de les coses, a tot allò inexpressable que ultrapassa la mesura i els límits humans. Aquest instint tendeix a la veritat en el seu estat pur; és per això que el seu efecte és tan revelador com destructiu. Ningú no pot passar per ell sense autoanorrear-se. Aquest instint actua sobre el sentiment mateix de l'existència. L'altre instint, en canvi, tendeix a l'aparença, a la lògica, a la intel·ligibilitat, és a dir, a tot allò pautat segons les mesures de les capacitats humanes: la raó, la representació visual, el llenguatge, el coneixement conceptual, etc. Aquest instint és comunicable i transparent, però mai no arriba a la veritat de les coses, és només la forma humana de representar-les. Aquest instint no actua sobre el sentiment matriu, sinó sobre els sentiments domesticats, els "sentiments de". Al primer instint, Nietzsche li dona el nom d'una de les figures mítiques més complexes i misterioses de l'antiga Grècia: Dionís, el déu de la nit i el misteri, de l'embriaguesa i l'èxtasi orgiàstic. El segon instint, Nietzsche el bateja amb el nom d'una altra divinitat grega que simbolitza el contrari que Dionís: Apol·lo, déu de la llum, el sol i la claredat. Dionís és la desmesura, la pèrdua de la consciència individual. Apol·lo és

la mesura, la plena consciència de la individualitat. No és difícil preveure que la música, com a forma comunicativa aconceptual i universal, serà símbol de la veritat de Dionís. El llenguatge, com a forma cognoscitiva a la mesura de la racionalitat humana, serà el rostre més clar i reconeixible d'Apol·lo. L'art, com ja he anticipat, està travessat per aquests dos instints. Sempre, a qualsevol època, podem trobar i distingir art dionisiac i art apol·lini. L'art més aconseguit serà aquell que sigui capaç d'equilibrar aquestes dues tendències sense marginar ni l'una ni l'altra. Un art que, a partir de les formes apol·linies, expressi el contingut dionisiac. Aquest art és, per a Nietzsche, la tragèdia grega, l'únic que uneix de forma sublim la música (Dionís) i la paraula (Apol·lo).

La relació entre la música i el llenguatge només es podrà explicar des de la polaritat Dionís-Apol·lo. El tercer element, la raó, és el de la veritat. Són les seves respectives vinculacions amb la veritat radical les que determinen la relació entre música i llenguatge. Entrem de ple, doncs, en el marc del valor ontològic.

Música-llenguatge: una ontologia

Nietzsche ordena jeràrquicament la música i el llenguatge segons el seu valor ontològic, és a dir, segons que tendixin més o menys a la veritat radical. La veritat radical, original, l'U primordial, la

Idea -Nietzsche utilitza diferents expressions, gairebé totes extretes de la filosofia de Schopenhauer per referir-se al mateix concepte- no és traduïble a la mesura de l'home, no cau en els paràmetres racionals que articulen l'entendiment humà. Cap concepte no pot expressar-la. La música, però, és aconceptual. Nietzsche farà del caràcter aconceptual, no-figuratiu, de la música, un tret no solament de tipus estètic, sinó ontològic. La música no té un significat inequívoc, no és un sistema de representacions com el llenguatge, no està "en lloc de". La música, per tant, com a forma expressiva afigurativa, es trobarà més a prop de la desmesura, de la no-aparença, que el llenguatge. De fet, la música és l'única forma artística no plàstica. Totes les altres, la pintura, l'escultura, etcètera, cauen dins el món de la representació, de l'aparença. La música, doncs, es troba més a prop de la veritat radical que qualsevol altre art i, per descomptat, que el llenguatge. No expressa la veritat radical (la veritat radical és inexpressable) però la simbolitza. La música és una espècie de llenguatge universal, però no ho és mitjançant l'abstracció com en el cas del llenguatge comú. La música és universal perquè toca la fibra de l'ésser, perquè rep el seu alè. És el primer reflex de Dionís. Qualsevol altra forma comunicativa que no sigui la música no serà res més que representacions i representacions de representacions d'aquest primer reflex. És a dir, un segon reflex, un tercer, etc. Aquest sistema de representacions és el llenguatge. Una xarxa conceptual que a mesura que va guanyant en abstracció (representació d'una representació d'una representació...) s'allunya gradualment de la veritat original. Guanya intel·ligibilitat però perd intensitat, veritat. El llenguatge, diu Nietzsche, és "música fossilitzada", "metafores mortes". S'ha convertit en una forma d'intercanvi comunicatiu tan pragmàtic com artificios. Ja no sabem què diem exactament quan diem "amor" o "angoixa". Aquests mots han perdut el seu sentit original. No trobem paraules que s'ajustin als nostres sentiments reals. Només tenim paraules tòpiques d'ús comunitari. Per tot això, queda clar que el pas de la música al llenguatge, en l'àmbit ontològic, és una degradació, un empobriment. Aquesta degradació es pot entendre des de l'analogia: la degradació del pas de la música al llenguatge és similar a la degradació que existeix, en l'escala de la realitat, en el pas de l'objecte a la paraula que el simbolitza. L'abisme entre l'objecte i el seu símbol és l'abisme entre la música i el llenguatge. Però hi va haver una època en què el llenguatge, malgrat ser inferior ontològicament, no es va dis-

tanciar de la música, ben al contrari, hi formava una unitat íntima i incomparable...

L'origen d'una amistat mítica

Si el llenguatge es degrada ontològicament a mesura que creix el seu grau d'abstracció, haurà d'invertir aquest procés per recuperar la seva vitalitat original, haurà d'acostar-se a la veritat radical. El llenguatge no pot simbolitzar Dionís, però sí que pot apropiarse a la música. L'objectiu del llenguatge, si no vol fossilitzar-se del tot, és imitar la música. Nietzsche troba exemples d'això en el marc de l'antiga Grècia. Un primer exemple de com el llenguatge imita la música, el trobem en la poesia lírica grega -exemplificada en Arquíloc. Podria semblar que la lírica és la confessió biogràfica d'un jo subjectiu. Però és tot el contrari. La lírica neix d'un jo no-subjectiu. El seu embrió es troba en un "estat d'ànim musical" -expressió extreta de Schiller- previ a la materialització del poema en paraules. L'origen és preconceptual, les paraules arriben després. La música és la mitjançera entre Dionís (la veritat) i Apol·lo (el llenguatge). En aquest cas música i llenguatge estan perfectament complementats. Això explica la unió que existia en l'antiguitat entre el líric i el músic. Una unió que va donar com a fruit la cançó popular (allò que ara anomenem *lied*), i que va representar el primer llaç orgànic entre la forma apol·línica (poesia) i el fons dionisiac (música). L'essència, però, es troba en la música. La poesia només és l'objectivació, l'exemple concret. "La melodia genera la poesia". El llenguatge mai no podrà "extravesar la interioritat més profunda de la música", només podrà imitar-la exteriorment.

La cançó popular és la primera síntesi entre música i llenguatge. La segona, la que va arribar al cim d'aquesta unió, Nietzsche la situa en la manifestació artístic-cultural més gran de tota la humanitat: la tragèdia grega. La tragèdia és la unió catàrtica de música, llenguatge i acció mitològica. En la tragèdia es manifesta Dionís a través de la música i de les formes apol·línies de la poesia, la dansa del cor i la representació escènica. Els grecs s'oblidaven d'ells mateixos i entraven, inconscientment, en èxtasi. "La tragèdia absorbeix en si l'orgasme musical més alt, de manera que és ella, tant entre els grecs com entre nosaltres (alusió als drames musicals de Wagner), la que condueix directament la música a la seva perfecció, però llavors situa al seu costat el mite tràgic i l'heroi tràgic...". Aquesta unió sublim, precedent del drama musical modern, va ser avortada quan el llenguatge es va apoderar de tots els àmbits d'expressió i va ofegar la música. Sòcrates va plantar la llavor de la racionalitat i aquesta va anar creixent fins a imposar la seva autoritat: tot ha de ser clar i comunicable, cal silenciar Dionís. D'això

a l'insaciabla i devastador progrés tecnològic d'Occident, només hi havia un pas. També la tragèdia es va veure mutilada per la racionalitat quan Eurípides va entrar en acció en lloc d'Èsquil i Sòfocles. "Amb el fuet dels seus sil·logismes, la dialèctica optimista va fer fora de la tragèdia a la música: o sigui, va destruir l'essència de la tragèdia". D'ençà d'aleshores, el domini de la racionalitat instrumentalitzada ha anat guanyant terreny.

A la música, se li ha injectat una dosi letal de llenguatge, la seva pròpia veu ha emmudit. Però entre aquest trist panorama hi ha una llum d'esperança, un art que encara és fidel a l'esperit dionisiac, que recupera la veu de la tragèdia grega. Aquest art és el drama musical, i l'home que fa possible aquest art és Richard Wagner. Ell torna a unificar de forma sublim la música i el llenguatge. L'exemple paradigmàtic és *Tristany i Isolda*. Amb Wagner, la tragèdia grega reviu!

Amb el temps, però, també Wagner trairà els principis de la tragèdia grega i rebaixarà els seus drames musicals a simples òperes, o sigui, a un espectacle d'entreteniment i oci per a la burgesia. Llavors la música es fa artificiosa, el llenguatge pedant i el mite tràgic cau a les mans del cristianisme. La traïció de Wagner té un nom concret: *Parsifal*. Però abans de la traïció de Wagner, ja hi havia dos casos en què música i llenguatge es donaven bufetades: la "música programàtica", tan característica del Romanticisme alemany, pensem en Liszt (tot i que Nietzsche pensa sobretot en el concepte de "poema simfònic"), i l'òpera, especialment la italiana.

L'òpera: el monstre total

Quan Nietzsche mira el passat, ho fa per entendre i valorar l'origen d'allò que succeeix en el present. Quan Nietzsche parla de la música imitativa dels grecs, està pensant també en la música programàtica del seu temps. De la mateixa manera, és a partir de l'analogia del cas grec, o sigui de la implantació de la racionalitat en la tragèdia grega, que entenem el sentit real de l'òpera moderna. Comencem pel primer cas: els "poemes simfònics" com a contradicció de la relació música-llenguatge. Ja s'ha establert que el llenguatge és posterior i inferior, en l'àmbit ontològic, a la música. Per tant, el seu màxim objectiu és el d'imitar la música. Els poemes musicals són un intent d'invertir aquest procés, o sigui, de fer que la música imiti la poesia. Això és ontològicament impossible i estèticament fraudulent. És la música la que pot generar la poesia, però la poesia mai no podrà generar música. Aquest és un intent corrupte d'invertir l'estètica. El plaer de l'aparença (la poesia) no pot engendrar per ella mateixa el plaer de la no-apa-



Richard Wagner

rença (la música). Són dos àmbits diferents amb una sola relació possible. Invertir aquesta relació és com pretendre que un fill engendri el seu pare. Quan la música es posa al servei de les paraules, es desnaturalitza, "s'aliena de si mateixa i es torna esclava de l'aparença".

La música, llavors, obligada a ser figurativa, es converteix en un lamentable pseudo-llenguatge, s'empobreix més que no la pròpia aparença. Ara la música s'ha convertit en un mesquí reflex de les aparences... Per exemple, una batalla imitada d'aquesta manera s'esgota en el soroll de marxes, sons de trompetes, etc. i la nostra fantasia queda retinguda just en aquestes superficialitats. La pintura musical (música imitativa) és, per tant, el revers de la força creadora de mites que és pròpia de la veritable música. I què passa amb els títols dels poemes simfònics? Doncs que no són res més que representacions simbòliques nascudes de la música, que no expliquen res sobre el contingut dionisiac d'aquesta. Són esquemes conceptuals que pretenen imprimir i dirigir un determinat significat a la música, com si la naturalesa no-lingüística i no-figurativa de la música fos una mancança, una malaltia, que s'hagués de guarir amb títols i empelts lingüístics de tot tipus. Un d'aquests

empelts és afegir textos cantats a les obres musicals. Per a Nietzsche aquests textos són exemples fortuïts, no transcendents. La veu, en aquests casos, actua com un instrument més, el text no és important; de fet, ni s'entén. Què entenem del text d'una missa de Palestrina, d'una cantata de Bach o d'un oratori de Händel, quan nosaltres no formem part del cant, sinó que simplement l'escoltem? L'oïdor la considera com a música absoluta ("absoluta", per a Nietzsche, vol dir autònoma, sense referències extramusicals).

Fins i tot quan la música és de gran qualitat, el text pot arribar a sobrar. Per exemple, en l'últim temps de la *Novena* de Beethoven, tan admirada per Wagner i Nietzsche, no escoltem res de la poesia de Schiller. Tota aquella alta volada, aquella sublimitat dels versos de Schiller, no fan res més que molestar, incomodar i fins i tot ofendre la candorosa melodia popular de l'alegria. En tots aquests casos, simplement no cal escoltar allò que diuen els textos. Però hi ha una música que té la pretensió que són els textos cantats-recitats, precisament, allò que s'ha d'escoltar. I obliga a fer-ho! Aquesta música és l'òpera. L'òpera és el fruit de la mort de la tragèdia grega. En un inici, com s'ha explicat, música i paraula estaven unides en la

cançó popular i després en la tragèdia grega. Però des de la irrupció del racionalisme dialèctic, la tragèdia es degrada segle a segle "fins al salt mortal a l'espectacle burgès òpera".

Nietzsche critica l'òpera per motius estètics, ontològics i històrico-culturals. L'òpera és la culminació d'un crim, silenciada, en la cultura. No té el seu origen en el *lied* sinó que neix de la degeneració de la relació música-paraula. L'òpera actual és una caricatura de la tragèdia grega, però el més llastimós és que només en aquest mirall deformat podem entreveure la imatge de la tragèdia grega original. Amb l'òpera, la paraula es vol fer escoltar i això ja és un equívoc. La música no parla, sona! El bon músic, quan compon, no té el públic al cap, o sigui, no ha de dir res a ningú. Del text, se'n podria prescindir. Nietzsche diu amb sarcasme: "Si Rossini hagués estat una mica més agosarat, hauria fet cantar la-la-la-la de principi a fi, i no hauria deixat de trobar raons per fer-ho". Però què passa quan la música es posa al servei de la paraula i de l'acció? Estèticament, són dos els efectes que es provoquen. El primer és que la música es torna imitativa i es rebaixa a la categoria de signe convencional. "El seu efecte tindrà tendència a advertir l'espectador d'alguna cosa que en el transcurs del drama, si es comprèn, no pot passar inadvertida; de la mateixa manera que un toc de corneta és, per a un cavall, un estímul per trotar." El segon efecte és que la música es torna efectista amb la intenció de combatre els moments avorrits del drama o per intensificar els moments àlgids. Per tant, l'òpera es distingeix per aquests dos elements: "una música retòrica convencional i una música estimuladora d'efectes sobretot físics". I encara hi ha un tercer element. En haver-se de cantar, el públic de l'òpera, que és un públic no musical, es distreu amb el/la cantant, en com vesteix, com gesticula, de quin color té la veu, etc.

Nietzsche ho compara amb un home que aprecia més el marc d'or d'un quadre que el quadre mateix. Aquesta música és una pantomima efectista i agradable per complaure un públic no musical. És el triomf de la paraula i la imatge sobre la música. Nietzsche parla de la "cultura de l'òpera", d'una cultura no-estètica que crea la seva pròpia estètica: "Va ser una exigència d'olors pròpiament no musicals, la que va fer necessari que s'entengués sobretot la paraula. L'home artísticament impotent crea per a ell una espècie d'art ... i com que aquest home no frueix amb la profunditat dionisiaca, transforma el plaer musical en una retòrica intel·lectual de paraules i sons de la passió en 'stilo rappresentativo' (teatral-figuratiu) i en una voluptuositat de les arts del cant". Totes aquestes crítiques tenen com a punt de mira l'òpera, però no el "drama musical" wagnerià. Wagner representava el final de la crisi i l'inici de la resurrecció de l'esperit dionisiac. Wagner era el portador de l'obra d'art total



Nietzsche el 1864

(*Gesamtkunstwerk*). Però finalment, Wagner va esdevenir, no la superació, sinó la culminació de la crisi.

