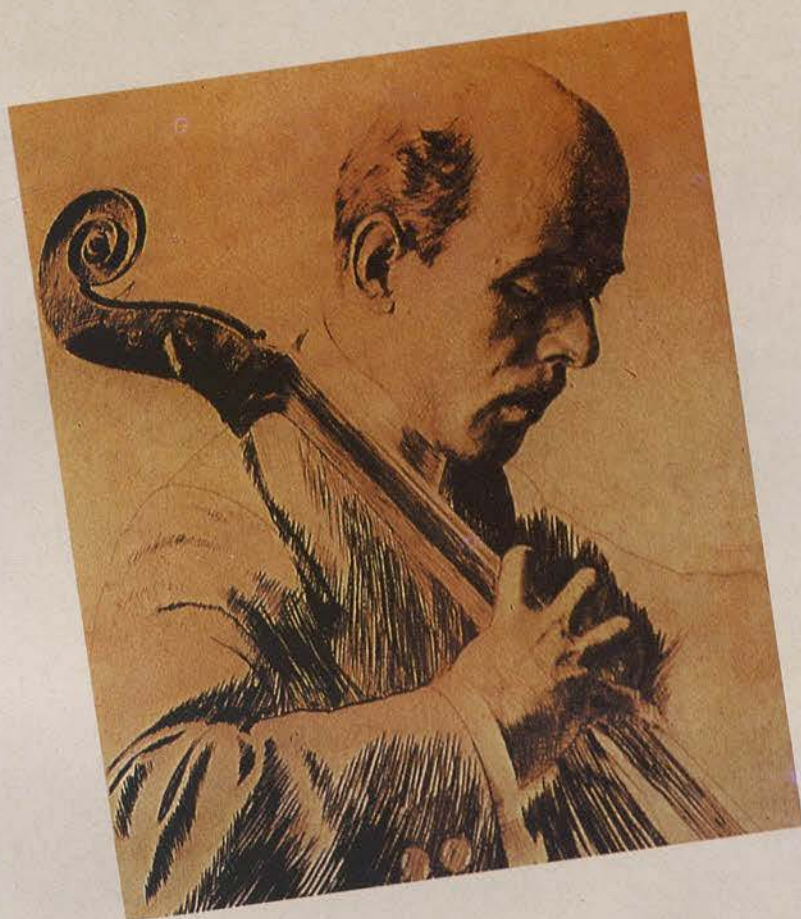




MEMÒRIA DE L' OBRERA DE CONCERTS

**MANUEL
GAS**

*Un faranduler
de la lírica*

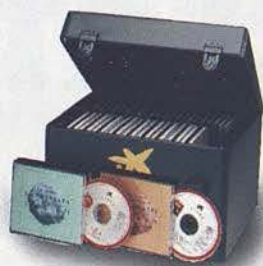


**"LOHENGRIN" VIST PER
GÖTZ FRIEDRICH AL LICEU**



Li oferim les millors òperes i els millors intèrprets

COL·LECCIÓ ÒPERA



"la Caixa" li ofereix la Col·lecció Òpera. 50 discos compactes amb les versions íntegres de 22 Òperes i 1 Rèquiem, triades entre les obres més famoses de tots els temps.

En aquesta col·lecció vostè podrà gaudir d'un repertori exclusiu, seleccionat entre els importants segells discogràfics EMI i RCA-Victor. Hi trobarà alguns dels noms més destacats d'aquest gènere, com ara Montserrat Caballé, Maria Callas, Josep Carreras, Plácido Domingo, Alfredo Kraus

i Luciano Pavarotti, entre d'altres. I dirigides per grans directors, com Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini o Riccardo Muti.

Tot, amb la màxima qualitat de la reproducció digital i disponible en un pràctic maletí. A més, podrà gaudir dels llibrets de cada òpera. En versió original, i en català o castellà.

Amb una imposició a termini, vostè rebrà la Col·lecció Òpera de "la Caixa". Passi per qualsevol de les nostres oficines i emporti-se'n la millor col·lecció d'Òpera, en 50 discos compactes.



"la Caixa"
CAIXA D'ESTALVIS I PENSIONS
DE BARCELONA



3A ÈPOCA ANY IX
NÚM. 98, DESEMBRE 1992

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

Maquetatge: L.R.
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, FRANCISCO BUENO, JAUME
CARBONELL I GUBERNA, XAVIER
CASANOVAS-DANÉS, JOSEP
CASANOVAS, CESC, JAUME COMELLAS,
RICARD GILI, CARLES LOBO, TERESA
MARTÍNEZ, JOSEP MASSOT I
MUNTANER, LLUÍS MILLET, VICTÒRIA
PALMA i JOSEP M. SAPERAS.

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

revista musical catalana

EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



CONCURS

SCHERZANDO

DISCOS

LLIBRES

- 5 Orquestra Simfònica Barcelona Nacional de Catalunya
- 6 Els nous camins de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya
per Josep Massot i Muntaner
- 10 Quartet de bec Frullato. 10 anys de música del segle XX in crescendo
per Carles Lobo
- 12 Mikrokosmos. "D'això..."
per Pere Artís
- 17 València. Estrena de El triomf de Tirant
per Francisco Bueno
- 19 Mendelssohn, Haydn i l'English Chamber dirigits per Hager
per Josep Casanovas
- 20 La Cossotto a comarques
per X.C.-D.
- 22 Consolidació del Festival d'Andorra
per J.C.C.
- 23 L'Associació Obrera de Concerts, una lliçó històrica
- 24 L'herència renovada de la cultura obrerista
per Jaume Carbonell i Guberna
- 28 Una forta presència a l'ambient barceloní
per J.C. i G.
- 29 Entre l'Institut Orquestral i els Estudis Blanca Selva
per J.C.C. i T. Martínez
- 35 El contacte amb els estaments musicals del país
per RRM C
- 37 Manuel Gas. Història viva de la lírica espanyola
per Jaume Comellas
- 45 Catalunya Música proposa. El dia de Sant Esteve
per Victòria Palma
- 47 Gaudí vist per Guinjoan
per C.L.
- 48 El Concert per a piano de Grieg: el pas a la internacionalitat
per Carles Lobo
- 50 Lohengrin, porta del gran wagnerisme
per J.C.C.
- 52
- 53 per Cesc
- 54
- 58

XI FESTIVAL DE MÚSICA

Vila de Llivia

Cicle de tardor-hivern

Desembre 1992

Dissabte 5, a les 20 h.	PATRICK LAMON , <i>mestre de Capella i organista de la Catedral de Montpeller</i> COR DE NENS DE FONT-ROMEU CONJUNT VOCAL DE Cerdanya	Peça per a orgue <i>Stabat Mater</i> de Pergolesi Obres del Renaixement, negro spirituals i obres per a coral i orgue
Dissabte 12, a les 20 h.	ORFEÓ MANRESÀ Joaquim Piqué , <i>director</i>	Obres de Guerrero, Poulenc, Taltabull, Puig, LL.M. Millet, Ribó, Cumella Ribó i Britten
Dissabte 19, a les 17 h.	COBLA CADAQUÈS Jordi Ferrer , <i>director</i>	Obres de Grivé, Bou, Barnossell, J. Vicenç, Morera, Serrat, Puig i Serra
Divendres 25, a les 20,30 h.	NADAL POLIFÒNICA DE PUIG-REIG Ramon Noguera , <i>director</i> Ma. Carme Oliveras , <i>soprano</i> Montserrat Garcia , <i>contralt</i> Josep Ma. Conangla , <i>piano</i> Sergi Cuenca , <i>baix-guitarra</i>	Obres de Morley, Dowland, Bruckner, Taltabull, i nades tradicionals
Dissabte 26, a les 17 h.	ST. ESTEVE CONCERT D'ORGUE I TROMPETA Jordi Vergés , <i>orgue</i> Daniel Billette , <i>trompeta</i>	Obres d'Albinoni, Bach, Vivaldi, Mompou, Viviani, Guridi i Händel

Lloc: Església Parroquial de Llivia

ENTRADA GRATUÏTA

Organitza: Patronat del Museu de Llivia

Amb la col·laboració de

GENERALITAT DE CATALUNYA-Departament de Cultura, Departament de Comerç Consum i Turisme,
CATALUNYA MÚSICA, DIPUTACIÓ DE GIRONA, CAIXA DE CATALUNYA,
CAIXA D'ESTALVIS I PENSIONS DE BARCELONA, AJUNTAMENT DE LLÍVIA

Patrocinat per
EPSON



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Aquest serà el nou nom que adoptarà, amb tota probabilitat i en data no fixada encara, l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Serà la resultant final d'un acord interinstitucional entre l'Ajuntament de Barcelona –titular de l'OCB, com és ben sabut– i el Departament de Cultura de la Generalitat. Acord que, en realitat, forma part d'un altre de superior entitat sorgit amb motiu de les negociacions a tres bandes –Ministeri de Cultura– amb motiu de la construcció del nou auditori.

La base argumental en què recolza la nova realitat és el sil·logisme elemental que si hom ateny conjuntament el continent –auditori– també ho ha de fer amb el seu contingut principal –l'Orquestra.

Les negociacions entre l'Ajuntament i la Generalitat pel que fa al concret afer del conjunt simfònic, s'han desenrotllat de forma fluida, si hem de fer cas a les manifestacions explícites dels responsables polítics de l'OCB, per altra part no gens desmentides des de l'altre costat de la taula negociadora. En

realitat l'obstacle que ha fet perdre més

temps –no pas energies– ha estat la fixació

del nou nom, per causa del desig, d'una part, de perpetuar la tradició barceloni-

na de l'orquestra i, de l'altra, de mostrar la dimensió nacional, que és lògic que assumeixi a partir del moment en què es formalitzi de forma oficial l'acord i s'empregui la nova dinàmica, amb totes les conseqüències.

Segons que sembla, si encara no s'ha produït la formalització no ha estat per manca de voluntat, ja que alguns trets fonamentals de l'acord –procés d'immersió en la responsabilitat per part de la Generalitat– ja són en marxa. I, per altra part, perquè l'altre procés, el de construcció de l'auditori ha sofert un considerable ralentiment, segons que és ben conegut.

Les conseqüències de la futura nova situació resulten difícils d'escatir de moment. Res no ha transcendit sobre plans o línies d'actuació futures, ni si s'han plantejat. Ni tan sols podem sospitar si el canvi cabdal que oferirà la nova situació anirà més enllà, o no, de la simple corresponsabilitat financera.

Sembla doncs desitjable que comencin a aclarir-se o a perfilar-se els nous horitzons de l'Orquestra i el seu futur paper a jugar en la vida musical catalana. Sembla que el terme “nacional” hauria d'imprimir un mínim de caràcter en el sentit de voluntat de projecció més enllà del seu entossudit encasellament barceloní. Tot això, tenint en compte, també, la seva implicació fluida en un teixit d'oferta progressivament més variat, en el qual hauria d'incidir sense que això comportés posicions de privilegi de cap mena, perjudicials per a altres instàncies que malden amb gran esforç per gaudir de la seva part de sol propi.

Orquestra Simfònica Barcelona Nacional de Catalunya

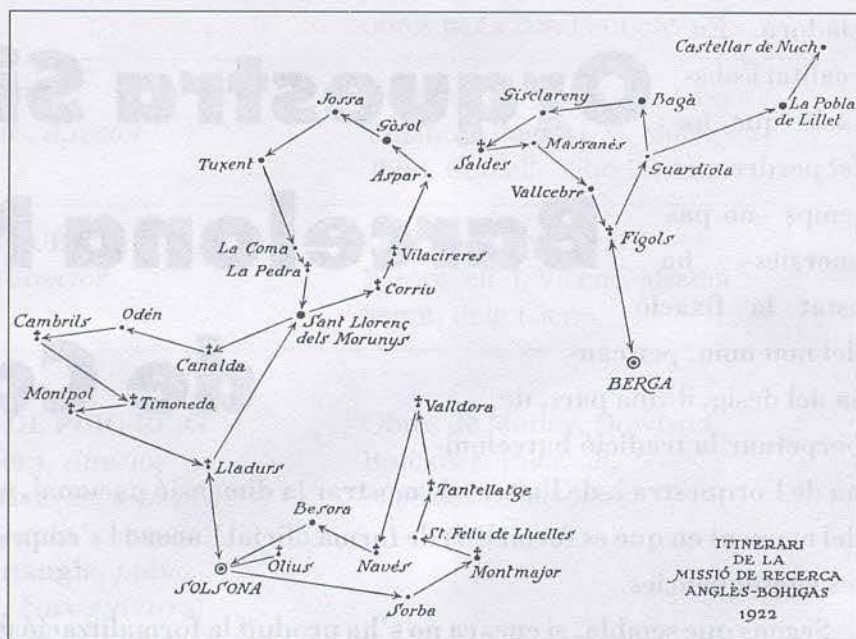
Els nous camins de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya

per JOSEP MASSOT i MUNTANER

La primera etapa de l'Obra del Cançoner

El mes d'abril de 1936, la "Revista Musical Catalana" publicà un extens article del mestre Francesc Pujol, vice-president de l'Orfeó Català, que resumia a la perfecció l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, iniciada el 1922 sota el mecenatge de Rafael Patxot i Jubert, a través de la Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera, de la qual Patxot era fundador i administrador, i posada per Patxot mateix "sota la cura directa de l'Orfeó Català, i és aquest un dels més grans honors que la nostra entitat ha rebut i pel qual tota manifestació d'agraïment és poca".

Francesc Pujol, nomenat de bon començament director de l'Obra del Cançoner, en coneixia com ningú les vicissituds i els projectes i, amb motiu de "la celebració a Barcelona del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, en el qual figura per primera vegada una Secció de Folklore musical i Danses populars", s'imposà «el deure de parlar de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», per tal que propis i estranys heguin esment d'aquest esforç formidable, únic al món fins ara, adreçat a la investigació i estudi de la fesomia musical genuïnament popular d'una nacionalitat, i s'assabentin de l'origen, organització i sos-



teniment de l'Obra", de la tasca realitzada fins ara i dels mètodes emprats en la realització.

No cal que m'entretengui a sintetitzar aquesta història de l'Obra del Cançoner. Ja ho va fer amb prou competència Pere Artís al número 15 de la nova etapa de la "Revista Musical Catalana" (gener de 1986), en un article titulat simplement *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, basat en documentació de primera mà procedent del Palau de la Música Catalana. Sí que voldria posar en relleu que, contràriament al que a vegades s'ha volgut suposar, el 1936 l'Obra del Cançoner es trobava en una

etapa fecunda i bullia de projectes i de realitzacions en curs. S'hi anava enllestint la "recollida de cançons i músiques populars" que l'Obra havia iniciat per mitjà de les seves "missions" al llarg dels Països Catalans. Pujol podia anunciar que el 1936 l'Obra del Cançoner disposava d'uns setze mil documents "aplegats per aportació voluntària", "lletres soles gairebé tots"; d'uns vint-i-un mil més "aplegats per mitjà de concursos i missions", "gairebé tots de lletra i música o de música sola de danses", i d'"uns quatre mil i escreix" que ja havien estat recollits abans per l'Orfeó Català. I no dubtava a afirmar que «quan dintre de poc temps hau-

rem realitzat l'exploració minuciosa de la Vall d'Aran, de les poblacions de la conca inferior de l'Ebre, des de Mequinenya a Tortosa i d'alguns indrets del Camp de Tarragona, podrem donar per acabada la tasca de recerca i recollida que projectàrem en emprendre l'"Obra del Cançoner"».

D'altra banda, el 1936 prosseguia a bon ritme «el treball que podríem dir de laboratori, per tal d'arribar a la formació del "Cançoner Popular de Catalunya"», dut a terme des de l'oficina de l'Obra, establerta en un piset de la Via Laietana i on treballaven el seu eficaç secretari, mossèn Joan Puntí i Collell, i especialistes en música (sobretot el mallorquí Baltasar Samper) i filòlegs (sobretot el professor Josep M. Casas Homs). L'objectiu que l'Obra s'hi havia fixat era, segons Pujol, "crear un instrument de treball unificat, però amb tota la flexibilitat desitjable, puix era impossible per a realitzar la tasca de comparació i confrontació de les cançons, treballar directament amb els materials tan heterogenis existents (llibres, fascicles, articles de revistes i de periòdics, reculls inèdits manuscrits de diferents formats i disposicions, etc.) i amb els mateixos materials que s'anirien aplegant, als quals no seria gaire factible imposar una uniformitat d'estructura, donada la varietat dels operadors, cadascun dels quals hi posaria la seva nota personal".

Aquest interès donà origen a l'adopció d'"un tipus únic de cèdula de paper de fil de gran format, en les quals figuren impreses, en els llocs més avinents que un estudi acurat determinà, totes les dades i referències necessàries a la identificació i a l'historial de cada document cançoner i musical". Fins aleshores havien "estat fetes més de 25.000 d'aquestes cèdules grans", a part d'"unes 5.000" més petites, "amb música sola", copiades "en una petita cèdula que porta les mateixes sigles i numeració de



Rafael Patxot, creador de l'Obra del Cançoner

la gran d'on procedeix".

L'enorme material acumulat a l'oficina de l'Obra del Cançoner exigia, de més a més, una ordenació per matèries. Pujol s'hi referia d'aquesta manera: «Per més que, com el lector haurà observat, no estan encara cedulades totes les cançons i músiques que l'"Obra del Cançoner" té recollides, s'ha anat fent més imperiosa de dia en dia la necessitat de classificar les cèdules ja fetes, amb les quals i sense arribar a la totalitat del material recollit, és possible ja, a hores d'ara, resoldre una pila de qüestions i dubtes referents a determinades cançons. És per això que d'un any ençà ha estat començada la tasca de classificació, aplegant i distribuint en les agrupacions previstes, totes les cèdules de cançons religioses, previ estudi i garbellament dels textos».

Una altra de les responsabilitats de l'oficina de l'Obra del Cançoner eren les publicacions. «Ja des dels inicis de l'"Obra del Cançoner Popular de Catalunya" —confessava Francesc Pu-

jol— era previsible i fou previst que la formació i publicació del "Cançoner" definitiu, era cosa àrdua i llunyana. Per tal de donar fe de vida i també a l'objecte d'omplir finalitats d'ordre pràctic i àdhuc sentimental, fou acordat, l'any 1925, procedir a la publicació d'uns volums que amb el nom de *Materials*, satisfessin els objectius que acabem d'esmentar». És prou sabut que entre els anys 1926 i 1929 aparegueren tres magnífics volums d'aquests *Materials*, el primer dels quals constava de dos fascicles independents. El 1936 estava molt avançada la preparació d'un quart volum de *Materials*, que havia de contenir l'*Ideari cançoner* de Marià Aguiló, pacientment aplegat per mossèn Puntí, les memòries d'algunes "missions", acompanyades d'una selecció dels textos musicals i literaris que hi havien estat recollits i l'habitual crònica de les activitats de l'Obra del Cançoner.

De més a més, "amb el desig d'encetar la publicació definitiva del Cançoner —tornem a citar Pu-

jol-, fou concebut el projecte d'anar aviat a la publicació de la secció de Danses populars, importantíssima a Catalunya no solament per la qualitat dels documents musicals que s'hi refereixen, sinó per la quantitat extraordinària dels mateixos i de les danses a què donen lloc". Aquest projecte donà lloc al *Diccionari de la dansa popular, dels entremesos, dels instruments de música i dels sonadors*, que havia d'aparèixer en "tres grossos volums", preparats per Pujol mateix amb la col·laboració del "conegut folklorista Joan Amades". Pujol assenyalava que "el primer d'aquests volums, dedicat a la Dansa, és ja a l'impremta enterament compost i era el nostre desig fer coincidir la seva aparició amb la celebració del Congrés de Musicologia, però dificultats sorgides a darrera hora ho han impedit. La seva aparició, però, és imminent".

La desfeta i la incertesa

Dissortadament, el trasbals produït per la revolta dretana del juliol de 1936 i per les seves tràgiques conseqüències a Catalunya representà l'ensorrada de l'Obra del Cançoner. El seu mecenes, Rafael Patxot, s'hagué d'exiliar a l'estranger; el seu secretari, Joan Puntí, s'hagué d'amagar per defugir la implacable persecució que s'havia desencadenat a Catalunya contra els homes d'Església, i fins i tot el mestre Baltasar Samper fou objecte de sospita per part dels escamots de la FAI. El mestre Pujol, en el qual Patxot diposità tota la confiança, féu els possibles per preservar com a mínim la documentació recollida i per evitar-ne el saqueig o, més endavant, la destrucció a conseqüència dels terribles bombardeigs que devastaren Barcelona fins a la seva caiguda a les mans de les tropes del general Franco el gener del 1939.

El final de la guerra civil no representà el final dels problemes

de l'Obra del Cançoner; més aviat els aguditzà. El senyor Patxot restà definitivament a l'exili suís, malvist pels uns com a home de dreta i pels altres com a prohom catalanista. Baltasar Samper emprengué igualment el camí de l'exili, primer a França i després a Mèxic. L'Orfeó Català romangué clausurat i no fou autoritzat a reprendre les activitats fins al mes d'octubre de 1945, poc temps abans de la mort del mestre Pujol, que mentrestant havia procurat salvar del naufragi tot el que havia pogut.

Ben aviat esclatà una crisi entre el senyor Patxot, que no desitjava la continuació de l'Obra del Cançoner fins que la dictadura del general Franco hagués desaparegut i fins que el poble català hagués recuperat les llibertats elementals que li eren negades aleshores, i la junta de l'Orfeó Català, que volia tirar endavant —encara que fos en condicions precàries— el treball començat abans de la guerra. La qüestió s'enverinà tant que desembocà en un plet entre el senyor Patxot i l'Orfeó, originat per malentesos i per la manca de diplomàcia per part de la nova junta de l'Orfeó, que no coneixia la fina sensibilitat del senyor Patxot i, sense pretendre-ho, el va ofendre al·legant uns pretesos drets sobre l'Obra del Cançoner que mai no va poder demostrar davant els tribunals.