Aleshores Nietzsche va veure clara la impossibilitat del drama musical. Música i llenguatge són incompatibles. Música, paraula i acció, tenen temps diferents, es regeixen per "lleis temporals" diferents. Els seus ritmes mai no coincidiran. El drama musical és tan llarg perquè domina l'element que necessita més temps per manifestar-se: el concepte. Per tant, la paraula impossibilita la música, ambdós no poden fluir positivament amb simultaneïtat. La paraula descentra la música, ella no és el seu propi centre, per tant perd coherència, no pot constituir-se en un organisme, es fa pesada i estèticament dolenta. Sempre que el llenguatge vol imposar-se a la música, aquesta, immediatament, es degrada. La relació entre música i llenguatge és sempre una relació estrictament musical, el llenguatge és prescindible. Qui no entén això no fa cap favor ni a la música, ni al llenguatge, ni a l'espectador.

(*) Totes les citacions són de Nietzsche. Les fonts són: "La visió dionisiaca del món", "El naixement de la tragèdia", "La música i la paraula", "Richard Wagner a Bayreuth", "Pensaments sobre Richard Wagner", i "La gaia ciència".

Una visió des de la problemàtica de la interpretació

per MANUEL VALDIVIESO

"L'escarpra de l'escultor allibera la noia, l'atleta o el cavall del bloc de marbre. De la mateixa manera els signes són tots ells presoners de la tinta i el tinter. El càlam els n'allibera i els deixa anar sobre la pàgina. La cal·ligrafia és l'alliberament."

Michel Tournier

(atribuït al mestre cal·lígraf Hassan Massoudy)

El primer paper de l'interpret davant de qualsevol obra nova és semblant al d'un primer oient, a qui l'obra s'adreça de manera més personal i que pot trobar-hi un reflex d'ell mateix. En el cas d'una obra amb text, ja està fet un primer pas: les paraules faciliten l'acostament, el seu significat particular sembla voler desxifrar per a nosaltres allò que el llenguatge musical conté en si mateix.

Com en qualsevol altre cas, l'interpret s'enfronta al repte d'arribar a participar de la naturalesa íntima de l'obra per ser capaç després de "recrear-la". El camí per arribar aquí no és altre que el coneixement de l'obra, l'estudi i la recerca d'informació al voltant de l'obra (sovint més informació musical que no pas documental).

Tendim, però, a considerar el text com la referència principal del contingut de l'obra i, per tant, del seu significat, caràcter i disposició n'extreiem conseqüències directes per a la interpretació. Això és encara fruit d'una educació edificada gairebé sempre en preceptes Romàntics (1). A la majoria d'escoles on s'ensenya música, la formació dels futurs intèrprets es fa en una atmosfera de coneixements romàntica tant pel que fa a la teoria com a la pràctica; ni el segle XVII o el XVIII i no diguem el XX no tenen gaire cabuda en l'ensenyament bàsic - aquell al qual tothom hauria de tenir accés. Bach s'educà amb la música del seu temps, i amb ben poca cosa de temps anteriors (el que els seus familiars i algun professor inquiet pogueren transmetre-li, i el que ell mateix hagués pogut cantar de petit en el cor d'alguna església). Vivaldi, Händel, Monteverdi, Buxtehude, Schein, els germans Haydn, Mozart, Beethoven,... Tots ells van aprendre de la música del seu temps, d'allò que es creava i vivia al seu entorn. Nosaltres no només no ens hem format amb la música del nostre temps, sinó que amb prou feines tenim contactes amb obres escrites més enllà dels anys 40.

Però aprendre coses de la música d'avui no és un problema, si es vol buscar. I aprendre'n sobre la



Arnold Schönberg

música d'abans del XVIII ha deixat de ser-ho: es fan cicles de concerts, hi ha grups especialitzats i nombrosos enregistraments. La mancança més gran que tenim ha deixat de ser el material, el que ens falta de debò és sentit històric. Sentit personal, estilístic i estètic de la història de l'art. I no en forma de coneixements en si, sinó arribant a sentir-nos formar part de quelcom que exigeix contínuament la nostra comprensió i el nostre esforç per continuar vivint.

Aplicat a la qüestió de què tracta aquest dossier, sentit històric vol dir també capacitat de valorar fenomenològicament quin és el pes específic del text en el contingut, en la idea d'una obra, sigui de l'època que sigui, d'acord amb el seu entorn formal i estilístic; i capacitat, per tant, de treure'n conseqüències per a la interpretació. No podem apropar-nos a un madrigal de Monteverdi de la mateixa manera que a un dels seus motets o les misses, ni pel que fa a aspectes generals (tempo, relacions dinàmiques, punts d'articulació musical) ni a aspectes més específics (la dicció del text (2), el tipus d'afinació, el destriament dels plans sonors en el contrapunt,...). El mateix succeiria si respecte una de les cançons per cor i pianoforte de J. Haydn enfront de la part coral d'un dels seus oratoris o misses amb orquestra. D'una manera semblant, podem dir que els motets dels



Igor Stravinsky un gran preocupat pel tractament de la paraula en la música.

compositors franco-flamencs dels s.XV a XVII (Josquin, Lassus, Willaert,...) necessiten un color sonor diferent (molt diferent!) del que és propi dels compositors meridionals de la mateixa època (Victoria, Palestrina, Monteverdi,...).

Però això mateix podem dir-ho de la música vocal i/o instrumental del s.XX (que ja hauríem de començar a considerar com "el segle passat"). Recordem la cita de Stravinsky (3) i contraposem-ho a una obra coral extraordinària com és el motet *Friede auf Erden* d'Arnold Schönberg, o amb la música del *Pierrot Lunaire* del mateix Schönberg: vet aquí tres maneres molt oposades de valorar el text, tres postures diferents i, per tant, tres maneres diferents d'establir l'equilibri entre el contingut i la forma, i de valorar el pes real del text en cada un dels braços de la balança.

L'interpret, acarat amb la interpretació pública d'aquestes obres (4), ha de trobar el significat real de l'obra en el seu conjunt, i de cada un dels seus fragments, i no confondre'l amb els significants, no perdre's en detalls (importants, potser, pero detalls al capdavant); ha de saber mantenir sempre una certa distància de l'immediat per arribar al transcendent, per poder discernir on acaba un i comença l'altre. Acabarem il·lustrant això amb una suggerent i inquietant citació d'una conversa entre Giraud i Debussy, que tingué lloc quan aquest darrer tornava de Bayreuth:

"D.-No em sento temptat a imitar el que admiro de Wagner. Tinc una idea diferent de la forma dramàtica en què la música comença al punt en què la paraula es queda curta en l'expressió; la música existeix precisament per a allò que és inexpressable; vull que sembli com si sorgís d'una penombra a la qual es veu forçada a retornar de tant en tant; cal que sigui sempre un element discret..."

G.-Quin poeta podrà, doncs, fer un text per a les

teves obres?

D.-Aquell que, dient les coses a mitges, em permeti integrar-hi els meus somnis; que pugui concebre caràcters la història i circumstància dels quals no pertanyi a cap temps ni a cap lloc determinats, que no m'imposi despòticament un escenari, que em permeti ser més protagonista que ell i coplestar, aquí i allà, la seva obra.

NOTES

(1).-Encara avui bona part dels tractats d'estudi del llenguatge musical (bàsicament harmonia-contrapunt i anàlisi) es basen en preceptes que no tenen en compte l'evolució que aquest llenguatge ha experimentat en els darrers 100 anys ! Realment és increïble enmig d'un segle àvid d'informació i de comunicació!

(2).-El problema de la dicció moltes vegades ni s'arriba a plantejar, essent com és, de fet, una de les claus en la interpretació de música vocal ; i no solament pel significat propi de les paraules : de la dicció en dependrà el color resultant igual com uns contorns defineixen la figura, la velocitat dels atacs i, per tant, el caràcter i el fraseig.

(3).-Referint-se a *Oedipus Rex*, Stravinsky va dir: "...Sempre he pensat que per les coses que es refereixen al sublim s'imposa un llenguatge especial, i no el quotidià. Així vaig començar a preguntar-me quina llengua seria la més adequada per a l'obra projectada, i em vaig quedar amb el llatí. A més d'això tindria l'avantatge de treballar amb una matèria no morta, sinó petrificada, convertida en monument i, per tant, immune a tota trivialització..."

(4)."Dirigir significa crear lliurement. Per això existeixen les bones orquestres, no per a elles mateixes; aquest és el motiu principal de l'existència de la tècnica. Una tècnica bona i precisa que vagi en contra de la capacitat de respirar lliurement de la música, que existeixi en contra dels 1000 petits detalls que converteixen la vida en vida musical i en música, crea disciplina, però no art. Però la disciplina ha de ser una condició prèvia!!" W.Furtwängler "Notebooks" Quartet books, 1989; pàg.9

A l'entorn de la música de la llengua

per FRANCESC PARCERISAS

És difícil de destriar, en els seus orígens, la lletra i el so, la literatura i la música, com dues activitats independents. La tradició literària oral més primitiva sol considerar lletra i acompanyament musical com un tot indestruïble, al qual, a més, caldria afegir-hi el moviment, la dansa. La unitat de ritme era, possiblement, l'única mesura significativa, i encara solem parlar dels cants o cànctics dels pobles primitius, amb una implicació ritual o religiosa més intensa que no pas si parléssim de cançons (*El càntic dels cànctics*, *La chanson de Roland*, *El cantar del Mio Cid* i fins els pretensiosos *Cantos* de Pound ens remetent a aquests significats barrejats i contradictoris). Només amb posterioritat devia aparèixer el *metre* com a estructura del vers independent del so, tot i que sota els aspectes quantitius de la prosòdia grega la melodia prové del timbaleig de les síl·labes (de la mateixa manera com -molt més tard- sota gairebé tota mena de vers, sempre podem trobar-hi un alè rítmic, fins i tot quan aquest alè és "prosaic" o deliberadament "poc" musical, com veurem).

Així, doncs, és molt probable que poeta i cantant fossin un mateix autor/intèrpret, una sola cosa, com ho han tornat a ser els cantants populars moderns. I tot i que, en algun moment indeterminat, el lector devia començar a substituir el públic oient, durant molts segles joglars i trobadors van tocar i cantar amb igual habilitat. Allò que distingia les peces era, sobretot, la seva finalitat, expressada pel gènere (plany, sirventès, albada, tensó...). Tot i que la codificació de la litúrgia musical havia començat amb Gregori I al segle VI, el desenvolupament de debò independent de la lírica (en anglès, *lyrics* encara és la denominació de la "lletra" de les cançons) encara triga a produir-se. El compositor medieval sovint es dedica a posar música a un text preexistent i, només amb els inicis de la polifonia, sembla que la importància literària comença a quedar relegada i que gràcies a l'autonomia de l'*ars nova* els compositors i teoritzants s'obliden més del text.

La separació real no es produeix, segons molts autors i paradoxalment, fins al Renaixement. Aleshores la poesia deixa de ser cançó tot i que hom comença a parlar -com enyorant aquella unitat anterior- de la "música de la poesia". Una música lligada, com deia, al so i a les cadències del llenguatge; és el moment de la *musique mesurée* a França i del *recitativo* italià. Però també és el moment del virtuosisme instrumental. Del Renaixement endavant, quan els poetes escriuen una cançó, allò que fan no és pas escriure la lletra d'una música, sinó escriure una composició literària "musical". Des dels *Songs and Sonnets* de John Donne, fins a les *Cançons de rem i vela* de Sagarra, allò que preval a les composicions és l'element literari, malgrat que hàgim de reconèixer que, sovint, dins l'àmbit de la literatura, el gènere "cançó" és, poèticament parlant, considerat secundari justament per la manifesta preponderància dels seus elements musicals. En contrapartida igualment absurda, des de la música, el *lied* sembla sovint secundari per la seva preponderància d'elements textuais.

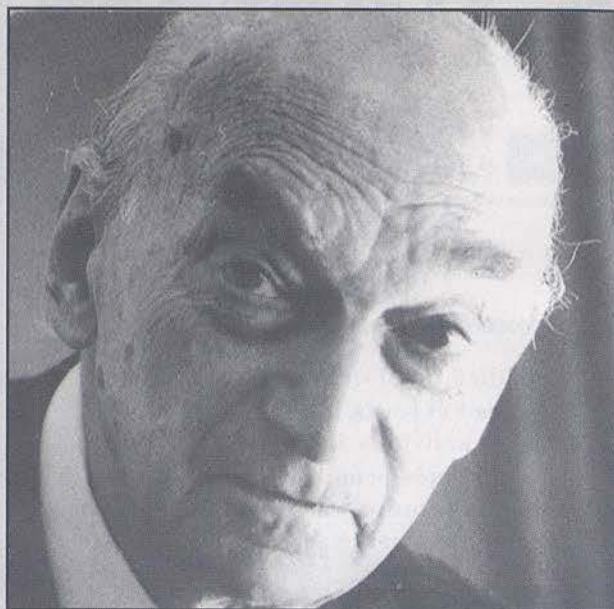
Curiosament, el mateix Barroc, que aconseguí de divulgar l'òpera, va fer del text un mer guió, un *libretto*, i de la veu un instrument. D'alguna manera, doncs, en el decurs de la història, música i poesia adquireixen complexitat, es tecnifiquen i, tot i que aparentment s'unifiquen en l'obra d'art total, només s'aprofiten de l'altra com d'una carcassa buida. El discurs que predomina és el de la raó de les lleis intrínseques a cada art, és a dir, un discurs de sistemes tancats que requereixen coneixements i aprenentatge especialitzat; aquesta és una actitud que només es veurà aparentment trencada amb el Romanticisme i amb el pas a primer terme del predomini de les emocions. Però fins i tot quan, a la fi del segle XIX, trobem un exemple de la musicalitat poètica més abrandada -el *De la musique avant toute chose*, de Verlaine-, allò que tenim al davant és essencialment una lletra: literatura, textos que no volen ser subsidiaris i que ens parlen, efectivament, de la música, però de "la música del vers".

Aquest divorci entre el llenguatge literari i el llenguatge musical continua marcant, amb totes

les excepcions que calgui, els nostres temps. Tant si es tracta de "posar lletra" com si es tracta de "musicar" sempre sol existir un art substantiu i un altre art que només fa una funció adjectiva. Potser només certs cantautors o cantants-folk (del poble, populars) mantenen aquell lligam d'una sola activitat indissoluble, com en els temps primitius, i el seu èxit al *global village* de McLuhan és, en conseqüència, perfectament entenedor, ens restitueixen els ideals primigenis de la cerimònia oficiada davant el grup social. Algunes cruïlles artístiques curioses, com és ara el teatre musical, també poden exemplificar molt bé les mancances, ensembles teatrals i musicals, o poden enfortir l'adotzenament de l'una amb una certa dignificació de l'altra, sempre a la recerca de la barreja integral d'un producte ideal. Ni teatre musical, ni música teatral, han creat un nou híbrid per al consum: els musicals.

Les dificultats d'integració de literatura i música poden anar, tot amb tot, encara més enllà i per raons que poc tenen a veure amb les anteriors. Com diu el poeta anglès W.H. Auden al seu esplèndid article sobre la traducció dels *libretti* d'òpera, una música pot agombolar un text determinat en una llengua determinada, però no un altre text i potser ni tan sols la traducció del text original en una altra llengua. El, "No!, No!, No!, No! / Sí!, Sí!, Sí! Sí," de Leporello al duet "Eh, via buffone" de *Don Giovanni* no pot ser cantat verament en anglès, perquè la música no dóna per a quatre Yes, i l'afirmació -que diríem de valor semàntic- en tot equiparable no hi té la mateixa sonoritat. En aquests casos, doncs, un traductor com Auden ha de saber trobar el sempre envitricollat galze entre la música de la música i la música de la llengua. Amb tot, quan hi rumiem, no és això el que, per ventura, fa el compositor o el poeta, i allò que l'exigència d'una col·laboració feliç demanaria a tots dos. El desencís de l'espectador que per primer cop té l'oportunitat de llegir els supratítols de *La Traviata* és el desencís de qui descobreix que la lletra (la carcassa, o una versió rebullida d'aquesta carcassa) no està a l'alçada dels paraments musicals. És exactament el que li esdevé al noieta que tradueix la lletra de la seva cançó de rock preferida per descobrir que no "diu" res més que bajanades.