El 1954 el plet es va resoldre a favor del senyor Patxot i l'arxiu de l'Obra del Cançoner restà esquarterat: una part en fou amagada en un lloc segur de Suïssa, mentre que una altra part continuava en poder dels Patxot a Barcelona.

Llevat de casos excepcionals, aquests papers esdevingueren inaccessibles als investigadors i arribaren a convertir-se en una obsessió per als músics i per als historiadors de la literatura que desitjaven consultar-los o, com a mínim, que demanaven garanties que no es perdessin per sempre. Es féu públic fins i tot que una universitat nord-americana ha-

via intentat de comprar-los i s'arribà a donar per segur que ho havia aconseguit.

L'Obra del Cançoner a Montserrat

Tot amb tot, la família Patxot era ben conscient del tresor que custodiava i tenia instruccions precises perquè, arribat el moment que semblés oportú, l'arxiu de l'Obra del Cançoner es reunifiqués a Catalunya i pogués tornar a ésser consultat pels estudiosos sense cap problema. Per això, fa uns quants anys es va posar en contacte amb el monestir de Montserrat i li va oferir el fons que en aquell moment es trobava repartit entre Suïssa i Barcelona. Després de les oportunes negociacions, el mes d'abril de 1991 va arribar a Montserrat tot un camió de material de l'Obra del Cançoner, en caixes de fusta, en sacs de plàstic o en arxivadors.

Durant el 1991 i el 1992, aquest material ha estat minuciosament classificat i n'ha estat elaborat un inventari que permetrà un coneixement detallat de les enormes riqueses que conté. Alhora han estat fets passos per aconseguir una col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya que permeti la microfilmació de tot el material i el dipòsit dels microfilms en algun indret de Barcelona on puguin ésser estudiats amb facilitat pels especialistes, i que permeti igualment la represa de les publicacions relacionades amb l'Obra del Cançoner Popular. Tot plegat ha donat un resultat plenament positiu i ben aviat seran al carrer dos volums de l'*Inventari de l'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, que continuaran la sèrie de *Materials* de l'Obra, en coedició entre el Departament de Cultura i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

El fons arribat a Montserrat conté la major part dels materials coneguts de l'Obra del Cançoner —que podem identificar a

FUNDACIÓ CONCEPCIÓ RABELL I CIBILS, VDA. ROMAGUERA

OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA

MATERIALS

VOLUM III

MEMÒRIES DE MISSIONS DE RECERCA,
CRÒNICA

PER

JUST SANSALVADOR I CORTÈS; BARBERÀ - BOHIGAS;
JOAN TOMÀS; BALTASAR SAMPER;
JOAN PUNTÍ I COLLELL, PREV.

través de la "Revista Musical Catalana", del *Dietari* inèdit de l'Obra i fins i tot per mitjà d'inventaris fets entre els anys quaranta i cinquanta-, en bon estat de conservació i ara del tot col·locats en carpetes numerades per sèries.

La Sèrie A, formada per trenta-vuit carpetes, correspon als valuosíssims papers de Marià Aguiló, on han aparegut tresors insospitats: col·leccions de rondalles, de tradicions i de refranys, autògrafs de grans escriptors de la "Renaixença" -Jacint Verdaguer, Piferrer, Manuel Milà i Fontanals, Josep M. Quadrado, Jaume Collell i tants altres- i fins i tot originals o còpies d'impresos dels segles XVI-XIX.

La Sèrie B, que consta d'un total de cent vuitanta-sis carpetes, correspon a la resta de material conservat a Barcelona i hi ha una mica de tot: una petita part de les "missions" organitzades per l'Obra, originals d'un gran interès presentats als dos Concursos organitzats per l'Obra i a altres tres del Llegendari Popular Ca-

talà -animat per Rossend Serra i Pagès-, originals o còpies de les Festes de la Música Catalana promogudes per l'Orfeó, donacions o adquisicions diverses, documentació, etc.

La Sèrie C, arribada de Suïssa, conté dos-cents quaranta-un volums i sobretot carpetes, essencialment corresponents a les "missions" de l'Obra, gairebé totes acompanyades de les "memòries" que permeten de referne les vicissituds i d'il·lustració adequada. Hi trobem igualment algunes obres presentades als Concursos de l'Obra o del Llegendari Popular Català, entre les quals escrits inèdits d'Antoni Rubió i Lluch i de Joan Amades. No hi manquen algunes donacions -com els originals del *Cançoner de Pineda* de Sara Llorens- i documentació diversa, entre la qual l'original de l'*Ideari Aguiló* al qual ens hem referit abans, que també serà publicat pròximament.

Procedeix encara de Suïssa el que anomenem la Sèrie S, una de les sorpreses més grans del mate-

rial arribat a Montserrat, constituïda per quaranta-una carpetes del llegat del folklorista Serra i Pagès, amb una considerable documentació de cançons i de llegendes.

Esperem que aviat completaran aquestes sèries les vint-i-cinc mil cèdules fetes a l'oficina de l'Obra del Cançoner, que contenen moltes cançons procedents de reculls que foren tornats posteriorment o que de moment hem de considerar perduts. I confiem que en els pròxims anys serà possible de recuperar alguns papers de l'Obra del Cançoner i del Llegendari Popular Català que, per una raó o altra, han quedat extraviats a part o banda.

Malgrat aquestes mancances, el fons conservat ara a Montserrat és realment extraordinari i cal augurar que entre tots podrem estudiar-lo i treure'n el profit que mereix, completant així la tasca dels seus benemèrits iniciadors i duent a bon terme els desigs del senyor Rafael Patxot i Jubert i dels seus hereus.

QUARTET DE BEC FRULLATO

10 anys de música del segle xx

in crescendo

per CARLES LOBO

“El Quartet de Bec Frullato està format per joves professors de flauta de bec d'autèntica qualitat. Es tracta d'un grup que mereix el més gran estímul i suport, ja que a través de les admirables versions dedica- des a la música contemporània obre una nova perspectiva dins el fascinant món sonor actual.”

Obrim aquest article amb aquests mots de Joan Guinjoan, que també obren el dossier de presentació del Quartet, convençuts que defineixen a bastament el grup de flautes de bec conegut com a Frullato; i ens remetem al punt on Guinjoan demana estímul i suport perquè també estem convençuts que en necessiten i s'ho mereixen.

Molts dels nostres lectors no deuen conèixer el Quartet i donar-lo a conèixer és també la fita de l'article. A més, les característiques del grup també poden encuriosir: un quartet de flautes de bec, que, per una banda, no és que sigui un tipus de formació que abundi per les nostres contrades i, per l'altra, atesa la localització històrica de la flauta de bec (renaixement i barroc), el tipus de repertori que treballa Frullato ja des del primer dia que es constituí: la música del segle xx i contemporània.

Per saber-ne els orígens cal que ens remuntem al juny de 1982. Quatre alumnes de flauta del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona (més popular com el Conservatori del Bruc), deixebles de Romà Escales, en sortir dels exàmens de final de curs decideixen engegar l'aventura de fer “alguna co-

sa ara que ja hem acabat els estudis”. D'entrada tots tenien molt clar que volien fer música de cambra, fer un quartet i, sobre- tot, això és important, que trebal- larien bàsicament (i exclusiva- ment) música del nostre segle.

Com és fàcil d'endevinar, a Barcelona fa 10 anys una iniciati- va semblant era nova del tot (i en- cara ho és). Més tard també van adonar-se que arreu d'Europa tampoc no n'existien tants, de quartets de bec, i menys dedicats a la música del segle xx. Òbvia- ment, el primer problema a re- soldre era el repertori: recerca i captura de partitures originals (això sí, sempre originals) a l'es- tranger, ja que a casa nostra no hi havia pràcticament res.

Josep Maria Pladevall, Ale- xandrina Polo, Ramon Alonso i Maria Jesús Udina (els compo- nents del “primer” Frullato) co- mencen doncs a treballar amb música bàsicament alemanya de la primera meitat del segle xx. I comencen a lluitar per entrar als circuits concertístics que perme- trien la continuïtat de la iniciati- va: campanyes de “la Caixa”, programes com “Live Music Now” (Invitació a la Música), i la presentació a algun concurs com el Yamaha, del qual sortiren amb un Premi Especial (1984), etc.

En la conversa que mantenim amb els quatre membres actuals del Quartet, ara surt el tema de l'instrument: la flauta de bec. Comenten que fan servir flautes barroques, ja que són les més evolucionades i que els compo- sitors no es plantegen d'entrada treballar amb altres tipus com les flautes renaixentistes. Aquestes tenen un so més rodó, més vellu- tat, però de menys extensió i

menys possibilitats tímbriques i tècniques.

Amb la flauta de bec passa una mica el mateix que amb al- tres instruments de l'època bar- roca, i ara pensem en el clavicèm- bal o la viola de gamba: gràcies als moviments de recuperació in- terpretativa de la música antiga amb criteris historicistes, aquests instruments, oblidats i abandonats durant els segles XVIII i XIX, gaudeixen d'una furi- bunda reactivació. És per aques- ta raó que es tornen a construir imitacions barroques durant els anys de la segona postguerra, i és per això, per tant, que compo- sitors i intèrprets descobreixen no- ves sonoritats, noves tècniques, altres possibilitats que desperten un gran interès. Els flautistes com els del Quartet Frullato po- den estar contents i agraïts a la història, ja que no ens equivocà- riem massa si asseguràvem que “els ha anat d'un pèl” no poder fer el que estan fent.

L'any 1987 marca una fita important en la vida del Quartet. Per una banda, dos dels mem- bres fundadors, Josep Maria i Ramon, deixen el grup; el seu lloc l'ocupen Eulàlia Galofré i An- dreu Roca. Per l'altra, el Quar- tet comença a posar en pràctica el que ja feia temps que es discutia: la necessitat de crear repertori contemporani i original per a quartet de flautes de bec. No s'ho pensen dues vegades i comença la persecució de compositors. De mica en mica, gràcies al bon fer del grup i gràcies a les presta- cions que pot donar la flauta, els compositors van creant obres i (algunes) dedicant-les als Frulla- to. Avui per avui, al moment d'escriure aquestes ratlles, i des-



prés de cinc anys, ja són 27 les estrenes que apareixen al llistat particular del grup, de les quals unes 25 són obres dedicades. Un casament perfecte entre compositors i Quartet, una simbiosi recíproca (ja que no sempre ha estat el Quartet qui ha fet els encàrrecs, sinó que també hi ha hagut compositors que s'hi han ofert per iniciativa pròpia) que ha donat com a fruit el fet que ara per ara la gran majoria d'obres que integren els programes dels concerts del Quartet surten d'aquest fons. Un fons no genys menyspreable, que cal tenir molt en compte si volem avaluar la trajectòria del Quartet.