Potser no cal dir que aquesta no és pas l'única possibilitat. El contrari també és, sortosament, cert. Qui hagi sentit cantar *Damunt de tu només les flors*, de Mompou, pot experimentar un estremiment addicional si, de sobte, s'hi fixa i hi descobreix els mots de Josep Janés: "resplendir de la llum atresorada per l'esguard clos" (en canvi l'ordre), "no saber mai més la nit que al teu costat fóra esvaïda" no són pas



Frederic Mompou usà amb intel·ligència la paraula

conceptes fàcils de copsar a les primeres audicions. En aquest cas el cercle lletra-música-letra s'ha complert, altíssim, perfecte, gràcies a la compenetració.

En la poesia contemporània, però, diríem que allò que impera és, amb diferència, la definició feta per T.S. Eliot: "la música de la poesia no existeix amb independència del sentit". En la poesia hi ha d'haver la música latent en la parla d'aquella època i d'aquell indret i això fa que, fins a cert punt, la música de cada individu, de cada poeta, sigui una de les seves idiosincràsies, el faci diferent. Les gravacions de poetes llegint la seva obra ens poden fer adonar, per exemple, no d'una divergència substancial respecte al text que coneixem, sinó d'una "música" distinta. Al fragment de les "dones que van i vénen mentre parlen de Miquel Angel" del mateix Eliot, que podria semblar intel·lectual i grandiloqüent quan el lector obre el llibre i el llegeix en silenci, esdevé, llegit per l'autor, més intranscendent, banal i buit. I, a l'inrevés, el recitat de Richard Burton del *Poema del vell mariner*, de Coleridge, li afegeix dimensions -fins i tot espacials- insospitades; o la veu trencada de Josep Carner llegint el poema *Retorn a Catalunya*, afegeix una música que el lector difícilment hi hauria posat; música que, només aleshores, descobrim implícita en les paraules, però que ens ha calgut el compositor original, o un instrument d'època, per arribar a desvetllar-la i a sentir-ne totes les virtualitats que s'hi amagaven. És en aquest sentit que quan la literatura moderna parla de la música de la poesia es refereix, sobretot, al sentit -i a com aquest sentit es revela més en la música de la llengua que no pas en la lògica del discurs- i no a cap estructura similar de l'art musical.

Els compositors davant del text

per J.C. i L.M.

Més enllà de l'àmbit teòric, el compositor, ficat o capficat en la seva tasca quotidiana destinada a produir art, és qui en última instància té les raons més específiques a l'hora de valorar les relacions entre text o paraula i música. Ell és qui contempla aquesta relació des de la primera línia d'una praxi que imposa la seva llei definitiva i situa les coses en el seu lloc més preclar. Les respostes d'un grup de compositors catalans a una sèrie de qüestions sobre el tema que ens ocupa creiem que ha de resultar especialment interessant i il·luminador.

Xavier Benguerel situa el tema de l'autonomia o no de la música com a llenguatge i de fins a quin punt la interferència de la paraula lleva sentit genuí a l'art del so. *"Aquest és un problema que ve de lluny, des que hi ha música i paraula. Molts filòsofs han discutit i han posat en relleu a vegades la primacia de la paraula sobre la música i a vegades tot el contrari: la de la música sobre la paraula. Amb la invenció del melodrama, l'òpera, molts teòrics dels segles XVII i XVIII deien que la música embrutava la paraula i que aquesta tenia suficient força com per no necessitar la música. Però aquest concepte aviat va entrar en crisi. Hi ha el cas curiós de Rameau, que negligia totalment la paraula i deia que era capaç de posar música, si calia, a un anunci de diari. Entre els enciclopedistes, Rousseau i Diderot creien en la preeminència de la música, i en canvi, Voltaire, com a bon racionalista, menyspreava la música. Aquesta dualitat s'ha mantingut al llarg de la història de la música. En el Romanticisme es vol unir el món de la música i de la paraula i crear una comunió plena entre poesia i música. I no cal dir la idea wagneriana del drama total. Es diu que de fet música i paraula van néixer juntes."*

Per a Benguerel, la paraula no és obstacle per a la creació, sinó tot el contrari. *"A mi la paraula m'ajuda, m'estimula i em suggereix música. Quan he de treballar una obra en la qual intervé un text em sento més còmode. Ja sigui un text poètic o no poètic. Perquè en certa mesura amb el text se'm simplifica el problema de la forma. El text prefigura d'alguna manera la forma. I si més no dona molt una solució al problema de la música del segle XX en què cada obra pràcticament crea la seva pròpia forma. En el nostre segle hi va haver un període en què es va menysprear el text tot eliminant paraules i deixant*

només els fonemes. Jo no ho menysprearia però crec que tot aquest concepte musical ha entrat en crisi i es torna a revalorar el text literari"

Per a Guinjoan la música és també un estímul, però alhora una problemàtica. *"Crec que la paraula per començar estimula però al mateix temps em condiciona molt. Jo ho puc dir per experiència. Et diuen, tens un text i pots fer allò que vols. Però jo quan he tingut un text he intentat identificar-m'hi i al final el text m'ha portat a mi i no jo al text. Hi ha hagut textos en els quals una sola paraula m'ha donat motiu per fer una obra. És el cas de Per l'esperança. Les síl·labes i les lletres, les he anat manipulant. Allò que he procurat molt és un estudi de fonètica. Fer que les paraules visualment puguin suggerir una imatge, si cal per la mateixa manera de recitar o de dir."*

Guinjoan no considera que exactament la paraula prefiguri la forma de la composició i novament torna a la seva experiència personal. *"Quan vaig compondre Acta est fabula, ho vaig fer sobre una tria de textos, eren màximes de Marc Aureli, que mantenien una relació entre ells i vaig establir com una mena de diàleg. Després en un estudi vam agafar botelles buides i mig buides i vam fer sorolls tot improvisant mentre Jean Pierre Dupuy, que recita molt bé, recitava els textos de Marc Aureli, per altra part en una traducció francesa. I d'aquestes interpretacions, en va sorgir l'obra. Sí, és cert que el text pot prefigurar la forma, però cal buscar aquesta forma a través de la mateixa utilització del text. Mira amb Retorn a Catalunya, el poema de Josep Carner, el text em va condicionar molt. Era un text que no em permetia de fer música dissonant. Havia de fer una música d'arrel catalana i per això vaig agafar un llenguatge modal per no traïr el text."*

Joaquim Homs es va sentir atret per la poesia essent molt jove, quan estudiava el batxillerat i així una de les seves primeres composicions és una cançó sobre text del poeta Guasch. Per a ell la paraula és un estímul per a la creació musical i en aquest sentit narra -tot recurrent al seu fi sentit de l'humor- una facècia tan ingènua i divertida com significativa, situada també en els orígens de la seva vocació musical. *"Quan estudiava el batxillerat el meu pare ja em portava a veure les òperes de Wagner en aquelles traduccions d'en Joaquim Pena. I aleshores, tenia uns catorze o quinze anys, ja vaig voler compondre una òpera; imaginis, només sobre Hamlet. I fins i tot vaig escriure un leit motiv. Vaig començar a treballar sobre una traducció d'en Morera i Galícia. Però en trobar-me amb aquella frase, no s'ou ni una rata,*

em vaig enfonsar i naturalment ho vaig deixar córrer."

Més enllà d'aquesta anècdota, Homs insisteix en l'atracció que suposa la poesia per a ell com a esquer per compondre. "*Quan llegeixo una poesia, si m'agrada immediatament tinc ganes de posar-hi música. Encara que és molt diferent la poesia en si mateixa, que té uns ritmes diferents de quan se li posa música. La música pot millorar la poesia en determinats aspectes però en d'altres pot perjudicar-la.*"

Parlem ara amb Joaquim Homs de la possibilitat que la música pugui arribar realment a substituir el significat del poema. "*En realitat, quan poses música a un poema fas una altra obra. La poesia t'ha servit per fer una cosa que si és vàlida i emotiva potser fins i tot arribarà a pertorbar la visió de les qualitats literàries dels ritmes però que a la fi pot tenir un cert poder evocador. Schubert, Schumann o Brahms feien la seva obra i al mateix temps immortalitzaven la poesia.*"

Homs és un dels compositors que més ha treballat l'obra de Salvador Espriu amb composicions com les escrites sobre *El caminant i el mur* i *Cementiri de Sinera*, entre d'altres. Tanmateix es va relacionar poc amb el poeta. "*Crec que no hi entenia gaire, de música. No vaig gosar parlar-li mai de les meves composicions sobre poemes seus. Mai no vam tenir cap conversa sobre temes formals.*"

Un fet viscut per ell resulta força interessant des del punt de vista de la relació paraula-música. "*Jo vaig compondre diverses cançons sobre les Estances de Carles Riba. Una vegada en vaig escriure tres, però després vaig perdre les partitures. Aleshores, més endavant vaig tornar a fer música sobre els mateixos textos. I posteriorment vaig trobar les primeres partícels. Aleshores em vaig adonar que eren ben diferents, encara que hi havia punts en comú. El mateix text em va suggerir dues músiques diferents escrites en èpoques també diferents.*"

Això, Joaquim Homs ho explica d'aquesta manera. "*Si l'obra és molt complexa, parteixes d'unes primeres idees, però després, mentre escrius l'obra acuses els diferents estats d'ànim i van sorgint branques noves arran de circumstàncies atzaroses. Les circumstàncies externes que vius al llarg del procés de creació de l'obra et van influir i condicionen el resultat final. L'obra, encara que es basi en un sol text, acusa les diferents òptiques que et produeixen les circumstàncies que pateixes en el curs de la creació quan aquesta és dilatada en el temps.*"

Les relacions formals entre poesia i música a l'hora de compondre, les situa així. "*La paraula és allò que dóna les ganes de posar-te a escriure música. La música dóna el sentit d'allò que expressen els versos. Els ritmes interiors de la paraula en si és la diferència que hi ha entre*

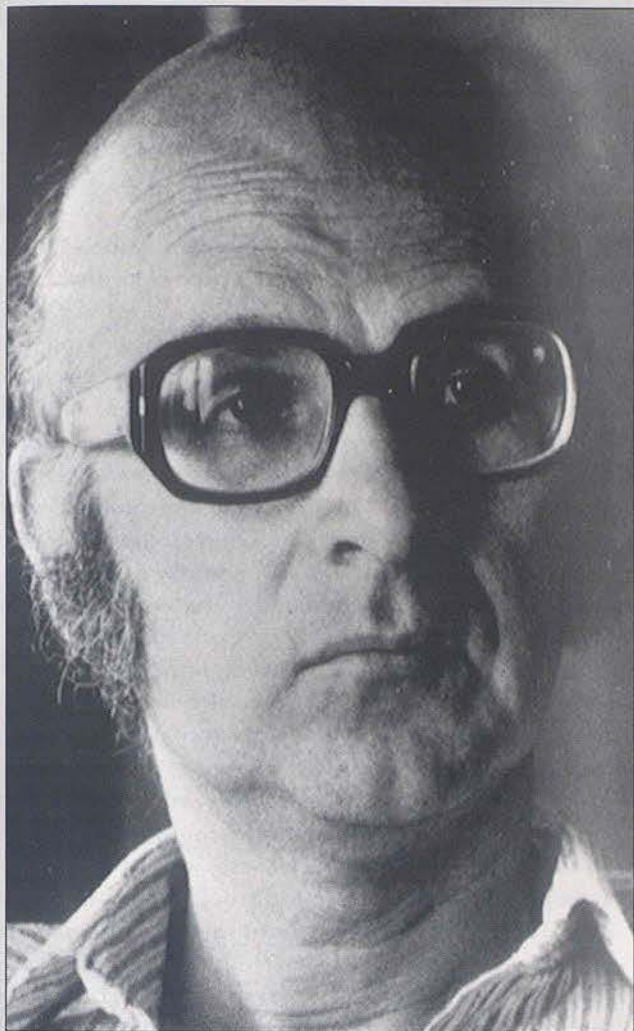
recitar i cantar. Per fer sobresortir les qualitats poètiques n'hi ha prou amb la recitació. La música es presta a altres coses que també vénen suggerides per la poesia però que van més enllà de la cosa parlada."

Quan ha compost música religiosa, els mecanismes han estat els mateixos? "*Sempre allò que m'inspira és el text. Jo trobo un sentit religiós molt acusat en les obres de Victoria i en canvi no en la Missa solemnis de Beethoven. La meua música religiosa és més propera a Victoria però amb el llenguatge propi.*"

Albert Sardà troba que el tema de la relació entre música i paraula "*és un vell problema històric que cada època ha resolt de la seva manera, segons les directrius estètiques de cada moment (pensem en les apassionades polèmiques del segle XVIII sobre el melodrama, entre gluckistes i pizzinistes, en la Querelle des bouffons, etc.). En relació amb la meua experiència personal com a compositor, jo penso que en les obres amb text, òpera, lied, etc., el text ha de conduir l'expressió, però allò més important potser no és el que diu el text a cada moment, puntualment, literalment, sinó, podríem dir, el seu contingut semàntic, és a dir, d'una manera molt general, establir una correspondència de la música envers on ens porta el text, dramàticament.*"

Xavier Turull estableix d'antuvi la problemàtica concreta de la composició damunt poesia, sobre la seva experiència. "*La qüestió del ritme és determinant a l'hora de compondre sobre una poesia. Cal veure si la poesia té unes constants rítmiques internes i que aquestes constants es repeteixin amb una certa periodicitat. Si no hi ha aquesta periodicitat que dóna forma a la música pot quedar com un recitatiu. Si agafes uns versos irregulars, i cada cop el poeta va canviant, la música esdevé això, com un recitatiu, perquè no hi ha un motiu general conductor. El compositor ha de saber veure la música que té dins la poesia i ha de ser capaç d'escriure una música molt lligada al contingut del text. I això no vol pas dir que sigui una música descriptiva però sí una il·lustració del clima poètic. Quan vaig compondre el Quartet de corda i veu que va ser premi Eduard Toldrà, vaig basar-me en els Poemes desolats de Rosa Leveroni, que són realment l'expressió màxima de la desolació humana. Vaig escollir el quartet de corda barrejat amb la veu perquè vaig considerar que res no podria descriure millor la desolació que aquesta formació. Amb el piano hauria tingut una brillantor que crec que no hauria resultat adient. Un hom ha de tenir molt especialment en compte la veu.*"

Una troballa poc comuna amplia de forma interessant el discurs de Turull. "*Una vegada vaig escriure una melodia curta i vaig pensar que algun dia l'aplicaria. I més endavant vaig trobar uns versos de Rosa Leveroni que coincidien total-*



Xavier Benguerel

ment amb la meua melodia. Això va ser com una loteria. La partitura havia estat escrita sense pensar en els versos. L'artista ha de saber trobar aquesta coincidència. Una mica és allò que deia Picasso, que no buscava sinó que trobava. La persona que compon ha sabut veure la sintonia entre la poesia i la música. Potser és millor si has trobat que no si has buscat."

Fins a quin punt la música també pot ser paraula? "Sí que pot portar una paraula. Mira, ahir mateix va actuar al Palau aquella violinista oriental, Midori, i el començament de la sonata de Beethoven la va fer així -taral.leja una frase- i no d'aquesta altra manera. Aleshores tal com ho va fer la Midori, que és la forma correcta, aquesta frase esdevé una interrogació i de l'altra manera una afirmació. Tota aquesta infinitat de matisos són els que també veu un pintor i que van des del blanc més immaculat al negre més absolut. Entre el piano i el forte hi ha molts matisos en què cap un ampli camp expressiu. Sense aquests matisos no hi ha ni accents, ni esforçats, ni cadències. El Concert de violí de Beethoven està ple de paraules. Tota l'articulació d'accent ve a ser com un idioma que tu no coneixes però que a



Xavier Turull

la fi entens justament pels accents, per les respiracions, per les pauses, pel color, per la intensitat i que així permet una interpretació subjectiva."

El poema simfònic per a Xavier Turull és, només, "un suggeriment de sons. En aquest sentit no és paraula. És més aviat que un compositor té una fantasia especial que no encaixa en unes regles establertes i així crea un poema simfònic que ho admet tot. I això no ho dic pas despectivament. És una cosa més lliure, però segons com pot ser més difícil. Si hi ha un reglament, per dir-ho així, ajuda a entendre una estructura."