També surt al llarg de la conversa el tema dels cursos. A la pregunta de si el Quartet com a tal, com a grup de cambra, ha rebut consells objectius d'altres personalitats, surt el nom de Jordi Colomer, flautista també i director d'orquestra, que durant molt temps acudia periòdicament als assaigs del Quartet i treballava amb ells posant-hi aquella sempre difícil objectivitat en la crítica de les interpretacions prò-

pies. Uns contactes que els membres del Quartet recorden com a extremament positius. Després han tingut ocasió de treballar amb un dels quartets de flautes de bec més cèlebres mundialment als nostres dies, els Loecki Stardust Quartet, així com també amb el solista holandès Walter van Hauwe, una de les màximes autoritats actuals pel que fa a la flauta de bec i a la interpretació de música contemporània.

Amb tot, el Quartet Frullato ha arribat als nostres dies amb una dilatadíssima trajectòria que ha anat treballant i autoproduint-se: què hauria donat de si el Quartet, doncs, si les possibilitats haguessin estat en igualtat de condicions que les que existeixen a altres països? Un cop més cal fer-nos l'autocrítica i ésser conscients que cal treballar més en aquest sentit: hi ha intèrprets que ho mereixen, com també ho mereix el nostre públic.

No creiem que ara sigui el moment per fer la llista de concerts, enregistraments radiofònics i televisius, concursos, premis, gires, activitats pedagògiques i col-

laboracions que té al seu haver el Frullato, però potser cal remarcar el gran èxit de públic i crítica que va aconseguir a l'edició de fa dos anys del Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant (recordem-ho, potser el més prestigiós de tot l'Estat espanyol). Fou un èxit que ben segur marcarà una fita en la seva trajectòria i que per altra banda els va donar també un bon reconeixement internacional.

Ja hem arribat a l'any 1991, durant el qual hi ha un segon (i de moment definitiu) canvi en les files del Quartet. Jordi Argelaga s'hi incorpora en el lloc de Eulàlia Galofré. Amb aquesta nova composició el Quartet de Bec Frullato ha arribat als 10 anys d'existència. I com és lògic, ho ha celebrat.

Amb algun ajut, i amb no pocs problemes, s'ha autoproduït 4 concerts, oferts al llarg del passat mes de novembre a quatre conservatoris catalans: Sabadell, Terrassa, Barcelona i Badalona.

El repertori que hi ofería era un seguit d'obres curtes encarregades especialment per a l'ocasió a compositors diversos: Josep Manuel Berenguer, Joan Puigdel·lívol, Gabriel Brncic, Miquel Roger, Jep Nuix, Paco Pi, Jesús Rodríguez-Picó, Benjamin Davis, David Padrós, Francesc Taverna-Bech, Josep Maria Pladevall i Joaquim Homs.

Gran part d'aquestes obres, més tres del repertori emblemàtic del Quartet han estat enregistrades per la firma novella Desert Produccions de Terrassa en un disc compacte que es va presentar oficialment al "Conservatori del Bruc" de Barcelona.

I com diem al començament de l'article, que no siguin tan sols els compositors els qui han descobert les grans possibilitats d'un quartet de flautes de bec, sinó que siguem tots els qui puguem donar estímuls i suport a un grup com el Quartet de Bec Frullato, que, com bé diu Joan Guinjoan, s'ho mereix.

MIKROKOSMOS

"D'això..."

Diré el pecat, però no els pecadors: la sorprenent omnisciència d'alguns *soi-disant* experts musicals —amb presència als mitjans de comunicació—, capaços de destriar meticulosament el gra de la palla, en un concert qualsevol.

El capteniment dels protagonistes de l'afer, durant una audició, és variat: des de qui pren notes afanyosament i les escriu al mateix programa de mà, fins a qui, amb posat de profunda abstracció, resta gairebé extasiat.

I és un exercici divertit comprovar com és reflectida als mitjans escrits o sonors la impressió rebuda i la valoració crítica.

Normalment, comencen per explicar la història i la gènesi de l'obra que correspongui; gairebé sempre, no és fins cap al final de la crònica quan s'arrisquen a dir el què; i no és estrany que, en alguns casos amb una agosarada inconsciència, emprin termes teòrics i tècnics.

Per a la seva comesa, disposen d'una eina prou útil: els programes de mà, amb informació tant de les obres com dels intèrprets. (Malgrat això, no és rar que caiguin en errors descomunals; per exemple: jo conec una ploma autosatisfeta, capaç de parlar del que calgui, que —fa un parell de temporades— es carregà la prestació de l'Orquestra del Liceu en la versió de *Una cosa rara* de Martín i Soler; només hi ha havia, però, un petit error: no tocava l'Orquestra del Liceu, sinó Le Concert des Nations... Fantàstic! El problema, però, es presenta quan és donada alguna obra de propina... És clar: no consta al programa de mà; i no sempre el director o el solista l'anuncia verbalment, abans d'interpretar-la...

Ah, fillets! I aleshores, què? Perquè el més probable és que, tot i ser alguna obra coneguda, no la identifiquin...

llavors els veuríeu com, discretament, es fan trobadissos als detentors d'una dilatada veterania i, amb deix d'estudiada indiferència, deixen anar un: "D'això... aquesta obra...". I encara bo que aquest "D'això..." obtinga gairebé sempre la resposta tan sibil·linament sol·licitada.

Cada vegada que sóc testimoni d'aquests episodis, em vénen a la ment uns mots de Carles Riba: "Abans de parlar, haver vist, realment vist; haver viscut, intensament viscut; haver sentit, apassionadament sentit".

Fóra bo que aquells experts els coneguessin en la total integritat, aquests mots. El problema, però, és que em temo que alguns d'ells no saben qui és Carles Riba...

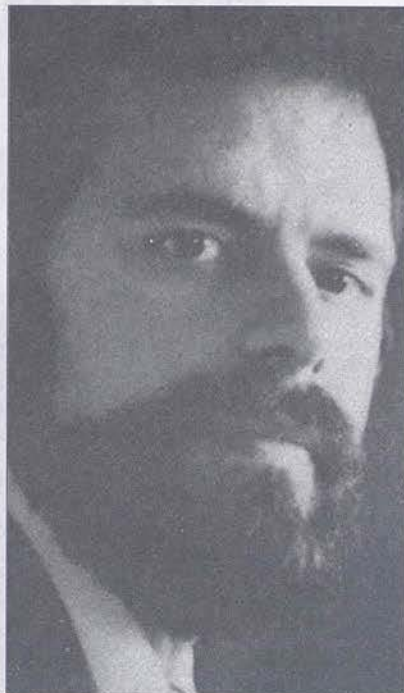
Pere Artís

XIIIè. Festival Internacional de Música de Granollers

Sota el títol "Les competicions musicals", des del passat 1 de novembre i fins aquest 13 de desembre es desenvolupa el XIIIè. Festival Internacional de Música de Granollers, amb un total de set concerts, organitzat per Joventuts Musicals de Granollers.

El primer concert (1 de novembre) fou a càrrec del pianista Josep Colom amb el programa "Debussy versus Satie" i "Brahms versus Wagner (Liszt)". El 8 de novembre, la formació Barcelona 216, dirigida per Ernest Martínez-Izquierdo, oferí el programa "Post-realisme versus Postmodernisme". Jaques Ogg i Mari Tomizuka, *pianoforte* a quatre mans, oferiren el 15 de novembre "Mozart versus Clementi". El 22 de novembre, Marijke Miessen —flauta de bec—, Glen Wilson —clavicèmbal—, i Wouter Moeller —violoncel— oferiren "Bononcini versus Händel". I el 29 de novembre, José Luis González —guitarra— i Rafael Sala —guitarra— oferiren "Sors versus Giuliani".

Els dos darrers concerts del Festival d'aquest desembre són a



Josep Colom

càrrec de Xavier Relats —flauta— i la formació Virtuozii Moldavi (dirigida per Ovidiu Balan) amb "Bach versus Telemann" (8 de desembre); i la companyia Opera Mobile (amb direcció musical de Francesc Guillén i direcció escènica de Joan Anton Sánchez) amb *L'occasione fa il ladro* de Rossini (en commemoració del 200 aniversari del seu naixement), el proper 13 de desembre. Els concerts tenen lloc a l'Hotel Ciutat de Granollers. ■

CONVOCATÒRIES

CURSOS DE L'ESCOLA LUTHIER. Curssets de perfeccionament musical amb David Russell —guitarra— els dies 10, 11, 12 i 13 de desembre; Alexandr Fedóchenko —violoncel— al mes de gener de 1993; José Tomás —guitarra— els dies 19, 20 i 21 de febrer; Kristin Sigmundsson —cant: El Lied Alemany— els dies 26 i 27 de març; i Alain Motard —piano— els dies 16, 17, 18 i 19 d'abril. També Curs de Postgraduat d'Anàlisi Musical, a càrrec de José María Gutiérrez, a partir del 14 de gener i del 15 d'abril de 1993 (12 sessions). Informació: Escola de Música Luthier. C/ Balmes, 53, pral. 08007 Barcelona. Tel.: 323 22 46. Fax: 215 39 84.

CONCURS PERMANENT DE JOVES INTERPRETS. Convocat per Joventuts Musicals d'Espanya. Properes convocatòries: 22, 23, 24 i 25 d'abril de 1993 (39a. convocatòria) a Segorb (Castelló) amb les fases d'ins-

truments de vent-fusta; vent-metall; percussió; 25, 26, 27 i 28 de novembre de 1993 (40a. convocatòria) a Girona amb les fases de cant individual; conjunts vocals de cambra; conjunts instrumentals de cambra, excepte quartets de corda. Hi poden participar els joves intèrprets de nacionalitat espanyola que no superin els 25 anys d'edat el dia 31 de desembre de l'any de la convocatòria. Per als inscrits en la prova de cant individual el límit d'edat serà de 27 anys. Per als conjunts de cambra, tant vocals com instrumentals, el límit d'edat és de 27-25 anys, entenent-se com la mitjana de les edats de tots els seus components, i no podent sobrepassar cap d'ells els 30 anys. El termini d'inscripció de cada convocatòria és un mes abans de la data d'inici respectivament. Informació: Joventuts Musicals d'Espanya (Secretaria general). C/ Girona 10. 08010 Barcelona.

6a. temporada de la Simfònica del Vallès

El passat 6 de novembre començà la 6a. temporada de concerts de l'Orquestra Simfònica del Vallès amb un programa amb obres de Rossini, Bruch, Toldrà (*Vistes al mar*, en versió d'orquestra i en homenatge al compositor) i *El amor brujo* de Falla —amb la cantant Mayte Martín—, dirigit pel seu titular, Albert Argudo. Aquest concert, a més, és el de presentació del nou *concertino* de l'Orquestra, el violinista xilè de reconeguda carrera internacional Sergio Ramón Prieto Palacios.

Enguany la temporada es compon de sis concerts, que tindran lloc al teatre La Faràndula de Sabadell, i que també s'interpretaran a altres indrets de Catalunya, a més de les actuacions amb els Amics de l'Òpera de Sabadell en el cicle Òpera a Catalunya.