Salvador Pueyo situa el problema bàsic que ens ocupa en aquests termes. "Sobre la capacitat del llenguatge musical per substituir el significat del llenguatge parlat, en obres sense text, per entendre'ns, del tipus poema simfònic, penso que la música és un art eminentment abstracte i, sense una explicació prèvia, és molt difícil de considerar paral·lela l'expressió del llenguatge parlat i de la música. Un poema simfònic, si no portés un títol, un programa, podria ser qualsevol cosa, articulada segons una determinada forma musical. (Pensem en el Don Joan o el Zarathustra de Strauss, podríem sentir el seu programa si no esti-

gués especificat prèviament?).”

Xavier Benguerel creu que la condició asemànica de la música troba en la paraula un complement enriquidor. I que, a la inversa, també el contingut expressiu de la paraula pot enriquir-se amb la música, i que per tant els dos components es complementen. “La paraula ja és una mena de música, però en canvi la música no és paraula. Aquesta és potser la gran diferència. Per a un músic com jo, que tinc una gran tendència vers el dramatisme musical, la paraula és molt útil. La paraula no està tan lligada a la música divertida -per dir-ho així- com a la música dramàtica. Per això hi ha compositors en l’obra dels quals el text és tant o més important que la música.”

Si la música no és paraula, com cal explicar el fet de la música dita descriptiva, com per exemple el poema simfònic, o determinades simfonies més o menys programàtiques? “El poema simfònic és sobretot una anècdota. Amb tota la seva argumentació sobretot és el fruit d’una efervescència romàntica del sentiment. Però a la fi és música pura. Què té el Don Joan de Strauss del mite literari original? O la mateixa Simfonia fantàstica que té un argument però no és sinó música pura? Tot el Romanticisme està ple de literatura. L’únic que no en participa, d’això, és Chopin, que no va emprar mai la paraula. El primer gran romàntic, Beethoven, al final va recórrer a la paraula perquè amb la música no en tenia prou. Amb la Novena neix Wagner. I de fet això arriba a l’Impressionisme. I continua amb Strauss. Jo crec, i admeto que això pugui ser considerat com una barbaritat, que el llibret no és tan important en l’òpera com la poesia en el lied. No hi ha bons lieder sense bons textos, i en canvi sí que hi ha bones òperes amb llibrets fluïdos. En el lied hi ha la comunió bàsica entre paraula i música. En canvi, sentim òperes en què la música va molt més enllà que el llibret.”

El tema de l’òpera havia de resultar inevitable en parlar amb un compositor com Guinjoan, que està ficat de ple en l’acabament de la seva primera obra d’aquest gènere. La seva explicació, basada una vegada més damunt la praxi immediata resulta prou il·lustrativa. “No fa gaire vaig ensenyar la partitura de la meua òpera Gaudí a l’Enrique Ricci, del Liceu, i em va dir que hi havia el problema del text, que era en català, per la cosa de l’interpret. En Carandell va parlar de traduir-la, però el mateix Ricci va dir que no, que era impossible de fer-ho pel fet que jo he respectat fidelment tots els accents del text i si es traduís es canviarien aquests accents i es destruiria la melodia. No hi ha una sola frase musical que traeixi la llengua catalana. I això és molt musical. Moltes òperes en deixar de banda els accents de les paraules es malmeten. És evident que a mi el llibret m’ha condicionat i jo l’he seguit fidelment, però al mateix temps m’ha permès fer la meua

música. He pogut incloure música experimental a la Fantasia de la Casa Batlló i si cal hi ha una romança una mica retro, que canta la Rosa. El text em condiciona però en el bon sentit. Mira, hi apareix la paraula “vaga” que té una fonètica que em permet fer coses fantàstiques. Sí, et sents condicionat però també estimulat.”

-Què volies dir abans quan parlaves que el text et porta a tu i no tu al text? “Jo sóc conscient que he de respectar el text, però jo m’he d’identificar amb el text i ell s’ha de posar dins meu. I d’aquesta manera em serà possible fer la meua música i així poder fer la meua aportació. Tenir dominat el text vol dir tenir-lo assimilat i això vol dir també que cal que la música que en sorgeixi sigui la meua música. Que sigui una música que m’aporti alguna cosa i que al mateix temps lligui amb el text. Mira en aquella romança retro que t’he dit de l’òpera, al final he posat un cluster en funció difuminant de la part romàntica que és com si tot ho vegessis com des de darrera d’un vidre glaçat. El context formal bàsic és d’aparença convencional, però jo hi he posat la meua visió particular de músic d’avui.”

El paper expressiu dels fonemes, suggerit per les paraules de Guinjoan, és ampliat pels raonaments d’Albert Sardà i de Salvador Pueyo. El primer assenyala. “És el que han fet Stockhausen, Berio i Nono, tractant i transformant la veu com un simple material musical abstracte, sense relació amb el seu significat. Aporta valors positius, m’interessa molt, però jo no ho he fet usualment. Només ho he fet en algunes obres corals, pràcticament inèdites, perquè, en aquest cas, el problema pràctic és la seva dificultat d’execució; poder disposar de veritables especialistes familiaritzats en aquestes tècniques, que ho puguin realitzar satisfactòriament”

Per a Salvador Pueyo, això “és el principi de la música concreta de Pierre Henry en els anys heroics d’aquest moviment. Jo ho he fet, no en obres independents, sinó en il·lustracions teatrals. Crec que és un element més que es pot considerar, però, en qualsevol cas, en funció del resultat concret i no pas del procediment en si mateix. Allò que és interessant són els resultats musicals que el compositor assoleixi, al marge del procediment. Amb tota classe de procediments es pot fer música bona i música mediocre.”

Salvador Pueyo està acabant ja l’orquestració de la seva òpera Terra baixa sobre el drama d’Àngel Guimerà amb llibret de Guillem Jordi Graells. “En relació amb l’òpera, no tenim una forma poètica, però sí un text i un contingut dramàtic. El significat de les paraules està lligat a una determinada situació escènica, però, per damunt de tot, personalment, de la mateixa manera que quan faig lied, el text em suggereix un determinat color (color vocal, color harmònic i color instrumental, orquestra, etc.) i un determinat clima

sonor, l'òpera la integren uns personatges que porten en si un determinat tipus de música, però sense la necessitat de crear un leit motiv. De la mateixa manera que, en música instrumental, de vegades he escollit uns determinats instruments per expressar una idea concreta, a l'òpera, el caràcter dels personatges m'ha suggerit una determinada tipologia vocal (soprano lleugera, tenor spinto, etc.). Les situacions dramàtiques o el curs de l'acció, van determinant l'esdevenir de l'òpera, però en el meu cas no han determinat mai una forma musical concreta o predeterminada."

Albert Sardà, que està escrivint l'òpera *Any de gràcia*, sobre text de Pierre Danois basat en una novel·la de Cristina Fernández Cubas, parla de les relacions estructurals en el lied. "Com a compositor de lied, crec que la forma poètica, quant a ritme, estructura, cadència, etc. (a part del significat concret del text), ha tingut una influència en determinades èpoques històriques, per exemple en el Romanticisme. En el meu cas particular no, i crec que la forma poètica en aquest sentit és irrellevant en la música contemporània; crec que en la música dels nostres dies això no funciona a partir de Wagner; ja no té sentit (jo em sento més còmode si no estic constret pel ritme de les veus o altres coses semblants). O potser pot tenir sentit, com a màxim, per exemple en l'òpera, en un fragment esporàdic, tipus ària o similar, com a element de distensió. Però jo no ho faig, encara que en l'òpera que estic escrivint he recorregut de vegades a fragments tancats (duos, àries, per dir-ho d'alguna manera), però no en aquest sentit."

Per la seva part, Salvador Pueyo assenyala que "quan escric lied, l'estructura poètica em pot influenciar alguna vegada en relació amb el ritme dels versos, però no quant a la forma musical. Per a mi, el text té més importància, simplement com a suggeridor dels ambients i colors musicals que vols expressar. Personalment, unes vegades el text m'ha suggerit un cert color, un cert clima sonor. Altres vegades he pensat en un determinat clima sonor i he cercat posteriorment un text adient per a ell (no en un sentit melòdic, evidentment, sinó en un sentit més genèric)".

Amb Joaquim Homs parlem de què pot estimular la creació de música abstracta. "Qualsevol fet pot estimular la creació de música abstracta. El mateix fet d'un encàrrec sobre un motiu determinat fa que pensis ja en uns elements concrets. Quan comences a escriure ja saps a què has d'atenir-te. I allò que està escrivint pot generar noves evolucions. La qüestió és que es mantingui l'interès creixent. Una melodia té una forma determinada amb uns punts culminants. El conjunt d'una obra ha de ser com una gran melodia entesa com una sèrie de seqüències que s'enllacen les unes amb les altres i que donen origen a

altres derivacions i cal que el conjunt tingui motius d'interès. Com la forma dramàtica, que arriba a un punt i ve la baixada precipitada. Cal que sempre hi hagi un interès i un joc de contrastos i que el conjunt formi una unitat i tingui un sentit general. Com unes seqüències que, com els versos, s'enllacen entre elles fins a arribar a un objectiu. En un poema tot això ho pots fer en un o dos dies, però en una obra més complexa requereix molt temps i mentrestant això pot influir en la forma de desenrotllament."

Xavier Benguerel, tornant a l'argument de la força inductora de la paraula es refereix a Espriu, poeta que, com Homs, ell també ha treballat força.

"Ha estat un poeta extraordinari en el sentit que potser és l'únic que pots incorporar al text llatí del Rèquiem. La profunditat del verb d'Espriu és tan forta que s'agermana molt bé amb el Rèquiem. Jo no vaig tenir cap dubte que des del punt de vista literari hi hagués cap problema. La musicalitat de la poesia marca completament. Igual esdevé amb els versos de Baudelaire; és un poeta tan gran i la força de la seva poesia és tan intensa que el perill és posar música a allò tan ric. Però crec que és millor acostar-se a un gran poeta que no a un de menor, perquè si la dificultat és més gran també ho és la seva ajuda."

-Quan els compositors escrivien música pura, què us empeny, què us motiva? "No ho sé. El procés creatiu és molt complex i individual. Seria interessant poder expressar amb paraules el fet creatiu; esbrinar perquè en un moment donat neix una cosa i no una altra o d'una altra manera. Quan faig música pura no parteixo mai d'arguments de tipus literari o poemàtic. Són sensacions lligades a situacions anímiques o de tensió, o tot el contrari, de relaxació, o obeeixen a un estímul exterior que no necessàriament és de tipus literari. La música abstracta en definitiva és abstracta i per tant al marge de cap origen literari concret."

Guinjoan no té una resposta precisa sobre la motivació específica a l'hora de compondre música abstracta. "Quan he acabat una obra intento imaginar-me un quadre; com funcionaria morfològicament i quin contingut hi ha. Això em permet veure de cop i volta una obra que ha estat feta en un temps extens. A mi m'estimula qualsevol cosa; un estat d'ànim... Quan crees et mous enmig d'un ampli ventall de probabilitats, sempre estàs navegant. Mai que he compost he dit això és tal cosa concreta. I tampoc puc preocupar-me d'allò que pot pensar la gent. Jo només sé que ho he donat tot."

Enric Ribó

Pura Gómez

Cent anys al servei de la veu



per NATIVITAT CAROL i J.C.

Quasi cent anys de dedicació a la música suma el matrimoni Enric Ribó-Pura Gómez. Ha estat un segle més aviat de devoció que de dedicació, que ha farcit una tasca important i desenvolupada incansablement, aliens totalment a cap mena d'afanys de protagonisme exhibicionista. Tanmateix, el seu historial acusa l'impacte de fites d'una considerable i inqüestionable importància per a la història de la música catalana. Reclosos dins la closca del seu invulnerable sentit de la discreció i de l'elegància fa la sensació que no siguin ben conscients de la transcendència de la seva aportació al nostre patrimoni musical.

Dins la quotidianitat d'un dia feiner, el mestre Enric Ribó i la seva esposa Pura Gómez, mestra de grans cantaires, ens reben a casa seva amb la il·lusió de compartir una llarga estona, tot recordant aquests importants anys de mestratge vers els seus deixebles i en definitiva la seva plena dedicació a la música.

Som en un acollidor racó de la sala de música i comencem a parlar força informalment, amb aquell distanciament inicial inevitable propi d'una conversa entre persones que no han tingut cap mena de relació prèvia. A la fi de la conversa aquest distanciament, però, s'haurà esvaït del tot a redós d'un clima de cordialitat i de confiança que haurà anat engendrant el diàleg. La conversa des d'un primer moment se'ns fa molt enriquidora, perquè hi ha un gran desig de comunicació per part de tots dos. Cadascú parla de manera personal de tots aquests anys de vivència en comú.

Comencem a concretar el fil de la conversa quan parlem dels seus primers anys. I ho fem a partir d'una iniciativa cabdal per a la seva trajectòria personal i també per a la música del país.

-Quan i com va començar la Capella Clàssica Polifònica? Comença responent la senyora Ribó.

-En els anys difícils i negres de la nostra postguerra, l'Enric, amb la il·lusió d'un petit grup de joves cantaires del Conservatori de Barcelona, s'anima a treballar oratoris i cantates que en aquelles èpoques eren poc escoltades. Aquí va ser on ens vàrem conèixer, l'Enric i jo, perquè jo era encara una d'aquestes estudiants del Conservatori que compartia amb ells l'emoció de cantar. A finals dels anys quaranta, vaig començar a cantar com a solista amb la Capella Clàssica Polifònica, amb l'Orfeó Català, amb l'Orfeó de Sants, i amb altres entitats. També ho vaig poder fer alguna vegada al Liceu.

-Vostè, va tenir la gran oportunitat de poder estrenar l'obra de



Mompou *Combat del somni?*

-Va ser justament a casa dels Janés, l'autor de la lletra. La Carme Bravo, també cantaire de la Capella, em va presentar el Federico -ella sempre l'anomena així- i aleshores vàrem parlar d'anar a cantar les obres que ell havia fet. Em va acompanyar la Carme, ella encara toca el piano. Amb ells dos, vam poder tenir la sort de viatjar per França fent concerts. Ella era la pianista acompanyant, però en Mompou també m'havia acompanyat, i aleshores era sensacional. Ell tocant era fantàstic, però com a acompanyant, era el cel! ni ell ni jo ens havíem de dir res. Ell era qui manava, és clar! però tu t'hi trobaves tan bé, que era una delícia.

-També interpretaven altres autors?

-Em vaig dedicar al repertori català fonamentalment. Vàrem fer tota l'obra completa d'en Toldrà, però aleshores en Mompou ja no m'acompanyava; ell solament ho feia amb les seves obres; era l'Enriqueta Garreta qui m'acompanyava aleshores.

-Tornem a la Capella. Senyor Ribó, què va representar real-

ment l'aparició de la Capella Clàssica Polifònica en el seu moment? Quina considera que va ser la seva aportació en el context d'aquells anys tan especials? Sembla que se li fa difícil de respondre, com si des de dins de la seva obra li resulti fins a cert punt dur albirar-ne la perspectiva i situar l'abast de la seva significació. Hem d'arrencar els conceptes i a la fi assenyalala.

-Crec que la nostra aportació fonamental va ser el treball rigorós que vam endegar. La nostra tasca sempre va estar caracteritzada pel rigor, pel desig de cantar bé. Al marge de les grans obres del repertori polifònic també quan abordàvem el repertori popular procuràvem fer-ho amb la màxima seriositat. No es tractava només de cantar sinó de fer música. Nosaltres anàvem a fer música. Aquesta era la nostra guia. Sí, això que diu vostè, que fins aleshores potser en el cant coral la gent no tenia tant en compte aquest fet del cantar amb el màxim de rigor possible. Essent com érem un cor amateur cercàvem el rigor de les formacions professionals. Nosaltres no buscàvem guanyar-nos la

vida en allò però sí el goig de fer música."

-Com és sabut, la Capella Clàssica Polifònica durant uns quants anys va constituir un dels cors més considerats no solament a Catalunya sinó a tot l'estat espanyol i va protagonitzar esdeveniments d'una considerable transcendència. Entre ells l'estrena, en una edició de la Setmana de Música Religiosa de Cuenca, dels *Improperis* de Mompou. La presència de la Capella va ser sol·licitada també a l'estranger i al mateix temps es va constituir en planter de noms que després van tenir un considerable pes en el món coral català.