El segon concert, els dies 18 i 20 de desembre, és el Concert de Nadal, i s'oferirà un programa típic de valsos i polques de Von Suppé, Johann i Josef Strauss, Lehar i Offenbach, amb la jove soprano Assumpta Mateu. El tercer concert, el 26 de febrer, oferirà el *Rèquiem alemany*, op. 45 de Brahms, amb l'Orfeó Català, amb el baríton Iñaki Fresán, la soprano Inma Egido i dirigits per Pierre Cao. Aquest concert suposa la primera col·laboració entre l'Orfeó i la Simfònica del Vallès.

El quart concert, el 26 de març, serà dirigit per Salvador Brotons, i amb Ramon Aragall com a fagot solista, amb obres del mateix Brotons (*Terres llemosines*, op. 57, obra encàrrec de l'Orquestra i estrena), d'Anselm Viola (*Concert per a fagot i orquestra*) i Txaikovski (*Simfonia núm. 5 en mi menor*, op. 69). En el cinquè concert, el 23 d'abril, s'estrenarà l'obra encàrrec del sabadellenc Llorenç Balsach —encàrrec fruit del conveni subscrit entre l'Ajuntament de Sabadell, l'Associació Catalana de Compositors i l'Orquestra Simfònica del Vallès, i amb el patro-



Sergio Ramón Prieto

cini del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministeri de Cultura. Completen el programa, obres de Montsalvatge i Beethoven, i serà dirigit per José Luis Temes.

Finalment, en el sisè concert, el 4 de juny, dirigit pel francès Daniel Tosi i amb la soprano Michele Command, s'oferiran obres de Beethoven, Schubert i Poulenc.

D'altra banda, el regidor de Cultura de l'Ajuntament de Sabadell, Pere Vidal, anuncia, a la roda de premsa-presentació de la temporada de l'Orquestra, la possible creació d'una comissió cultural que estaria integrada per la Direcció General de Política Cultural de la Generalitat, la Diputació de Barcelona, el mateix Ajuntament de Sabadell, el Consell Comarcal del Vallès Occidental i la mateixa Orquestra. Aquesta comissió tindria com a finalitat ubicar l'Orquestra Simfònica del Vallès al panorama musical català, és a dir, confeccionar una política cultural coordinada supramunicipal destinada a difondre la música simfònica arreu del país. D'aquesta manera, la mateixa Orquestra seria el vehicle, tant a nivell concertístic com pedagògic, ja que, fins ara, és l'única formació simfònica que funciona fora de Barcelona. ■

Activitats de Paper de Música

L'entitat de Capellades Paper de Música començà el passat octubre, i fins aquest desembre, el 2n Cicle "Com escoltar música?", cicle desenvolupat en tres sessions i especialment adreçat a l'afecionat. Aquest cicle és impartit pel clarinetista i pedagog Albert Gumí i pels pianistes i professors del Conservatori de Granollers Antoni Perramon i Josep M. Roger. Les tres sessions oferiran els següents temes: El Rondó, les danses, les fomes amb repetició exacta i els instruments de vent (31 d'octubre); el cànon, la fuga i els instruments de corda (21 de novembre); i el tema amb variacions, "l'ostinato" i el piano i els instruments de percussió (aquest 12 de desembre a la Sala Paper de Música, de Capellades).

D'altra banda, els dies 6, 7 i 8 de novembre Paper de Música acollí els concerts que oferí el Trio Novalis, format per Antonio Ruiz-Mellado (piano), Olvido Lanza (violí) i Lito Iglesias (violoncel). El Trio interpretà obres de Haydn (*Trio en re major, Hoboken XV: 24*), Turina (*Trio en si menor, op. 76*) i Dvorak (*Trio en fa menor, op. 65*).

Finalment, el guitarrista barceloní Xavier Díaz ha estat el guanyador del 3r. Concurs per a la Promoció de Joves Intèrprets, organitzat per Paper de Música, que tingué com a membres del Jurat Antoni Ros-Marbà, Claudi Arimany, Elías Arizcuren, Benet Casablanca, Xavier Joaquín, Joan Moll i Enriqueta Tarrés. Xavier Díaz, que actualment cursa el Solistendiplom al Conservatori Superior de Basilea sota la direcció d'Oscar Ghiglia, ha obtingut diversos premis al llarg de la seva trajectòria. A la seva activitat com a solista cal afegir la col·laboració habitual amb diversos grups de cambra, amb la soprano M. Josep Besson, amb el guitarrista J.A. Chie i amb el clarinetista J. Mira. També ha actuat a nombrosos cicles i festivals i actualment és professor de guitarra al Conservatori Professional de Sabadell. El passat 14 de novembre Xavier Díaz oferí un concert, amb motiu de l'atorgació del premi, amb un programa amb obres de Bach, Moreno-Torroba i Sors. ■

Premis Nacionals de Música 1992

El propassat novembre foren atorgats els Premis Nacionals de Música 1992, del Departament de Cultura de la Generalitat. El compositor Joaquim Homs fou distingit amb el Premi en l'apartat de composició, en reconeixença al treball constant a favor de la creació i de la recerca musical duta a terme en la seva llarga trajectòria artística. El Premi Honorífic a la Trajectòria Musical fou concedit a l'Orfeó Laudate i al seu director Angel Colomer, pels cinquanta anys de trajectòria conjunta per a la difusió de la música a Catalunya. El Premi a l'edició de llibres sobre música fou concedit a l'Editorial Tenora, i l'Associació Cultural Tram rebé el Premi a la conservació i revitalització del patrimoni tradicional català.

La resta de guardonats amb els Premis Nacionals de Música foren la Sala 2.000 de Manresa, per l'esforç constant i la diversitat de la seva programació musical; el promotor Josep Lloret, director del Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí, per la consolidació d'un dels festivals amb més prestigi d'Europa; l'Orquestra de Cambra de l'Empordà i l'Orquestra Simfònica del Vallès, com a intèrprets de música clàssica, per difondre la música orquestral per tot Catalunya; Anna Ricci, per la vitalitat de la seva trajectòria; Francesc Burrull, per la seva dedicació incondicional al món del jazz; l'Elèctrica Dharma, com a intèrpret de pop-rock i per la seva llarga trajectòria a favor



Joaquim Homs

d'un rock d'arrels populars; Tomeu Penya com a intèrpret de música lleugera i per la seva projecció popular; i Maria del Mar Bonet, per la recerca i divulgació de la música als Països Catalans.

El Jurat dels Premis, lliurats el passat 23 de novembre al Palau de la Generalitat, fou integrat per Jaume Serrats, director general de Promoció Cultural, Francesca Ruiz, Josep M. Busquets, Jordi Fàbregas, Josep M. Escribano, Lluís Virgili, Albert Sardà i el director del Servei de Música del Departament de Cultura, el compositor Jesús Rodríguez-Picó. ■



Seminari de música barroca a Catalunya

El Departament de Geografia i Història de la Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs, juntament amb l'Aula de Música de l'Estudi General de Lleida, organitzà la tercera edició del Seminari "Materials per a l'Estudi històric de la música catalana". Celebrat a la seu de l'Institut entre els dies 3 i 18 del propassat novembre, enguany es dedicà el Seminari a "La música a Catalunya durant el temps del barroc".

La finalitat d'aquesta tercera edició ha estat conèixer de la manera més científica i clara possible els orígens i desenvolupament de l'activitat musical a Catalunya durant el segle XVII, estudiar els problemes que presenta el nostre Barroc musical, així com també el seu abast i importància dins el context cultural europeu d'aquest moment.

Aquesta tercera edició ha estat integrada per quatre conferències que han desenvolupat els temes següents: "La música catalana del segle XVII en el context europeu", per Francesc Bonastre (3 de novembre); "La música profana i en llengua romanç", per Miquel Querol (5 de novembre); "La música litúrgica", per Francesc Bonastre (11 de novembre); i "La música al País Valencià durant el segle XVII", per Josep Climent (18 de novembre).

Com a complement al cicle de conferències, el 13 de novembre, a l'església de Sant Llorenç de Lleida, s'oferí un concert titulat "De música humana i divina" —amb obres de compositors dels Països Catalans—, a càrrec de Virgínia Parramon —soprano—, Sergi Casademunt —viola d'arc i violoncel—, i Albert Romani —clavicèmbal. ■

Concert-homenatge a Morera a Sant Pol

L'Orfeó Atlàntida i la Cobla Jovenívola de Sabadell, dirigits per Antoni Coll i Cruells, oferiren el passat 11 d'octubre a l'església parroquial de Sant Pol de Mar —vila on estiuejava Enric Morera— un concert-homenatge al compositor català amb motiu del cinquantenari de la seva mort.

El concert, amb introducció prèvia sobre la figura de Morera

de l'historiador Josep M. Ainaud de Lasarte, oferí un programa íntegre d'obres d'Enric Morera: *Muntanyes del Canigó*; *Sota de l'om*; *Remordiment*; *Cançó dels catalans*; *La sardana de la Pàtria*; *El poema de la nit i el dia, de la terra i de l'amor*; *La font de l'Albera*; *Les fulles seques*, *La sardana de les monges*; i *L'Empordà*. ■

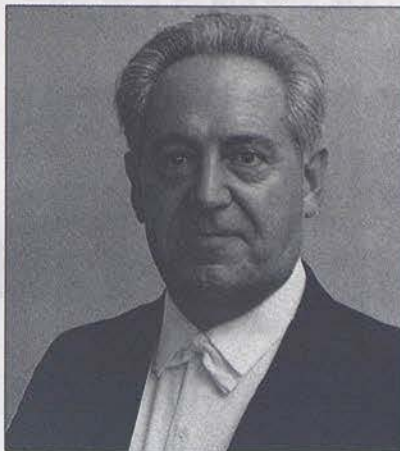
Tardor musical al País Valencià

Després de l'empenta que ha exercit Música 92 a la música de la Comunitat Valenciana, institució de la qual es debat el seu futur (se'n discuteix la reconversió en Direcció General de la Música o en un ens autònom, l'Institut Valencià de la Música), la programació musical d'aquesta estació de tardor està caracteritzada per l'abundància. Un contingent nombrós de concerts i recitals els quals eleven el nivell d'una mediocre qualitat en línies generals, i amb assenyalades i respectables excepcions. Ens referim, especialment, a la programació del Palau de la Música de València, dependent de l'Ajuntament de la ciutat del Túria. Música 92, organisme de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, per la seua banda, continua donant suport a les activitats del Palau, de la mateixa manera que en dona a altres institucions de la Comunitat Valenciana.

Aquesta programació amb la qual diem "adéu" al tan anomenat "92", és com una espècie de deslluïda "traca final" de l'any. No obstant això, romandran els nous auditoris, les ajudes a les bandes de música i moltes altres iniciatives i projectes, camí de la seua materialització. L'òpera, després de l'estrena de *El Triomf de Tirant*, de l'alcoià Amand Blanquer, continua com la gran "assignatura pendent". La pèrdua de la tradició operística existent fins al començament de la guerra civil, i la manca d'un teatre líric, són factors adversos que agreugen el problema.