-Entre els primers cantaires n'hi havia alguns que després van formar altres corals -recorda el senyor Ribó, que afegeix: *Nosaltres vam iniciar una trajectòria diferent d'allò que era habitual. Vam posar en marxa una forma de treballar diferent de l'habitual en aquells moments. Hi havia músics joves que venien els nostres assaigs i es van iniciar en la nostra línia.*

-L'Enric Ribó va esdevenir així una de les màximes autoritats a l'àmbit estatal pel que fa direcció coral, sino en la màxima i els disset anys de presència als cursos de Compostel·la testimonien la seva privilegiada posició en el context a què ens referim. D'aquells cursos de Compostel·la el senyor Ribó en serva un record inoblidable. Tanmateix, la formació original de l'Enric Ribó no tenia gran cosa a veure amb la veu i la polifonia. El violí va ser la seva dedicació inicial, que també el va ocupar molts anys de la seva carrera en una alternança d'activitat en el camp coral i en l'instrumental força insòlita.

-Sí, efectivament, el meu instrument és el violí. Vaig estar tocant el violí en orquestra fins que em vaig jubilar. Concretament a l'Orquestra Ciutat de Barcelona.

-Com es va iniciar en l'estudi del violí?

-Vaig començar a l'edat de set anys a París on vivia amb els meus pares; m'estava prepa-

rant per l'ingrés al conservatori d'allà, però als quinze anys vam marxar a Barcelona i va ser en el Conservatori Municipal on vaig completar els meus estudis amb el mestre Costa. També amb en Joan Massià.

-Aleshores, la vocació pel cant coral com es desperta?

-Després de la nostra guerra pràcticament no hi havia cors, tot era tancat. Com que sempre m'havia agradat el cant coral, em vaig animar, encara que no tenia cap experiència prèvia. Amb un petit grup vam començar a treballar els corals de Bach. Posteriorment ampliàrem el cor a vuit veus per corda, i així ja vam poder treballar els repertoris polifònics del Renaixement i Barroc, bàsicament. Arran de la nostra coral, s'engrescaren altres cors. L'Oriol Martorell venia molt sovint, i també en Cabero.

-L'Enric Ribó recorda com van ser, d'enriquidors, els seus contactes amb Sergiu Celibidache i amb Pau Casals, quan muntaven diferents obres.

-Celibidache em va influir molt. Vaig tenir la sort de poder treballar força amb ell. I també amb Pau Casals que a part de ser un gran violoncel·lista també era un director important. Aquests contactes em van ser d'una gran utilitat per a la meua formació com a director de cor.

-L'Enric Ribó ha estat un dels escassos músics de casa nostra que ha pogut dirigir un cor professional de forma estable. Concretament, el cor de l'Orquestra Nacional. En aquest sentit li preguntem quines diferències substancials hi ha entre dirigir un cor format per cantaires que canten per professió i un altre integrat per components que es mouen al marge d'interessos pecuniaris

-Les experiències han estat molt diferents; em costa parlar d'una manera crítica perquè sempre m'he sentit bé tant dirigint un tipus de cor com un altre. Crec que els cantaires sense coneixements musicals sovint tenen una gran il·lusió, perquè per a ells constitueix un repte

arribar a cantar bé. El desconeixement de la lectura musical no era un problema, perquè treballàvem d'una forma que acabàvem aprenent de llegir. Vaig trobar veus veritablement importants en aquests cors.

-Després ampliarà el tema tot aprofundint en la seva experiència pròpia.

-Recordo que al principi de la meua estada a Madrid vaig tenir alguns problemes. Dins el Coro de l'Orquestra Nacional aleshores hi havia grans desigualtats entre les veus i això feia que necessitessin compenetrar-se molt més entre elles. Vaig haver de treballar amb constància per cordes i finalment vàrem aconseguir aquesta fusió tímbrica que necessitava el cor. Realment el Cor de l'Orquestra Nacional tenia unes veus precioses. Aquí a casa nostra suplim la qualitat de les veus professionals amb la il·lusió i el gran esperit del cor amateur. L'ideal seria la fusió d'una forma de fer i l'altra.

-Parlant de la veu. Creu que és el millor instrument musical?

-Per a mi, sí. El fet que l'home pugui cantar un text, li dona la possibilitat que juntament amb el color de la seva veu faci molt més expressiu allò que vol transmetre. És molt més ric. Crec que la música amb text té una altra riquesa; el text dona molta força a la música, però l'hem de sentir, l'hem de viure, si no no podem dir res als qui ens escolten.

-Senyora Pura, vostè com a cantant de lied deu pensar el mateix?

-Evidentment. Crec que el text és tan important que primer hem de recitar allò que volem dir. Les paraules necessiten els diferents colors de la nostra veu, però abans hem hagut de dir el text per posar-hi la música; aleshores aquesta ja surt tota sola perquè les paraules hi ajuden.

-El senyor Ribó s'afegeix al discurs de la seva esposa per precisar.

-Justament aquí és on ens trobem amb el gran problema a l'hora de traduir els textos. Com

que la música està al servei del text, en cantar en una altra llengua fem variar els accents del text mateix i aleshores la música difícilment s'adapta als textos nous.

- Vostè ha dirigit cors d'entitats senyeres amb molta tradició al damunt, com és el cas de l'Orfeó de Sants i per tant coneix també molt bé l'ambient de l'orfeonisme. Creu que actualment l'orfeonisme, en el sentit tradicional com ha estat entès, sociològicament està en crisi?

-Avui dia hi ha crisi de la il·lusió de fer coses. Abans els cantaires anaven a divertir-se, potser-més que no a fer música. Generalment, el jovent d'avui va molt estressat i això per exemple, pel que fa als cors, comporta l'incompliment de l'assistència regular a les activitats. Els joves ara tenen moltes altres coses per divertir-se. Temps enrera, el nostre afany era poder-nos trobar i fer música. Ara penso en la Coral de Puig-reig, que és estupenda; em fa recordar l'ambient d'abans, on tothom es coneixia i tenia el desig de compartir l'emoció del cant.

-Vostès dos han dedicat molts anys de la seva vida al món de la docència com a professors del Conservatori. Creuen que la docència de la música hauria d'obrir-se a la Universitat?

-I tant! Seria molt necessari per poder donar una formació i una visió més àmplia a l'estudiant de música, perquè la formació del Conservatori és força parcial en aquest sentit de poder adquirir un gran bagatge cultural al mateix temps que s'aprèn una bona tècnica de l'instrument o de la veu.

-Hem abordat, sense pretendre-ho explícitament, el tema de la tècnica, i és clar, no podíem menysprear l'oportunitat de fer-ho des del punt de vista de l'instrument concret que presideix aquesta entrevista, la veu. En aquest sentit, situem com a referència una figura tan significativa com la que va ser professora de la senyora Ribó, aquella extraordinària cantant que va ser Conxita Badia, tot preguntant-li



que expliqui com era la forma de cantar d'ella i la seva tècnica de cant.

-Se' m fa difícil explicar-ho. La Conxita Badia era una persona que cantava d'instint, tenia el do de cantar per naturalesa. La persona que no ha hagut de "barallar-se" amb l'instrument per treure-li un bon so o uns matisos expressius, difícilment pot arribar a conèixer bé la manera de fer-ho. La Conxita era una gran intèrpret, però si tu volies aprendre d'ella, hi havies d'anar ja sabent cantar i ella aleshores t'ensenyava a interpretar. Ella era sens dubte una gran artista. Crec que si alguns cantaires fallen tècnicament, en molts casos és perquè han tingut una veritable facilitat per cantar. En d'altres és perquè no n'han après mai.

- Així, doncs, com podríem entendre la tècnica vocal, com una ciència exacta o aleatòria?

- És evident que no tothom respon igualment a les mateixes coses que s'expliquen. No tots som iguals, i per tant crec que el mestre que no sap adaptar-se al deixeble no és un bon mestre. Amb l'instrument de la veu, aquest fenomen s'acusa molt més, perquè és un instrument

que es desenvolupa en part per l'instint i en part per imitació. També és difícil, perquè el mestre i l'alumne experimenten de forma diferent la seva pròpia sensació de cantar.

-Amb la senyora Pura Gómez parlem ara sobre el seu prematur abandó de l'activitat professional com a cantant per dedicar-se exclusivament a la docència.

-Vaig descobrir que m'agradava molt ensenyar després d'uns quants anys d'haver estat cantant. I vaig adonar-me també que l'ensenyament del cant és un món a part, és difícil fer entendre el que passa. Quan un deixeble arriba a cantar, moltes vegades diu que és ell qui ho ha aconseguit, i quan no arriba allà on voldria, aleshores és culpa del mestre de cant. Pocs deixebles reconeixen la feina del mestre. Els altres instruments potser no acusen tant aquest fenomen perquè el divisme és molt més present en els cantants. El cantant, si no arriba a ser solista, té una gran frustració; l'instrumentista si no arriba a ser important, ho assumeix millor.

-Veiem que el fil de la conversa ens porta a parlar dels anys de maduresa. Entre vostès dos sumen gairebé cent anys de professió musical. No tenen el sentiment que han donat més a la societat d'allò que han rebut?

-És possible que sigui així, accepta més que no reconeix el senyor Ribó, força sorprès per una qüestió que fa la sensació que ell no s'ha fet mai. I continua: Però quan reps alguna cosa ho valores molt més per allò, o en compensació d'allò que no has rebut. Tens tendència a recordar allò millor que t'ha passat i les persones amb qui has disfrutat veritablement i t'hi has trobat bé i has estimat.

-La senyora Ribó rebla el clau en aquests termes:

-El fet de compartir la mateixa il·lusió per la música amb el meu marit, ens ha unit molt més i ens ha permès entendre molt més la nostra vida.



Universitat de les
Illes Balears

XVI CURS
INTERNACIONAL
DE CANT,
DIRECCIÓ CORAL
I DIRECCIÓ
ORQUESTRAL
A LES BALEARS

Palma, del 21 al 30
de juliol de 1992

Cant:

Nivells: A, B i C.
Professors: M. Cid,
M. Pueyo, E. Salbanyà i
E. Tarrès. Pianistes:
I. Furió, M. Furió, B. Jaume.

Direcció coral:

Nivells: A, B i C.
Professors: G. Baltés,
M. Cabero, J. Company. i F.
Marina.

Direcció orquestral:

Professor: Pierre Cao.
Orquestra
(Plantilla clàssica)

Universitat de les Illes Balears
Extensió Universitària.
c/ Miquel dels Sants Oliver, 2
07071 Palma de Mallorca
Informació: de 8 a 15 h.
Tel.: (971) 17 30 47 i 17 30 49.
Telefax: (971) 75 44 45



DIRECCIÓ GENERAL
DE JOVENTUT
GOVERN BALEAR

"SA NOSTRA"
CAIXA DE BALEARS

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Nous espais amb firma pròpia

per Victòria Palma

La revista musical gironina, "Scherzando" publicava en el seu número del dia 10 de juliol del 1933, un article en el qual explicava els criteris que havia de seguir una emissora de ràdio a l'hora de preparar la seva programació.

Seguint el model adoptat per les grans emissores europees, com la BBC, l'article, signat amb el pseudònim de "Radiòfil", exposava que "...la tria i execució de música de qualsevol gènere que sia, és governada per tres principis fonamentals: a) Han d'ésser satisfets, amb sentit educatiu i cultural, els gustos de diversos sectors de l'afició. b) La música ha de ser, per cada sector, la millor. c) L'execució tipus, per a cada sector, ha d'ésser la més perfecta possible".

També assenyala que "lo essencial...consisteix en que, a través d'una setmana o d'un dia...hi hagi quelcom selecte per a tothom....Aquest programa tipus ha d'ésser dividit en blocs musicals característics, ben definits sense interferir-los amb obres "estranyes" al caràcter de cada bloc".

Això és, a grans trets, allò que Catalunya Música s'ha proposat en alguns dels espais de la nova programació. Tot i que en l'etapa anterior va tenir en compte, en alguns dels espais, aquest criteri, ara ho fem amb "noms i cognoms". És a dir, cada locutor elabora un programa propi: selecciona la música, fa el guió i, en molts casos, també els presenta. Són programes que diuen una mica de cada locutor, dels seus gustos...Alguns d'ells estan emmarcats dins d'un període històric concret (El gran segle,



La música ètnica a Catalunya
Música

Galeria del XX); d'altres tenen una especificitat més individual. (Música per a una Nova Era, La Cantata del Cafè, Combinat líric, Música ètnica). També s'ha dissenyat un programa musical de tipus educatiu (Pentagrama) i d'altres que, encara que no podem incloure dins de cap franja concreta, donen un aire renovat a la programació. Aquest és el cas de "A la manera de" que compta amb la presència d'un convidat d'actualitat. No podia faltar-hi tampoc un programa "Clàssic" per posar-nos al dia de les notícies musicals del moment.

En altres articles aniré aprofundint en les característiques més rellevants dels nous espais de la jove programació de Catalunya Música.

La Filharmònica de Berlín torna a Barcelona



La Filharmònica de Berlín al Palau.

per JOSEP CASANOVAS

Retorna a Barcelona en breu l'Orquestra Filharmònica de Berlín, aquella institució amb què ens uneix una ja vella amistat que de tant en tant anem renovant. Les seves visites, comptades, tenen com escau a un conjunt de la més elevada selecció, una significació artística d'absoluta transcendència, i sempre han anat relacionades amb instants importants per a la música catalana.

Des de la seva fundació el 1882 a partir d'un grup limitat de professors, no trigà a consagrar-se amb la denominació actual el 1884 sota la direcció del violinista Joachim, a qui va seguir com a titular el mític Hans von Bulow el 1887. La disciplina i l'esperit prussià, units a

l'enorme dimensió de la cultura musical berlinesa informaren ben aviat una personalitat que esdevingué característica i inimitable. Pocs directors titulars s'han succeït al capdavant, ja que el successor de Bulow fou Arthur Nikish, que no havia de ser rellevat per Furtwängler fins a 1922. Aquest hi romandria fins a la fi de la guerra, l'any 1945.

Destruïda la seva sala de la vella Filharmonia, donava el seu darrer concert en plena desolació dels darrers dies de guerra, el 15 d'abril del 1945. Però un cop acabada amb la caiguda de Berlín, cinc setmanes després, el 26 de maig del mateix 1945, renaixia literalment de les cendres en un nou primer concert públic.

Més tard fou l'època en

què se n'encarregà un "jove" director romanès, Sergiu Celibidache. Però Furtwängler retornà el 1947 després d'un breu exili per recobrar la vella titularitat, fins que a la seva mort el 1954 s'inaugurà la llarga era Karajan, que ha esdevingut ja de domini públic.

Poques orquestres hauran assolit com aquesta un sentit tan arrelat de la personalitat corporativa dels seus músics. Quan la tradició s'ha consolidat mitjançant un lent treball d'anys sobre el repertori més clàssic-Beethoven, Brahms, Strauss-, l'orquestra acaba per adquirir un protagonisme decisiu i els mateixos músics es converteixen en custodis d'un prestigi i una qualitat obsessivament cercats. L'equilibri sonor entre les diverses famílies instrumentals està



L'Auditori de la Filharmònica, una obra emblemàtica de l'arquitectura musical moderna

permanentment resol't per una selecció escrupolosa dels lents recanvis de les primeres parts; operació que està sotmesa a cauteloses proves que arriben a generar agudes polèmiques i controvèrsies apassionades. Joves de gran prestigi hi són també acollits per tal d'anar-se integrant en l'esperit del conjunt i en el domini del repertori.

I no cal ni dir la dificultat que mostren els "filharmònics" per concedir la confiança en la titularitat del director. Si cal una personalitat d'un considerable pes específic per posar-se al seu front com a invitat, quina no serà l'exigible per ésser-ne titular! En el cas de Daniel Barenboim, amb qui ara podem escoltar-los, no hi ha dubte que

hi ha contribuït de manera decisiva el coneixement profund que aquest té de la personalitat de Beethoven i de la d'un Wagner que ve confirmant anyalment a Bayreuth.