Cal dir, també, que la política de "preus populars", a l'abast de la butxaca dels aficionats, es manté. Així, una butaca costa entre 1.000 i 3.000 pessetes, als concerts d'abonament ordinari. També es manté la gratuïtat per a un important conjunt d'actuacions (això pel que fa al Palau de la Música de València).

Dintre de la programació del Palau de la Música de València hi han destacat i hi destaquen la presència —el passat novembre i aquest desembre—, de l'Orquestra de la Ràdio Bàvara, sota la direcció de Lorin Maazel (8 de novembre); el pianista Lazar Berman, acompanyat per l'Orquestra de València, sota la batuta de Georgy Dimitrov (13 de novembre); un recital espectacular d'obres de Schumann, a càrrec de la pianista M. João Pires i John Eliot Gardiner dirigint la *Nordeutscher Rundfunk Hamburg* (dia 18 de novembre); la "Gala lírica en *memòria* de Giacomo Lauri-Volpi", en què figurà el tenor Nicolai Gedda (dia 20 de novembre); la mezzosoprano Teresa Berganza (26 de no-



Félix Ayo

vembre); el guitarrista Ernesto Biteti (27 de novembre); el pianista Vladimir Ashkenazy (29 de novembre); el trompista Barry Tuckwell (4 de desembre); Frans Brüggen dirigint els *Amsterdam Bach Solisten* i el *Collegium Vocale Gent* (dia 17 de desembre); el violinista Félix Ayo (dia 18 de desembre); i, finalment, Antoni Ros-Marbà dirigint la *Scottish Chamber Orchestra* (dia 19 de desembre).

Un interessant cicle de cambra es desenrotlla al Palau, tenint com a punt de referència el prestigiós clarinetista valencià Joan Enric Lluna.

Pel que fa a la programació de la Societat Filharmònica de València, cal esmentar l'actuació dels pianistes Lazar Berman (9 de novembre), Rudolf Buchbinder (15 de febrer de 1993), Alexei Lubimov (22 de març) i Bruno Canino (26 d'abril), i Alexis Weissenberg (24 de maig); els barítons-baixos Simon Estes (8 de febrer) i Herman Pray (3 de maig); Victòria dels Àngels (5 d'abril); el duo format pel violinista Agustín Dumay i la pianista M. João Pires (18 de gener); i la presència de l'Orquestra de Cambra del Concertgebouw d'Amsterdam (8 de març).

A la ciutat de Castelló de la Plana, i dintre de la programació de tardor de la Societat Filharmònica, cal esmentar la *Philharmonia Hungarica* (23 de novembre), així com també la soprano Victòria dels Àngels (16 de novembre). La resta dels concerts i recitals són *bolos* procedents o en combinació amb el Palau de la Música de València: el guitarrista Ernesto Biteti i el violinista Félix Ayo. En canvi, Emin Kachaturian, dirigint l'Orquestra Simfònica de l'Estat d'Armènia, actua només a Castelló, i dintre de la programació d'aquesta Societat Filharmònica, aquest 14 de desembre.

Per últim, la programació de la Sociedad de Conciertos de Alicante comptà amb dos interessants recitals: l'Orquestra Filharmònica de Rotterdam, sota la batuta de Sir Jeffrey Tate (dia 13 de novembre); i la presència del Quartet Julliard (19 de novembre). ● Francisco Bueno

Tres enregistraments de Jaume Aragall

El tenor Jaume Aragall ha enregistrat al llarg d'aquest any tres nous discos compactes. El primer conté l'òpera de Pietro Mascagni *Cavalleria rusticana*, amb la soprano Stebbka Evstatileva i el baríton Eduard Tumaçian, sota la direcció d'Alexander Rhabari. El segon, també dirigit per Rhabari, conté duos de baríton i tenor amb obres de Ponchielli, Verdi i d'altres autors, també en companyia del baríton Eduard Tumaçian. Aquests dos compactes han estat editats pel segell Naxos.

El tercer compacte, editat pel segell madrileny Tresin, conté cançons de compositors italians —Tosti, Leoncavallo, Bellini, Puccini i d'altres—, i Aragall és acompanyat al piano per Edelmiro Arnaltes.

És previst que aquests tres compactes siguin ja a la venda per Nadal. ■

Concurs Permanent de Joves Intèrprets

Joventuts Musicals d'Espanya convoca una nova Fase del Concurs Permanent de Joves Intèrprets que patrocina l'Institut de les Arts Escèniques i de la Música del Ministeri de Cultura, i que estarà dedicada als instruments de teclat: piano, orgue, acordió i clave.

El Concurs té lloc a Sanlúcar de Barrameda (Cadis), els dies 5, 6, 7 i 8 d'aquest desembre i poden participar-hi els intèrprets de les especialitats abans esmentades, amb nacionalitat espanyola i que no superin els 25 anys el 31 de desembre d'aquest any.

A més dels premis en metàl·lic, els guardonats amb el primer premi realitzaran un concert de presentació a l'Auditori Nacional de Música de Madrid i una gira de deu concerts organitzada per Joventuts Musicals. També tindran la possibilitat de participar en els Concerts Europeus que organitzen els membres de la Unió Europea de Concursos de Música per a la Joventut i també en el Concurs Europeu o qualsevol altra activitat organitzada per aquesta Associació. ■

El Palau, proposat com a Patrimoni de la Humanitat

La 6a. sessió plenària del comitè de la UNESCO, dedicat a la conservació i defensa del patrimoni cultural Modernista/Art Nouveau, que es reuní a Barcelona el passat octubre, decidí proposar el Palau de la Música i l'Hospital de Sant Pau –ambdues obres de l'arquitecte Domènech i Montaner– com a Patrimoni de la Humanitat.

Els dos edificis foren inclosos a la llista de monuments de 21 països diferents com a possibles valors arquitectònics dignes d'ésser Patrimoni de la Humanitat. La reunió plenària, que aplegà experts en patrimoni arquitectònic procedents de més de 20 països, compaginà les sessions de treball amb la visita a alguns dels llocs més emblemàtics del Modernisme català, com la Colònia Güell, la Casa Negra de Jujol i el mateix Palau i l'Hospital de Sant Pau. D'aquesta manera s'ha volgut ampliar l'abast del Modernisme



català, sovint identificat només amb Gaudí, accentuant les figures d'arquitectes com Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch o Jujol.

Les dues obres de Domènech i Montaner són dos dels exemples més clars d'arquitectura imaginativa i alhora funcional de l'arquitecte, i són també els únics monuments catalans, i de tot l'Estat, inclosos a la llista de candidats. D'altra banda, resta decidir si s'inclou l'església de Vistabella de Jujol. ■

Els festivals de Peralada i Torroella, admesos a l'AEF

El passat 9 d'octubre, en el transcurs de la 40a. Assemblea General de l'Associació Europea de Festivals (AEF) a Pesaro, foren admesos a aquesta organització el Festival Internacional de Música de Peralada i el de Torroella de Montgrí. L'AEF, amb seu a Ginebra, fou fundada el 1952 per Igor Markevitch i Denis de Rougemont, i inicialment fou constituïda per uns quants festivals de gran prestigi: Ais de Provença, Bayreuth, Berlín, Florència, Lucerna, Munic, Vènia, Viena i Zuric.

Actualment l'AEF integra ciutats tan musicals com Atenes, Budapest, Drottningholm, Espoleto, Montecarlo, Montreux, Pesaro, Salzburg i Varsòvia. Com a excepció, també inclou tres ciutats no europees: Istanbul, Jerusalem i Osaka. En el terreny estatal, formen part de l'Associació els festivals de Barcelona, Conca, Granada, Madrid, San Sebastià i Santander, a més dels recentment admesos, de Peralada i de Torroella de Montgrí. ■

Del seu affmm.

Sr. WLADIMIR KRAINEF Pianista ex-desconegut

M'adreço a vostè, per agrair-li, en primer lloc, el fet d'haver protagonitzat la primera felicitat sorpresa de la temporada musical barcelonina tot just encetada.

M'apresso a excusar-me per haver estat un més dels centenars d'aficionats que vam assistir al Teatre del Liceu, els passats dies 10 i 12 de setembre, desconexent-ho quasi tot de vostè i de les seves capacitats artístiques. Part de culpa, segurament, és només meua. Però no estic segur que sigui molta. El seu nom, almenys fins ara, amb prou feines ocupa un raonable en els aparadors sobreornamentats del gran shopping internacional en què s'està convertint el negoci de la música.

Però, tanmateix, no crec que això el preocupi massa. Estic convençut que vostè no "és d'aquest món". Vostè és del món dels qui estimen massa el seu ofici per prostituir-lo per trenta monedes; o per trenta portades pagades per multinacionals de l'edició discogràfica; o per trenta concessions del tipus que sigui. Per això les seves versions dels *Concerts núm. 1 i 2* de Xostakòvitx en concert i després com a base d'una coreografia del Tanz Forum, han deixat un perfume tan penetrant i tan intens i han agafat, més o menys, tothom qui va tenir el privilegi de gaudir-les, en un contrapeu d'un absolut fins a quasi el ridícul.

Vostè és, també, la contrainatge més perfecta del "pianista de factoria", expressió que em va etzibar un dia Vladimir Ashkenazy per definir determinats virtuoses farcits de tècnica fàcil i buits de contingut.

Però és que la seva visita no va venir advertida per cap estol de turiferaris ni per cap banda de cornetes que proclamessin que ha estat deixeble de Neuhaus –mestre que fou de Gilels, Sviatoslav Richter i Horowitz. O que l'any 1970 va aconseguir el Gran Premi Txaikovski; o que compti amb un Disc d'Or per l'enregistrament dels cinc *Concerts* de Prokofiev, segons es llegeix en el programa de mà. Però és que, a més, aquest exercici de la redacció ampul·losa i buida en què s'han convertit sovint els currículums, ha acabat per provocar una enorme pèrdua d'autoritat. I, a la fi, només aconsegueix atreure l'atenció, la imatge cridanera i generosament prodigada arreu pel *show business* internacional. Fins i tot en persones que ens considerem mínimament "pures".

Ignoro si vostè està disposat, o no, a canviar la seva gairebé inexistent estratègia promocional. Permeti'm dir-li que ho veig difícil. Ho llegeixo en el seu gest humil i ingenuament il·lusionat a l'hora de correspondre a les mostres d'entusiasme del públic. I en la seva mirada d'ulls menuts, com la d'un infant enjogassat i plenament feliç. I ho llegeixo, sobretot, en la rotunda autenticitat, tan alliberada de matèria espúria, de la música que brolla del seu piano.

Mentrestant vostè continuarà essent, allà on acudeixi per primera vegada, "un dels millors secrets guardats de la Unió Soviètica" –o si ho prefereix de la CEI–, com va ser qualificat per un lúcid col·lega meu dels Estats Units. Un col·lega tan –espero que disculpablement– ignorant com jo. Mercè que li prega, el seu affmm. Jaume Comellas. ●

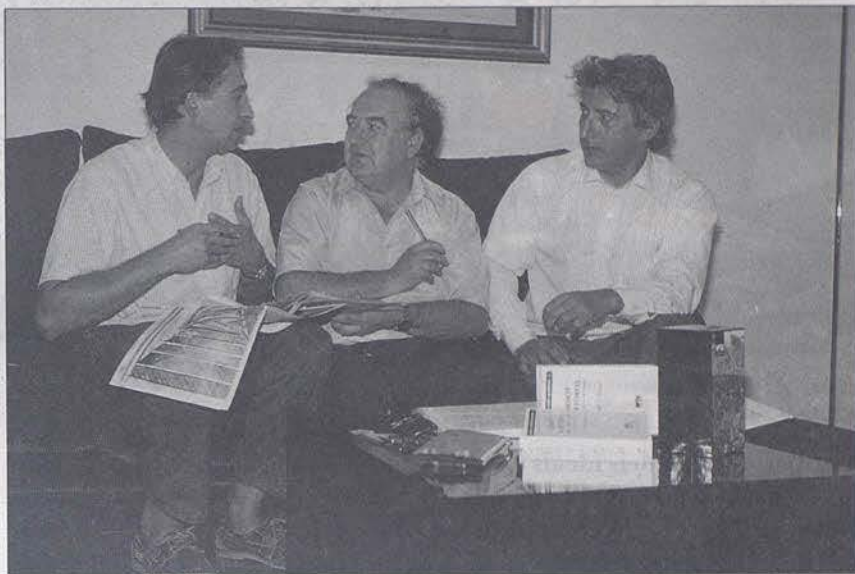
VALÈNCIA

Estrena de *El Triomf de Tirant*

per FRANCISCO BUENO

Sens dubte, compondre una òpera a les acaballes del segle XX és un repte difícil per a qualsevol compositor. És tractar un gènere en què sembla que ja estiga tot dit o inventat, llevat –potser– del camí de l'òpera avantguardista. Més difícil resulta encara si es tracta d'una òpera tonal, com aquesta, *El Triomf de Tirant*, amb un públic (com els aficionats a l'òpera) conservador. La dificultat és superlativa si es tracta d'un públic com el valencià, el qual no posseeix una tradició operística com la que es manté amb zel al Liceu català. Millor dit, eixa tradició operística existia a València durant la monarquia alfonsina, al primer terç d'aquest segle XX, amb un nombrós conjunt de coliseus que compartien les representacions d'òperes amb altres activitats escèniques. Però eixa rica activitat fou truncada amb el començament de la Guerra Civil Espanyola. L'*intermezzo* republicà ja ens assenyalava un declivi de l'event operístic a la ciutat del Túria: un trist preludi pre-bèl·lic.

Des del punt de vista creatiu, el panorama operístic nadiu és escàs. Des de les estrenes de 3 de les 4 òperes de Salvador Giner el 1901 (*El Fantasma*, *El Soñador* i *Morel*), pocs compositors valencians s'han dedicat al gènere: Manuel Palau (amb la seua òpera *Maror*, encara no estrenada), Matilde Salvador (*Vinatea* fou estrenada primer al Liceu i després al Teatre Principal de València, a més de la seua òpera cò-



D'esquerra a dreta: Jaume Martorell, director d'escena; Amand Blanquer, compositor; i Manuel Galduf, director musical

mica *La filla del rei barbut*), i, ara, el compositor alcoià Amand Blanquer Ponsoda amb aquesta òpera, *El Triomf de Tirant*, configuren la llista d'autors més destacats. Com el lector podrà comprovar, és un pobre panorama, el qual reflecteix la situació de l'òpera valenciana, catalana, i espanyola en general; obstaculitzada pel predomini de l'òpera italiana, en línies generals.

No obstant això –i mitjançant l'empenta institucional, nascuda de la mateixa Presidència de la Generalitat Valenciana–, *El Triomf de Tirant* ha pogut veure la llum.

La gènesi de *El Triomf de Tirant* és la següent: el 20 de novembre de 1990, el mateix Blanquer estrenà al Palau de la Música de València la cantata escènica *Tríptic de Tirant lo Blanc*, amb textos de Josep Palàncios, els quals no sempre seguien l'original de Joanot Martorell i Martí Joan de Galba. Fou un en-

càrrec de la Presidència de la Generalitat Valenciana, a propòsit del 500 aniversari de la primera edició de la novel·la.

Com a conseqüència d'aquesta estrena, Amand Blanquer rep un altre encàrrec presidencial: es tracta ara d'una òpera, al voltant de la mateixa temàtica cavalleresca valenciana. Nous llibretistes col·laboren amb el compositor alcoià: els germans Sirera, Josep Lluís i Rodolf, escriptors teatrals, investigadors i bons coneixedors de la lingüística escènica (Rodolf Sirera, fins i tot, ha estat director-gerent del Teatre Principal de València, del qual ha cessat recentment). El llibret de *El Triomf de Tirant* és erudit i propicia l'estatisme en l'escena, potser pel plantejament innovador del personatge Tirant, el qual reflexiona sobre el mite de l'heroi. Una reflexió moderna, actual. S'insisteix sobre el caràcter transcendental, i, de fet, el "triomf" de Tirant rau en



Un moment de
El Triomf de Tirant,
on actua
el Cor de València

la supervivència dels ideals cavallerescos més enllà de la mort de l'heroi. Uns ideals compartits per la lírica tardomedieval: la fama (glòria), amor...

El llibret és, doncs, original, a partir de la novel·la, *Tirant lo Blanc*. Un *Tirant* de ficció, no gens històric.

El llibret permet al compositor emprar diverses tècniques lingüístiques, les quals abasten des del cant coral unisonal fins a la música aleatòria. Blanquer ha sabut emprar, amb saviesa eclèctica, tot un conjunt de tendències estètiques per tal de proporcionar atmosferes sonores al voltant dels personatges. I l'orquestra té ací un paper fonamental. Les línies vocals dels cantants, declamatòries, són "decorades" i perfilades mitjançant una orquestració excel·lent. El mateix Blanquer afirma al respecte:

L'orquestra crea el sentiment de cada personatge, així com confereix l'esperit del leitmotiv wagnerià. Així, el tema del Tirant, ple de sentiment, és l'ànima de l'òpera, l'essència. Es tracta de morir per a seguir triomfant. Aquest tema jo l'use darrerament en l'òpera.

L'alcoïà reconeix la utilitza-

ció de material temàtic de la cantata escènica anterior, *Tríptic de Tirant lo Blanc*, en la seua òpera. *A més del tema del personatge de Tirant, el torneig i el tema de "L'Àngel Funerari" procedeixen de la cantata, així com també el "bany de Carmesina". Ara bé, la concepció del tema és un gresol on l'harmonia i la melodia hi són foses, ens adverteix el compositor.*

Si definíssim amb dues paraules *El Triomf de Tirant*, aquestes foren les següents: no és una òpera rupturista, però sí contemporània.

L'obra, estructurada en dos actes i quatre quadres, ha estat produïda per Música 92. Fou estrenada al Teatre Principal de València els passats dies 7 i 9 d'octubre, coincidint aquesta última data amb la festivitat de la Comunitat Valenciana.

L'elenc de cantants ha estat quasi enterament nadiu: joves cantants valencians de fama nacional i coneixement internacional. Un excel·lent planter líric, al qual alguns ja han batejat molt encertadament com el "valencià power líric". Cal destacar, interpretant els papers fonamentals, la soprano María José Martos

("Carmesina"), la mezzo-soprano Itxaro Mentxaca ("Agnès"), la soprano Isabel Monar ("Plaerdemavida"), el tenor Vicente Ombuena ("Tirant"), el baríton barceloní Vicenç Sardinero ("Guillem de Varoic"), el també baríton Francisco Valls ("Rei d'Anglaterra") i "Emperador de Constantinoble", i el tenor barceloní Joan Cabero ("Diafebus").

El Cor de València ha executat magistralment el seu quefer, amb versalitat tímbrica. La direcció del Cor de València ha estat a càrrec del seu titular, Francisco Perales. L'austera escenografia i els excel·lents vestuaris han estat coordinats per Pedro Moreno. Jaume Martorell ha dirigit l'escena. Una disposició escènica gairebé monumental, amb solemnitat, la qual ens ha recordat la *grand opera francesa*.

L'Orquestra de València ha intervingut sota la batuta del seu titular, Manuel Galduf.

El pressupost d'aquesta producció autòctona ha arribat als 60 milions de pessetes. L'esforç, el qual demostra la capacitat operística valenciana malgrat el seu pobre panorama present, ha estat un èxit.

Mendelssohn, Haydn i l'English Chamber dirigits per Hager

per JOSEP CASANOVAS

El concert de l'Orquestra Anglesa de Cambra dirigida per Leopold Hager ens va furnir un exemple de programa i execució "normals". Tot comença a esdevenir així —en efecte— a casa nostra, sense sorpreses ni falses expectatives de solemnitats no sempre complertes. El costum de la presència ja habitual d'aquesta i d'altres orquestres britàniques ha fet minvar el sortilegi de moltes de les sessions com la present, però no la seva vàlua intrínseca. Hi assistim ara per retrobar uns ja vells amics en unes reunions sovintejades i ara amb un programa en una primera part convencional.

Venia amb aquest programa, de la mà d'un altre amic també de Barcelona, el director Leopold Hager, a qui tenim darrerament com a especialista mozartiana. No l'hem apreciat ara amb aquest compositor, però sí amb un altre músic angèlic, Mendelssohn, i amb el mestre Haydn. La confluència d'orquestra i director mostraren aquí quina és la capacitat d'assimilació que té la primera, quin és el seu grau de professionalitat, perquè l'estil del director esmentat sembla conjugar més aviat amb conjunts d'origen germànic o centroeuropeu. La qüestió és que entre l'una i l'altre van fer possible que sorgís el Mendelssohn més vigent en el moment actual amb una obra aparentment sense transcendència com és l'obertura de la *Gruta de Fingal*. Aquesta partitura tan afí al món de la *Simfonia Escocesa* del mateix compositor va reprendre les delicades tints romàntiques amb què actualment sorgeix també la discografia recent de la simfonia. S'ha descobert un determinat color mendelssohnià



Leopold Hager

que en va cercarem en qualsevol de les versions de gairebé tots els conductors alemanys de la generació precedent. Leopold Hager en coneixia el secret, el va mostrar als músics anglesos i aquests van reproduir exactament la flonjor romàntica, quasi impressionista del compositor.