Hem dit que els retrobaments personals de Catalunya amb els "filharmònics" han estat espaiats però dotats sempre d'una solemnitat especial. Aquell llegendari Nikish portà ja els berlinesos a Barcelona en una de les seves primeres gires en els anys inicials del segle en plena febre modernista, quan amb prou feines s'havien apagat els darrers ressons de l'estrena de la *Novena* beethoveniana. Els retrobarem, al Liceu, uns quants anys després, en els primers anys quaranta, ben avança-

da ja la darrera guerra mundial, amb Böhm i Knappertsbusch. Per a la quasi totalitat dels embadalits assistents a aquells concerts fou la descoberta doble d'una gran orquestra en l'exemple més preclar. Després el contacte s'ha anat renovant, ja a l'era Karajan, amb interpretacions el caràcter memorable de les quals no és artificei retòric, perquè amb el pas dels anys en servem un autèntic record vívid. Una *Heroica*, una *Vida d'heroi* o una *Nit transfigurada* seran sempre els records personals més intensos de la capacitat de comunicació entre director i orquestra i de la realització per aquesta d'un ventall riquíssim d'esdeveniments sonors.

Stravinsky i Bartók en un mateix programa

per CARLES LOBO

Basat en el conte *El rossinyol i l'emperador de Xina* d'Andersen, Igor Stravinsky va escriure un llibret per a una òpera en col·laboració amb Stepan Mitusov. Era l'any 1908. Aquella seria la primera òpera d'un jove Stravinsky de 20 anys que encara donava els seus esborranys al mestre Nicolai Rimski-Korsakov perquè els repassés.

Un cop enllestit el pròleg, Stravinsky va haver d'interrompre la composició de *El rossinyol* per causa dels encàrrecs que Diaghilev va fer-li dels tres famosos ballets que va estrenar a París (*L'ocell de foc*, *Petruixka* i *La consagració de la primavera*). Així és com, quan el 1913 Stravinsky reprèn *El rossinyol* i n'escriu el segon i tercer actes, s'adona que la unitat de l'obra no és perfecta.

Però Stravinsky no n'acabava d'estar satisfet i va decidir ree laborar l'obra, basant-se en els dos últims actes i fer-ne un poema simfònic. Ja tenim doncs *El cant del rossinyol* en forma de poema. Però Diaghilev va tenir molt interès en fer-ne un ballet. Evidentment, Stravinsky no s'hi va negar i va preparar una coreografia per a contentar l'empresari dels Ballets Russos. Però, com havia passat amb l'òpera pel que fa a la seva unitat, ara Stravinsky trobava que el ballet tampoc no acabava de funcionar bé. Així i tot el ballet es va poder veure per primera vegada a l'Òpera de París el 2 de febrer del 1920 amb decorats i vestuari de Matisse, coreografia de Massine i direcció musical d'Ernest Ansermet.

Com veiem, aquesta ha estat una obra que ha recorregut molts camins diferents i s'ha presentat en tres gèneres: òpera, poema simfònic i ballet. Per a

cada ocasió hi ha hagut els "retoes" d'instrumentació necessaris. Per tant, són tres obres ben diferenciades amb el mateix argument base.

La història està dividida en tres parts. A la primera-*Marxa xinesa*- un rossinyol amb el seu refilet es guanya els favors de l'emperador xinès, que està admirat del cant de l'ocell. Però s'esdevé que la cort invita l'emperador del Japó, els invitats del qual regalen a l'emperador xinès un rossinyol mecànic (segona part: *El cant del rossinyol*). Si l'ocell vertader cantava a ple gust del monarca, el fals l'acaba posant malalt.

Aleshores, ja a la tercera part (*Joc del rossinyol mecànic*), l'ocell nouvingut es nega a cantar. El vertader torna a la cort, on amb el seu cant guareix l'emperador màgicament.

Un conte d'Andersen i una partitura de Stravinsky ens dóna com a resultat un d'aquells exemples musicals envoltats de màgia i subratllats per una instrumentació magistral que cal poder conèixer en profunditat.

Va ser Igor Stravinsky qui va dir que Bartók era un alquimista, un home integral.

Aquest és un judici que comparteixen tots aquells que, o bé l'han conegut o bé han aprofundit en la seva obra.

Molts el consideren un punt de referència de la música del nostre segle. D'altres el situen a la mateixa frontera entre la música tonal i els diversificadíssims viaranyes que el nostre art ha emprès després de desaparèixer l'harmonia. Gairebé tothom el defensa humanament com un home just, enamorat de la humanitat, un creador genial, malgrat que la seva vida va

estar marcada constantment per la tragèdia.

Bartók no va poder fugir del seu destí tràgic i algunes de les seves obres no amaguen el punt de vista "obscur" que lògicament ell tenia de la vida.

Una d'aquestes obres és la que ens ocupa aquí: *El mandarí meravellós*.

I si a Bartók se'l relaciona sovint amb la música popular, que ell va treballar tant ("El folklore és per al compositor allò que l'anatomia és per al pintor", com va dir A. Tcherepnin), en aquesta tercera i última obra teatral el component popular cedeix la paraula als melismes orientals utilitzant l'escala pentatònica xinesa per a definir el mandarí, com a quasi únic motiu temàtic. També hi troben lloc tots aquells elements capaços de suggerir un ambient de "barri baix" modern, de ciutat embrutida i ocupada per la delinqüència. Bartók ho aconsegueix amb dissonàncies dures i amb una rítmica molt acurada.

Aquesta és la història de les activitats delictives d'una prostituta que, amb la complicitat de tres lladres, sedueix diferents vianants els quals després seran robats. L'últim és un mandarí que amb la seva fortalesa aconsegueix despertar el poc que queda de moralitat a la prostituta i, per tant, glorificar aquells valors socials que aparentment s'han perdut irremediablement.

Aquesta és una obra que pel seu tema va ser criticada durament (ara entendríem "mal entesa"), qualificada d'amoral i tendenciosament violenta, fins i tot censurada després de la seva estrena.

Temporada Palau 100. Cicle Amadeu Vives
Orquestra Simfònica de Pittsburgh

Lorin Maazel, director.

Sibelius: *Simfonia número 1*

Stravinsky: *El cant del rossinyol*

Bartók: *El mandarí meravellós* (suïte)

Palau de la Música Catalana. 29 de maig

Un contrabaix en escena a la Fundació Miró

Popularitzar segons quins instruments i sensibilitzar el públic sobre les capacitats solístiques de -per exemple- el saxòfon, la tuba, el contrabaix o les castanyoles, no és gens fàcil.

Alguns d'aquests instruments, per tradició, se'ls considera o bé d'acompanyament, o bé pertanyents a gèneres concrets i a voltes restringits. Recordem per exemple el fagot. Si no hagués estat per compositors com Telemann, posem per cas, el fagot hauria tardat molt més temps a demostrar-se capaç de fer un bon paper davant l'orquestra. Telemann, amb la seva incansable recerca per a trobar noves combinacions instrumentals i tímbriques, va experimentar amb dobles i triples concerts enfrontant la part solista, la flauta i el fagot. Aquesta és una tasca que molts compositors i intèrprets s'han imposat com un dels objectius principals de les respectives activitats musicals.

Barry Guy, contrabaixista, n'és un exemple. Aquest mes de maig, el cicle Música a la Fundació Miró amb les seves habituals sorpreses, ens ofereix l'oportunitat de descobrir un instrument que popularment encara no es coneix prou bé, malgrat que apareix a pràcticament totes les obres simfòniques de la història.

Ara és un contrabaix qui aconsegueix que les paraules del crític Dieter Schnabel, "Allò que encara no ha escrit cap compositor, ara ho ha escrit un escriptor", referint-se a l'obra teatral *El contrabaix* de Patrik Süskind, quedin absolutament antiquades. Ara, el contrabaix és el protagonista, el solista, el centre d'atenció, el creador.

"Barry Guy és un intèrpret del contrabaix i compositor innovador, les diverses creacions del

qual, en el camp de la improvisació jazzística o en recitals com a solista, concerts de cambra i amb orquestra, són el resultat d'una inusual i àmplia preparació i un entusiasme per a l'experimentació fonamentada en una dedicació al contrabaix i en l'ideal de la comunicació musical" (extret de la presentació del concert que comentem).

El contrabaix escènic, títol del concert de Barry Guy a la Fundació Miró, presenta set obres a través de les quals l'intèrpret mostrarà quasi tot allò que pot fer aquest instrument.

El seu vessant percussor es farà present en *Valentine*, una obra de Jacob Druckmann (1928), músic que es formà a la Julliard School i a l'École Normal de Paris, amb Aaron Copland.

Les qualitats teatrals del contrabaix es mostraran a *Memo I* de Bernard Rands (1934), deixeble de Dallapiccola, Berio i Maderna; també podrem descobrir com Iannis Xenakis "extreu de l'interior les veritables profunditats de l'instrument en les dues comeses mental i física" a *Theraps*.

El mateix Barry Guy inclou una obra que servirà per descobrir les qualitats melòdiques i sentir la ressonància natural del contrabaix a la balada *Songspace with Rattlers*. O la música repetitiva de *Ausdrucke: rondó per a un pallaso* de Robert Stuppner (1944), i finalment, les possibilitats de diàleg entre el contrabaix i una cinta magnètica amb sons de tractament electrònic a *Panamaa files* i *Edgedance* de Ian Dearden (1961) i Javier Alvarez (1959).

Cicle Música a la Fundació Miró
 "El contrabaix escènic"
 Barry Guy, contrabaix.
 21 de maig a les 20.00 h.

"Tots els colors de la llum..." diu Jep Nuix

Jep Nuix (Barcelona 1955) és el compositor a qui l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure ha fet l'encàrrec de compondre una obra per a la temporada actual.

Com ja és habitual, l'OCTLL fa un encàrrec cada any, encàrrec que enguany s'ha produït mitjançant el Centro para la difusión de la Música Contemporánea.

Jep Nuix ha volgut omplir el pentagrama verge amb una música "luminosa", amb la descomposició de la llum i els colors resultants d'aquesta fragmentació. El resultat és la gamma de colors de l'Arc de Sant Martí: vermell, ataronjat, groc, verd, blau, indi i violat.

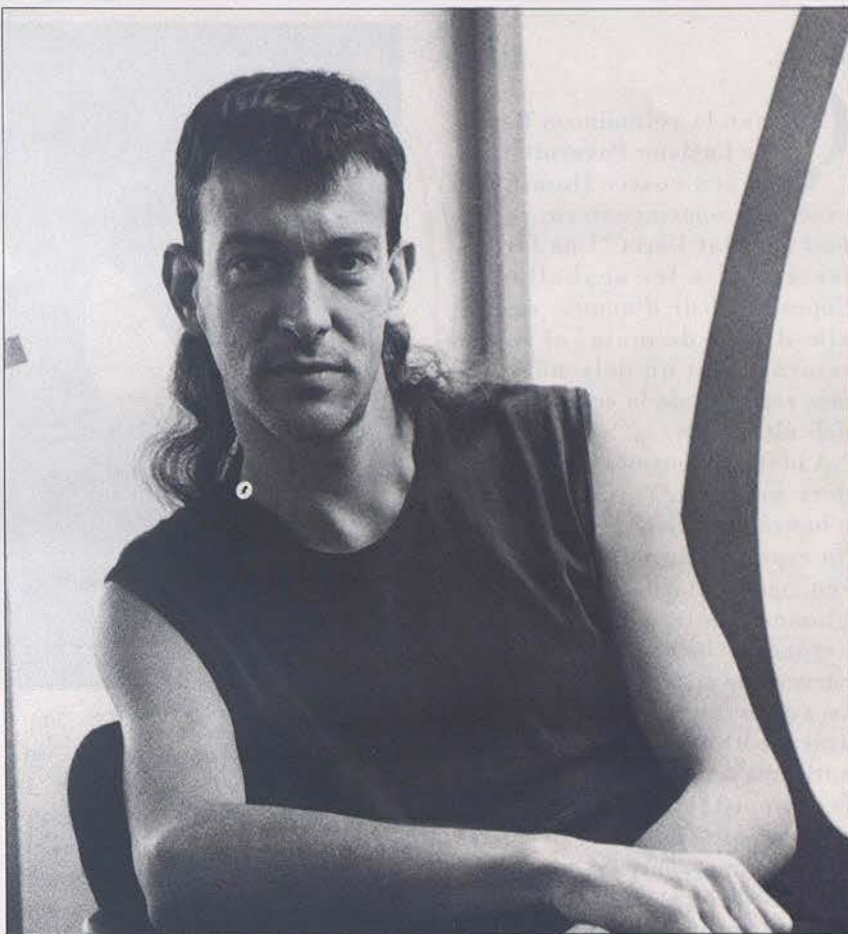
Amb processos de transició conduïts amb suavitat, l'obra anirà passant sense interrupció pels diferents colors, seguint el mateix ordre de descomposició de la llum des del vermell fins al violat.

És un viatge des de la densitat més palesa a l'austeritat, durant el qual les qualitats psicològiques i físiques dels colors seran tractades musicalment.

El compositor ens explica que aquesta obra ha de tenir un cert caràcter cíclic, és a dir, que sense dificultat s'acabaria allà on recomençaria l'aparició del primer color.

Les qualitats dels colors de l'Arc de Sant Martí a les quals ens hem referit abans, condicionen d'antuvi l'estructura de l'obra. Així, els tres primers colors, considerats càlids, són colors que surten del seu ple i s'apropen a l'observador (ara públic); i el quart és un color de transició, seguit per dos colors freds, que s'allunyen de l'observador i l'últim torna a ser de transició i ens portaria un altre cop al bàsic del principi.

Jep Nuix aconsegueix aquesta sensació d'apropament (càlid)



Jep Nuix

amb articulacions seques, a primer pla, ja que, les resonàncies, les reserva per als colors freds que s'allunyan del públic amb petits desfasaments de la corda i els vents, doblant-se uns i altres, dit, d'una altra manera, donant sensació d'eco.

Pel que fa al material melòdic, si és que en l'obra de Jep Nuix es pot parlar de "melodia", aquí es basa en *clusters* i en una relació intervàlica petita, amb pocs salts disjunts. També es pot dir que el mateix del discurs harmònic, que va passant suaument i amb evolucions poc dures, en general, pels diferents ambients (mai tan ben dit) "colorístics".

I ja per acabar, Jep Nuix ha volgut utilitzar tots els efectius de la plantilla de l'orquestra a qui va destinada l'obra, escrita per a quintet de vent, trompeta,

trombó, piano, un percussionista i quintet de corda.

Ah!, a tall de curiositat cal afegir que en el moment d'escriure aquest comentari el compositor no té previst encara el títol definitiu de l'obra. Com ja és habitual en ell, aquest és el detall últim, i ens mantindrà en la curiositat fins poc abans de l'estrena. De totes maneres encara té temps.

Temporada de concerts de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure

Programa: diversos autors i estrena de l'obra encàrrec de Jep Nuix.

Teatre Lliure de Barcelona.

Dies 28 de maig i 4 de juny, a les 21 h.

Dies 31 de maig i 7 de juny a les 22 h.

Pavarotti a la fi en òpera al Liceu

per J.C.

Quan la voluminosa figura de Luciano Pavarotti amb el seu rostre lluminós i procliu al somriure etern, es disposi a cantar l'ària "Una furtiva laccrima" a les acaballes de l'òpera *L'elisir d'amore*, el pròxim dia 24 de maig, el Liceu estarà vivint un dels moments més esperats de la seva història dels últims anys.

A la fi el tenor més emblemàtic dels vuitanta i dels noranta n'haurà trepitjat l'escenari amb un espectacle operístic. L'esdeveniment ha tardat incomprensiblement molts anys, massa, i l'espera no ha fet sinó acreïxer la càrrega de mitificació que envolta aquest cantant, que li ha atorgat una primàcia absoluta entre els seus col·legues pel que fa a capacitat de convocatòria.

Pavarotti, en la seva realitat més humana, antítesi immaculada del babau personatge de Nemorino que ha d'interpretar, intentarà superar aquesta flagrant contraposició amb l'ajut de la màgia única de l'òpera, que permet obviar de forma satisfactòria aquesta i d'altres contradiccions tan flagrants i anacròniques. El plany amorós del tímid i temorenc Nemorino marca el moment d'inflexió cap al final feliç de les seves cuites per aconseguir l'amor de la bella i rica Adina; i marcarà també, amb tota seguretat, la inflexió vers el sadollament absolut dels privilegiats set mil cinc-cents espectadors que hauran pogut assistir a aquest moment, repetit al llarg de les tres úniques representacions en què actuarà el cantant de Mòdena. La temporada haurà aconseguit així el seu moment zenital històric.

El comentari previ a la nova proposta de la temporada del Liceu pràcticament es podria



Pavarotti com a Nemorino

cloure aquí. Però felixment una òpera com *L'elisir d'amore* té valors prou interessants com per anar més enllà. Aquest és un títol enganyós. La riquesa melòdica que inclou, autènticament desbordada -l'òpera conté temes per bastir-ne tres o quatre- ha fet perdre de referència els seus valors globals més genuïns. El tòpic que l'abundància i la facilitat lleva rigor, ha pesat massa històricament damunt d'una obra prou reeixida, que compta amb un llibret ben construït que juga un paper molt important en la resultant final del producte. El llibretista Felice Romani, autor també dels llibrets de *La sonnambula* i *Norma* de Bellini, era força més que un escriptor d'ofici i aquí ens ofereix una peça que, sobre un rerafons propi d'òpera bufa, juga hàbilment amb els components melodramàtics i és capaç de crear un personatge tan esplèndid com és el mateix Nemorino, al costat d'altres que són epígons ben dibuixats dels de la *commedia dell'arte*, com és el cas especialment de Dulcamara i també

de Gianetta i Belcore.

El gran mèrit de Donizetti és haver sabut posar a la seva disposició una música d'una rotunda bellesa i riquíssima temàticament per tal de sadollar amb elegància i sentit dramàtic els diversificats canvis anímics i situacionals de l'obra.

Pavarotti tindrà com a companys Alida Ferrerini, una excel·lent cantant, en el paper d'Adina; paper que en d'altres representacions incorporarà Nucia Focille. Fernando de la Mora serà Nemorino les vegades que no ho serà el tenor italià, i la soprano valenciana Glòria Fabuel podrà lluir-se en el força adequat per a ella personatge de Gianetta, que interpretarà a totes les representacions. La producció és previsible que sigui tòpica si atenem a la seva procedència, La Bottega Veneziana, i la direcció orquestral serà a càrrec de Marcello Pani.

Cent llargs quilos d'humanitat es disposen a omplir escenari i graderies del Liceu. Amb tota seguretat, ho aconseguiran.



Les raons del clam de Cesc Gelabert

per MONTSE Ga. OTZET

Es podria dir que la dansa viu uns bons moments si ens fixem en unes determinades accions realitzades per la Generalitat de Catalunya. Per una banda, el Premi Nacional d'Interpretació s'atorga a Àngels Margarit, intèrpret i coreògrafa de l'obra *Atzavara* del Grup Mudances. Per altra banda, el mes de febrer la Generalitat concedí la Creu de Sant Jordi a 37 persones vinculades a activitats culturals i cíviques. Entre els guardonats hi ha Joan Tena, ballarí i coreògraf, així com Albert Sans, ex-director de l'Esbart Dansaire de Rubí.

A tot això, cal afegir-hi que aquest mes de maig la Generalitat inaugurarà un nou local a Barcelona, el de l'antiga Filmoteca de la travessera de Gràcia, destinat a acollir la cançó catalana i a programar espectacles de dansa.

Sembla que el panorama no està gens malament; sembla, fins i tot, que la dansa rep l'atenció i el tracte que mereix. Però la realitat és molt diferent si ens situem dins el context d'aquesta professió i, des d'aquesta perspectiva, cal dir que la situació de la dansa a Catalunya és preocupant, i que totes aquestes accions esmentades equivalen a unes simples gotes d'aigua enmig del desert. És a dir, apaivaguen una mica la set, però la situació continua essent la mateixa.

Fa poques setmanes Cesc Gelabert va manifestar públicament que estava a punt de dissoldre la seva companyia de dansa, és a dir de "tancar la barriaca". Això sorprengué molta gent i també molts companys de professió en veure que qui és considerat com el coreògraf més "mimat" per les institucions,



Cesc Gelabert

estava a punt de "llençar la tovallola".

Però les manifestacions de Gelabert pretenien més aviat de reivindicar una infraestructura de dansa per al país, d'exigir la professionalitat dels programadors, de poder comptar amb més espais i circuits on mostrar el seu treball, que no pas reclamar més diners públics per a la seva companyia.

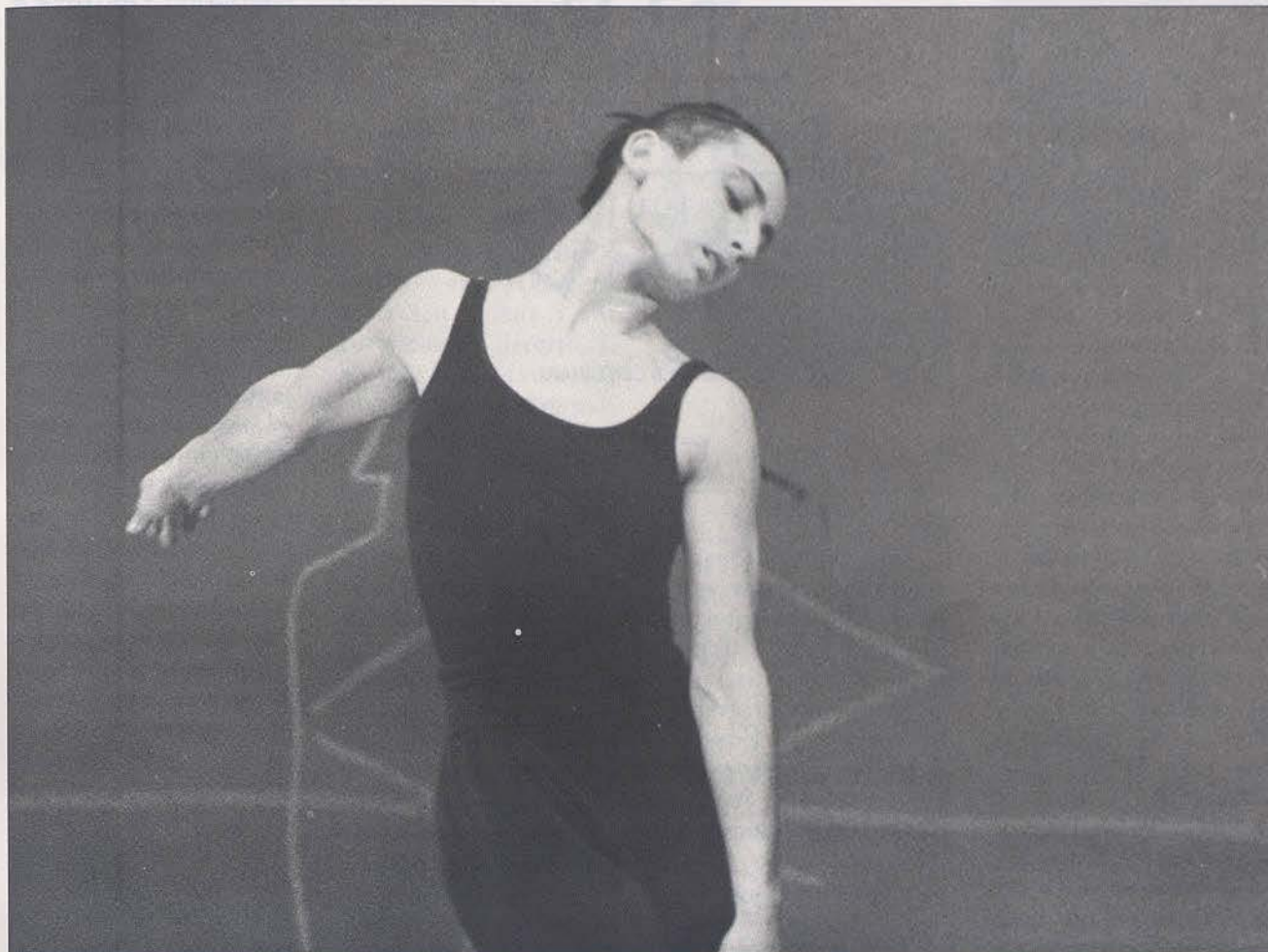
Val a dir que aquest és el problema de la situació en què es troba la dansa a Catalunya: la manca d'una política amb criteri a curt, mig i llarg termini.

Cal dir, però, que de política a curt, mig i llarg termini sí que els nostres polítics en parlen, però generalment tot queda reduït a unes paraules dites moltes vegades sense coneixement de causa o bé de manera poc seriosa. Això sense oblidar que cada vegada que canvien els responsables

culturals, el diàleg entre els professionals de la dansa i les institucions són sempre "un tornar a començar".

És dur haver de reconèixer-ho, però s'està matant la dansa. I això és terrible si pensem que, si fa no fa uns deu anys, la dansa vivia una situació precària però amb un estat d'il·lusió i d'eufòria per aconseguir, malgrat que fos a poc a poc, -però a la fi aconseguir-ho- que Catalunya tingués i pogués desenvolupar una sòlida infraestructura per a la dansa.

Des de l'any 1977, llavors que tingué lloc la primera Mostra de Dansa a l'Institut del Teatre de Barcelona, en què per primer cop es presentaven junts diferents grups de dansa independents, del país han sorgit uns professionals que s'han afermat gràcies a la voluntat i sacrifici personals, i que han arribat a



Àngels Margarit

situar-se en uns nivells internacionals significatius. Em pregunto, doncs, si això ha succeït sense que els professionals de la dansa disposessin de les eines necessàries, que no hauria succeït en el cas contrari? És un fenomen que algun dia s'hauria d'estudiar i que ens conduiria a conèixer més i millor l'obra i el caràcter dels artistes de la dansa del país.

D'uns deu anys enrera ençà, Catalunya ha travessat uns períodes, quant a la dansa, favorables, que mereixien haver rebut un suport adequat per part de les institucions. Fets com l'obtenció de premis internacionals a Bagnolet i Nyons; la publicació d'una revista especialitzada en dansa, única a tot l'Estat espanyol; la presència de grups de dansa a teatres i festivals internacionals divulgant el nom de Catalunya, i, noms com: Heura, Taba, Àngels Margarit,

L'Espantall, Cesc Gelabert, Ramon Oller, Danat, Acord, Trànsit, La Fàbrica, Bugué, Àrea, entre d'altres, no han obtingut mai la suficient atenció ni ajut per poder afermar la dansa vers un futur més gratificant.

Aquesta falta d'atenció ens ha conduït a una situació extrema: són del tot certes les paraules reivindicatives de Cesc Gelabert i les que també manifesten altres professionals de la dansa: manquen espais de producció i programació; la dansa ha d'estar de manera habitual, i no de forma esporàdica, en molts teatres de Catalunya alhora que ha de comptar amb una cartellera pròpia a la premsa diària; és vital que Catalunya arribi a disposar d'una xarxa de teatres públics que sigui eficaç i que programi espectacles de dansa sense cap mena de reticència; és inacceptable que el Liceu no tingui un

ballet estable; és urgent que les manifestacions de dansa quedin aplegades en un centre de documentació, perquè ja estem perdent part de la nostra història; però, de tot això, el més imprescindible és que el pressupost de dansa augmenti, perquè, de la voluntat dels professionals, ja se n'ha abusat massa.

D'aquí a pocs dies, tots assistirem a la inauguració del nou espai per a la dansa, un espai on es programaran espectacles de dansa en setmanes alternades, però que pel fet d'haver-se de compartir amb els cantautors pot arribar a causar confusió, i a no obtenir una identitat pròpia ni un carisma que resulti atractiu per al públic del carrer. Però l'esperança és l'última cosa que es perd i potser sí que serà veritat que aquest cop va la vençuda. D'aquí a un temps en parlarem.

Artís i Benach, Pere; Millet i Loras, Lluís:
Orfeó Català/Llibre del Centenari

ORFEÓ 1891 CENTENARI 1991 CATALÀ

LLIBRE DEL CENTENARI

Pere Artís i Benach
Lluís Millet i Loras

Tal com ja vaig dir públicament el dia de la seva solemne presentació, sempre he cregut que un dels criteris que més cal tenir en compte a l'hora de recensionar un llibre és el de si els resultats assolits concorden o no amb els propòsits, i en el cas que ens ocupa no pot haver-hi cap dubte que aquesta concordança és total, absoluta.

La importantíssima efemèride del centenari d'una entitat com l'Orfeó Català mereixia -i aquest és l'encertat camí que els seus responsables van planejar i que han anat i van portant a terme- commemoracions de tipus molt diferents, i una era la d'un llibre que, per damunt de tot, glossés el desenvolupament d'aquesta trajectòria secular d'una entitat que des d'uns orígens molt humils però molt ambiciosos ha sabut arribar, superant moments difícils i de defallença, a la magnífica realitat actual i ha sabut adquirir "un grau molt alt d'identificació amb la sensibilitat i les necessitats de les èpoques més crucials de la història del país".

El llibre que comentem és un llibre que sobretot vol ser, i és, un homenatge a una entitat i a la seva història, i que ret aquest homenatge amb esplendidesa, magnificència i

rigor.

Amb esplendidesa i magnificència, perquè la presentació material i la riquesa i l'interès de les abundantíssimes i interessantíssimes il·lustracions i documentació aplegades, el converteixen en un d'aquells llibres que ja t'omplen i que ja et satisfan només mirant-los. O sigui, i utilitzant un llenguatge volgudament col·loquial però donant a l'expressió el seu més noble sentit, que el converteixen en un excel·lent llibre de regal.

Fins i tot voldria insistir en el risc derivat del fet que aquestes característiques puguin fer-nos passar desapercebudes, en una primera i ràpida aproximació, la gran qualitat i les excel·lències del text, o més ben dit, dels textos.

I ho dic en plural, no sols perquè els seus autors siguin dos, Pere Artís i Benach i Lluís Millet i Loras, sinó perquè també cal tenir molt en compte els valuosíssims assaigs que introdueixen cadascun dels cinc grans blocs en els quals està estructurat el llibre: *La fundació i la creixença*, *La consolidació i la pleni-*

tud, *El temps de la República*, *La guerra i la postguerra*, *La continuïtat*, i *L'actualitat i el relleuament*.

Cinc grans blocs, repeteixo, precedits respectivament per magnífics estudis a càrrec de firmes de tan gran prestigi com les de Joan Lluís Marfany (*El Modernisme i la naixença de l'Orfeó Català*), Enric Jardí (*L'entorn cultural i social dels anys 1909-1930*), Josep M. Ainaud de Lasarte (*Esperança i crisi*), Josep Benet (*Represa i continuïtat*) i Montserrat Albet (*Els nostres dies*).

Quant al text del llibre pròpiament dit ens trobem davant de dos autors que coneixen molt a fons -i des de dins mateix de l'entitat i fins i tot amb papers molt protagonistes en determinats moments- el tema que desenvolupen.

Dos autors que han tingut molt en compte de saber aprofitar-se d'aquesta situació privilegiada, però mantenint, al mateix temps, una equilibrada i serena objectivitat, ja que, tal com diuen ells mateixos en la *Nota*

liminar "de forma expressa, hom ha fet èmfasi en l'exposició dels fets més que no pas en llur valoració. I, per aquest motiu, quan ha estat possible, s'han incorporat al text citacions externes (crítiques, mostres epistolars, etc.), poc o gens conegudes".

Dos autors, amb una ja llarga i ben prestigiosa obra de musicògrafs que trenquen decididament amb el to més aviat hagiogràfic que tan sovint havia presidit molts dels treballs sobre la trajectòria de l'Orfeó Català, i que obren nous camins que permetran, en un futur que desitjaria ben proper, aprofundir monogràficament alguns dels interessantíssims i molt abundants temes que planteja una vida tan apassionant com la de la centenària entitat que s'ha convertit, per dret propi, en un dels més populars símbols de la Catalunya del segle XX.

I dos autors, finalment, que fan que un llibre que algú podria creure, en un primer cop d'ull, que és sobretot un llibre per a mirar, resulti de veritat, un llibre que cal llegir detingudament i a fons per poder conèixer la lenta i progressiva evolució centenària de l'Orfeó Català en el context global i paral·lel de la cultura i la vida social i política d'un poble que, contemporàniament, lluitava per recuperar i reafirmar, de vegades fins i tot contra tota esperança, la seva plena identitat nacional.

Oriol Martorell

Conversaciones con Igor Stravinsky.

Autor: Robert Craft.
Alianza Música.

M'avanzo a dir que la publicació d'aquest llibre constitueix un autèntic regal per al bon afeccionat a la música. I ho és per diverses raons. La primera és l'atractiu immediat que continua desvetllant la figura immarcescible del compositor rus Igor Stravinsky. No es tracta solament de la seva vastíssima i formalment variada obra compositiua, de mica en mica més assumida per amplis sectors de públic, sinó també la seva capacitat de comunicació, que té en la paraula, en les seves opinions, un atractiu poc comú.

Un segon al·licient és que el volum, malgrat ser molt extens en contingut -unes 200 pàgines tipogràficament espesses- té la comoditat de lectura que li atorga el gènere de l'entrevista. Tot el volum esdevé així un continuu d'entrevistes, per mitjà de les quals el compositor rus exposa, amb un llenguatge d'una claredat absoluta, les seves opinions, més o menys sobre tot allò que afecta la realitat musical i sobre tot-hom a qui va tenir ocasió de conèixer al llarg de la seva tan fructífera existència.

En aquest sentit, el volum esdevé un document extraordinàriament viu, en el qual plana per una part l'autoritat dels judicis formals sobre música, i

per l'altra la sinceritat i la forma desinhibida amb què parla de les persones amb les quals va tenir una relació més o menys estreta.

A aquest segon apartat -que en realitat és el primer en l'ordre de disposició del llibre-, esdevé especialment atractiu i fins i tot rotundament divertit. I, a més, il·lustratiu. Stravinsky, mentre parla de col·legues, mestres seus, col·laboradors, escenògrafs, ballarins o empresaris, forneix un gruix d'informació considerable i d'un enorme valor en ser realment material de primera mà. A través de les seves vivències hom s'endinsa no solament en aspectes personals de tota una generació de noms importants -Diaghilev, Nijinsky, Debussy, Cui, Prokofiev, Arensk, Tanàiev, Balakirev, Matisse, Auden, Josep Maria Sert, i un llarg etcètera-, sinó també en fets d'una significació especial, que contemplats des de "dins", des de la seva més absoluta dimensió vivencial, adquireixen una força única.

Es per això que aquest és un llibre de lectura recomanable, en unir informació històrica i informació formal. Robert Craft, l'autor del llibre i gran amic i col·laborador de Stravinsky, es limita solament a notariar la loquacitat natural del músic i en tot cas el seu mèrit cabdal és saber plantejar amb intel·ligència una sèrie de qüestions molt ben seleccionades i haver sabut ordenar les parts d'aquest volum, definitivament atractiu, que-

compta a més amb una edició molt acurada.

J. C.

Museu de la Música

Catàleg d'instruments.
Ajuntament de Barcelona.

La junta ment de Barcelona ha editat el catàleg del seu Museu de la Música, una iniciativa d'una validesa inqüestionable. Hom diria que, amb aquesta realització, aquest museu assoleix la seva plena maduresa com a tal, en posar a la disposició del seu visitant, i de la societat en general, un instrument -valgui la connotació redundat del terme- valuós per al simple afeccionat a la música i també per a l'especialista.

Es tracta d'un volum de prop de set-centes pàgines, editat amb una gran qualitat tipogràfica, que aplega les descripcions del patrimoni del Museu de la Música estructurat en dos grans apartats segons els tipus de fons museístics: la col·lecció d'instruments mecànics tradicionals i la col·lecció d'instruments de so programat, que inclou els mecànics i els autòmats i els de timbre variable, consistents en aparells de so enregistrat (gramòfons, fonògrafs, etc.)

Pel que fa a criteris sobre la quantitat d'informació, el mateix catàleg assenyala que "hem preferit descriure els trets i les mides més significatius de cada instrument, afegint-hi els comentaris que puguin completar-ne la descripció, en el cas de tractar-se d'objectes especialment diferenciats dels

models més habituals. També fem especial esment dels instruments distingits per característiques de valoració estètica, decorativa o històrica que els donin un interès peculiar". Sovint les descripcions van acompanyades de fotografies en color dels instruments, fet que atorga un atractiu complementari al volum. Al final es publiquen sengles índexs que afecten etiquetes i marques de constructors i comerciants espanyols, índex de constructors i comerciants i d'instruments.

Hom ha estructurat el volum per famílies. Així "L'arc musical i les arpes", "Les cítares sense mànecs", "Llaüts i guitares", etcètera.

Romà Escalas, director del Museu de Música de Barcelona assenyala en la Introducció: "Al costat de la funció purament informativa, qui consulti el catàleg hi trobarà el contingut estructurat de forma lògica, de manera que des d'aquest ordre pugui copsar-ne fàcilment la sistematització. Hem procurat que, a partir de l'estructura lògica del feix informatiu, es trobi un camí planer cap a la consulta de qualsevol nivell de dades".

I més endavant afegeix: "Desitgem, doncs, que l'encís de la bellesa dels instruments faci d'ambaixador de les col·leccions i serveixi d'estímul a tot-hom per assolir un coneixement més profund i conscient de la realitat musical".

Creiem que els objectius han estat ben assolits per aquest volum la possessió del qual constitueix un autèntic privilegi, tant des del punt de vista del col·leccionisme com del funcional.

J.C.

**HÄNDEL:
Agripina.**

Sally Bradshaw, Lisa Saffer, Drew Minter, Wendi Hill, Nicholas Isherwood, Ralf Popken, Michael Dean, Gloria Benditelli, Béla Szilágyi, Capella Savaria, Nicholas McGegan, director, Harmonia Mundi

A finals de la primera dècada del segle XVIII, vint-i-set representacions consecutives al Teatre San Giovanni Grisostomo de Venècia de l'òpera de Händel *Agripina* constituïren un esdeveniment capital en la seva carrera d'autor teatral; de l'èxit d'aquest esdeveniment arrenca la consolidació del compositor com a figura cosmopolita de renom internacional (i sembla que del públic d'aquestes representacions sorgí aquella cèlebre exclamació, referida a ell, "il caro sassone"), de la mateixa manera que hem de considerar *Agripina* l'exponent teatral major de l'etapa italiana de Händel.

A desgrat del tràgic destí personal dels personatges històrics que han inspirat l'acció teatral, el llibret del cardenal Vincenzo Grimani recull un relat gairebé anecdòtic, tractat amb trets lleugers i irònics, que fan d'aquesta obra gairebé una òpera còmica amb final feliç, amb canvis subtils de situacions i de caràcter, als quals la música respon amb una extraordinària sensibilitat psicològica (més fluida que en les posteriors produccions londi-

nenques), en un treball que no propicia el fort contingut dramàtic d'altres òperes posteriors (com *Giulio Cesare*, per posar l'exemple més paradigmàtic i cèlebre), però que és pròdig en detalls d'una amenitat inoïda, si bé l'audició sense el complement de l'escena requereix més esforç. Les citacions d'altres obres pròpies, i de Reinhard Keiser i Johann Matheson (els mestres hamburguesos del compositor) ens forneixen, encara, una preciosa il·lustració sobre les primeres fonts de la inspiració händeliana.

L'aparició d'aquest enregistrament ens situa en el marc de l'actual *revival* del teatre händelià i ha de tenir, amb seguretat, el seu públic específic en els incondicionals melòmans händelians. Procedeix d'una producció del festival de Göttingen, una institució tradicional que darrerament ha obert les portes als corrents interpretatius més cosmopolites i actuals. En aquest cas a un equip majoritàriament americà de l'especialista Nicholas McGegan, en col·laboració amb un excel·lent grup hongarès d'instruments originals, la Capella Savaria. És una concepció fidel a un relatiu academicisme historicista, però amb nombrosos detalls de remarcable virtuosisme col·lectiu (particularment en passatges de coloratures vocals i instrumentals paral·leles o en la realització de les ornamentacions comunes a la veu i als instruments). En l'equip vocal sobresurten lògicament

els papers protagonistes (Sally Bradshaw, Wendi Hill i Lisa Saffer), d'una orientació homogènia, més propera a la correcció del conjunt que al relleu de grans figures individuals.

LL.M.

JOAN MARIA THOMAS (1896-1966): Obres diverses

Coral Universitària (direcció Joan Company), Bertomeu Jaume, piano. Ignasi Furió, clavicèmbal. Arnau Reynés, orgue. Universitat de les Illes

Hem de remarcar l'oportunitat i l'interès dels documents sonors del present enregistrament, els quals, provinents d'iniciatives privades o institucionals, si bé no podrien accedir als circuits comercials, assumeixen, en canvi, una funció molt definida, i són fruit d'inquietuds exemplars individuals o col·lectives, per remarcar valors culturals d'unes determinades àrees, sovint fora de les quals són injustament ignorats. En aquest cas, cal esmentar com a promotors l'Aula de Música de la Universitat de les Illes Balears i al seu actiu director, Joan Company, que han preparat la realització d'una antologia sonora de l'obra compositiva de Joan Maria Thomàs (1896-1966), una figura polifacètica (compositor, organista, direc-

tor de cor, divulgador musical i animador de la vida musical de l'illa de Mallorca), la qual li deu iniciatives importants, centrades en l'activitat musical, que han configurat la seva fisonomia musical, al llarg d'èpoques i circumstàncies ben diverses.

Compositor preferent de música coral, especialment religiosa, atesa la seva condició de sacerdot i de director de la Capella Clàssica de Mallorca, la seva obra, que no es limita a aquest gènere, respon al tarannà d'una època i manifesta sovint detalls d'innegable refinament i d'una incipient inquietud harmònica que, sobretot en l'*opus* pianístic, assumeix també un cert component nacionalista i tradueix d'alguna manera una certa afinitat amb els compositors peninsulars de la seva generació (com Esplà i Bacarisse), i, fins i tot, amb Manuel de Falla, de qui fou biògraf i amic personal; així, en la col·lecció per a clavicèmbal *Le clavecin voyageur*, és present el darrer Falla del *Concerto*, mentre que en la *Missa ex ore infantium*, del 1954, materialitza un compromís entre la funcionalitat litúrgica i un llenguatge polifònic rigorós, certament d'un alt interès harmònic.

Es tracta d'una interpretació acurada i engatjada, a càrrec d'elements mallorquins: l'excel·lent Coral Universitària de Joan Company, Bertomeu Jaume, Ignasi Furió i Arnau Reynés.

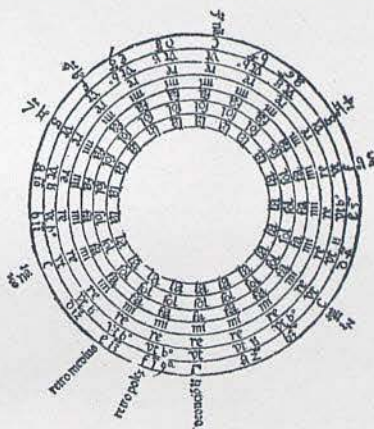
LLuis Millet.

LA SEU D'URGELL

22 - 30 d'agost 1992

XII CURS DE MÚSICA ANTIGA a Catalunya i Andorra

Director: Romà Escalas



- Jordi Albareda:** *Tècnica vocal*
Montserrat Figueras: *Interpretació vocal*
Jean-Pierre Canihac: *Corneta*
Romà Escalas: *Flauta dolça*
Daniel Lassalle: *Sacabutx*
Alfredo Bernardini: *Xeremia i oboè barroc*
Josep Borràs: *Baixó i fagot barroc*
Hopkinson Smith: *Llaüt i viola de mà (24, 25 i 26)*
Rolf Lislevand: *Llaüt i viola de mà (27, 28 i 29)*
Jordi Savall: *Viola de gamba*
Guido Morini: *Clavicèmbal*

CONJUNT VOCAL I INSTRUMENTAL

Jordi Savall, director

Les persones interessades a formar part del conjunt vocal,
han d'enviar currículum i material sonor
(Abans del 10 de juliol de 1992)

CONCERTS A ANDORRA I A LA SEU D'URGELL

Termini d'inscripció: 20 de juliol de 1992

Informació i inscripcions: Àrea de Música
 Departament de Cultura: Rambla Sta. Mònica, 8 - 3r.
 08002 BARCELONA Tel. (93) 318 50 04



Andorra
Govern

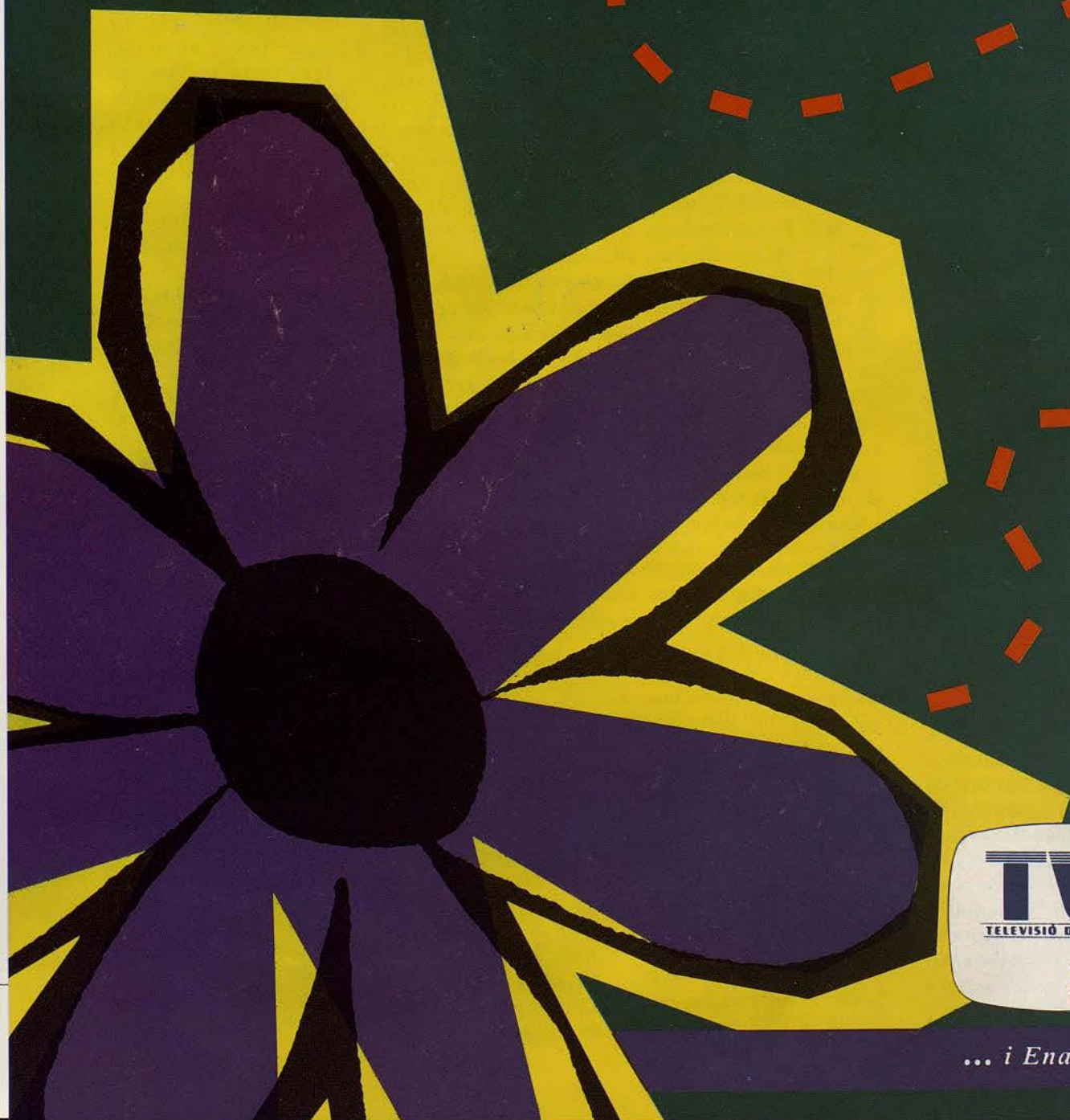
Conselleria d'Educació i Cultura



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

AQUESTA PRIMAVERA

Passeja per TV3



... i Enamora't !