Quelcom semblant podríem dir de la versió tan suggestiva que a continuació van fer del *Concert en mi menor* del mateix compositor i amb Miriam Fried com a solista. Aquí Hager va plantejar l'execució, naturalment al servei de la visió prèvia de la solista, però coincidint amb aquella simbiosi perfecta de l'alè romàntic i la visió classicista d'un Mozart. Moltes vegades s'ha dit que si aquest compositor hagués trobat una certa longevitat fins al primer terç del segle XIX, la seva continuïtat s'hauria produït en una evolució semblant als estils de Schubert o de Mendelssohn. El primer en el vessant vienès d'aire lliure, el segon en el del saló aristocràtic alemany. Aquest concert per a violí tan escoltat una i altra vegada troba ara una refinada intèrpret en Miriam

Fried, que destaca sobretot per l'elegància expressiva. No es pot dir exactament que sigui una artista de sonoritat femenina o delicada, sinó més aviat dotada de l'esmentada elegància que manifesta quan inicia el primer fraseig. És per tant ben clar que fragments com tot el segon moviment li escauen a la perfecció. Quant a Hager i a l'orquestra, sense arribar a la plenitud de la ja esmentada obertura, tingueren la preocupació per la transparència segons un estil de bella acadèmia.

Segurament no s'assolí un resultat tan compacte i definitiu amb la interessant i bella *Missa in tempore belli* de Haydn, perquè els seus components, orquestra, cor i solistes vocals eren de molt diversa procedència i escola interpretativa. El quartet vocal, amb dos elements masculins francament joves juntament amb la mezzo i la nostra Enriqueta Tarrés, que tanta experiència ha assolit a Alemanya en aquestes tasques, féu el seu paper correcte i funcional, sempre amb aquella inevitable diversitat estilística. En canvi, per la part del Cor de València cal esmentar evidentment el factor més discordant de l'elenc. No pas per dir que es tracti d'una agrupació vocal deficient ni d'escassa qualitat, sinó per destacar que la seva escola no és la vigent avui per alternar amb intèrprets com els del mateix concert. És una qüestió de tímbrica, forta i gruixuda en la majoria del casos, i mancada de refinament en els escassos instants de piano que va intentar. I tot va resultar encara més aparent amb la presència d'un conjunt tan bregat i professional com els músics de l'Orquestra Anglesa que, tal com hem apuntat, tan bé sintonitzaren amb el director.

La Cossotto a comarques

per X.C.-D.

Els Amics de l'Òpera de Sabadell van ja pel desè Festival, enquadrat enguany en el quart dels cicles anomenats "Òpera a Catalunya", que presenta espectacles a diverses poblacions (aquests comentaris corresponen a la funció donada al teatre Monumental de Mataró). En aquesta ocasió, constituïen la proposta dues òperes ben diferents: la sempre atractiva *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni i una estrena mundial de Miquel Roger: *Nascita e Apoteosi di Horo*. A *Cavalleria* van fer impressió les prestacions vocals del tres protagonistes. Per començar, la d'un pes pesat de la lírica com és la mezzo-soprano Fiorenza Cossotto, tan estimada al Liceu (d'on sembla bandejada), que va cantar a les funcions de Sabadell, Reus i Mataró, i va atreure molts afeccionats dels pisos alts del Liceu. Conserva una veu timbrada i ben recolzada en el *fiatto* i l'únic retret que se li pot fer és un èmfasi excessiu pel "miniformat" de l'orquestra.

Al seu costat el tenor Francisco Ortiz va fer un Turiddu que va anar de menys a més, amb frases admirables al duo central. Enric Serra va tenir una actuació estupenda, tant vocal com dramàtica: el seu Alfio es fa respectar a qualsevol gran teatre. Rosa Nonell va ser una convincent Mamma Lucia. En les funcions ulteriors el paper de Santuzza el va cantar la soprano cubana Emelina Castelló.

La producció escenogràfica de Jordi Voltas era plausible i tradicional, mediatitzada per un escenari massa limitat. El Cor dels AOS va fer un bon paper, més franc que el de l'Orquestra Simfònica del Vallès. El concertador era Salvador Brotons, poc identificat amb el verisme concentrat de l'òpera de Mascagni. Va ins-



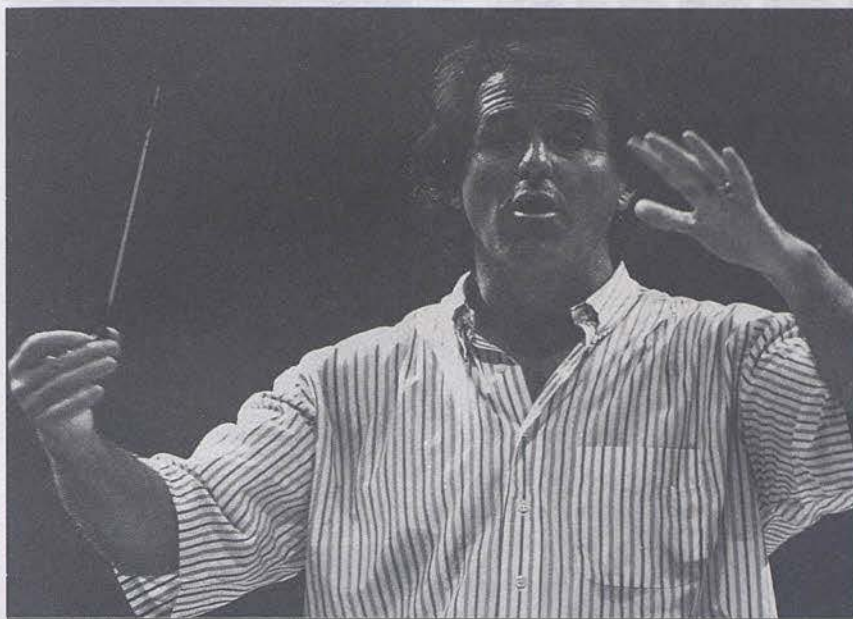
Fiorenza Cossotto

taurar silencis excessius entre escenes, temperant una tensió que ha d'operar per acumulació i anant a redós dels cantants per comptes d'esperonar-los.

L'òpera en un acte *Naixement i apoteosi d'Horus* ha estat guardonada en el Primer Concurs Internacional d'Òperes de Cambra convocat per la JONDE. És un treball molt consistent del barceloní Miquel Roger, deixeble de Josep Soler, i de qui el mestre Decker estrenarà una obra amb l'OCB el proper mes de febrer. Però cal plantejar si li escau la qualificació d'òpera. La seva estructura argumental en escenes closes i sense un lligam argumental definit, el seu estatisme escènic, el protagonisme dels ballarins, el formalisme de la música, l'aproximen més a l'estructura d'una cantata escenificable.

D'altra banda, crec que la perjudica la inconsistència del text.

És una obra musicalment atractiva, però que, pel seu tema mitològic, requereix grandiositat en el muntatge. Els decorats sucients de Gerard Sala (una producció del Conservatori de Badalona) i la direcció escènica d'Oscar Molina no eren gran cosa, amb uns moviments dels personatges (Horus, Isi i Atum) que resultaven estereotipats i falsament hieràtics. El protagonista absolut era el baríton tarragoní Àngel Òdena, un cantant jove que té molt a oferir, però que semblava estar incòmode, enfrontat a un paper no gens difícil de cantar. El millor de la representació, la part coral i orquestral, aquesta ben servida per una OSV i un director totalment implicats.



García Navarro

Una Missa massa solemnis en el cor

per XAVIER CASANOVAS-DANÉS

El 24 d'octubre l'Orquestra Ciutat de Barcelona iniciava la seva temporada de vint-i-tres concerts amb una obra d'impacte: la *Missa Solemnis* de Beethoven. La va dirigir el seu titular García Navarro i la va protagonitzar de forma determinant el Cor "Pro Musica" de Londres, que és una massa coral molt nombrosa formada per cantaires amateurs que s'ha prestigiats enormement en onze anys d'existència.

El seu so aclaparador i refractari a l'elaboració de matisos és el que el director necessitava per materialitzar una lectura grandiloqüent —que no grandiosa— de l'obra. García Navarro la concep més aparatosa que no pas dialèctica, sense copsar que pot arribar a cansar quan no se'n potencien la infinitat de detalls formals, de balanços dinàmics, de contrastos harmònics, de dramatúrgies contraposades i perfectament definides. Beethoven va atorgar un tractament específic a cadascuna de les frases de la litúrgia, fent un recurs només ocasional (i, per tant, antibarroc) a la simbolització musical de les imatges textuais. La *Missa Solemnis* és una obra més ferrenya i, paradoxalment,

més permeable, més suggestiva, de com la va dirigir García Navarro.

Van col·laborar a la indefinició dos dels quatre solistes. Per començar, el tenor gal·lès John Treleaven que, amb una palesa confusió estilística, va creure que li pertocava ser el protagonista de la funció, quan el seu paper, difícil com és, no ha de representar altra cosa que una veu emanada del cor, individualitzada del col·lectiu, però anònima. Més en el seu paper va estar la contralt noruega Anne Gjevang, però també va fer un ús massa lliure de la llibertat expressiva atorgada per un director massa polaritzat per les brillantors del cor. Molt millor van estar la soprano, la veterana Lynda Russell, i el baix (més aviat, baríton), l'alemany Andreas Scheibner, posseïdor d'una veu d'extraordinària bellesa, una autèntica revelació per a qui no el coneixia. No m'estranya que triomfi a Viena i a Salzburg.

En aquest inici de temporada l'Orquestra Ciutat de Barcelona va tenir una actuació molt correcta, encara que mediatitzada per l'allau sonora subministrada per la massa coral, tan espectacular a la curta i tan opressiva al cap d'una estona.

Schönberg i l'Orquestra del Lliure

per X. CASANOVAS-DANÉS

Per l'interès de les programacions que destaquen la música del nostre segle i per la qualitat intrínseca dels resultats, l'Orquestra Teatre Lliure s'ha convertit en la nostra London Sinfonietta, un bastió del nostre panorama musical.

Com a formació té un tret que la distingeix: els músics donen la impressió —enganyosa, és evident— que no es preocupen de subordinar les veus instrumentals a la cohesió del conjunt. Han assolit aquell punt creatiu en què la preparació no minva l'espontaneïtat, com si arrisquessin formes i sonoritats en cada concert amb la il·lusió de qui participa en una *jam session*. Mèrit de Josep Pons, el seu titular, és potenciar i, sens dubte, controlar aquesta característica.

L'Orquestra va intervenir en el Cicle Arnold Schönberg ofert per la Fundació "la Caixa" amb un esplèndid concert monogràfic, concertat per Josep Pons, que és un director que sap transmetre les seves idees. Qui l'escolta podrà no compartir-les, però haurà d'admetre que les imposa de forma persuasiva. S'estarà o no d'acord amb les lectures que fa, però mai no se'n pot negar la coherència. Això em va passar amb la *Simfonia de Cambra, op. 9*, interpretada amb una gran força comunicativa i com si estigués empeltada d'al·lucinacions. Una setmana després, farcida de citacions referencials sota la batuta disseccionadora de Pierre Boulez, l'obra semblava menys bella.

El programa documentava la trajectòria estètica de Schönberg prèvia al seu trencament amb la tradició. La *Cançó de Waldtaube* procedent dels *Gurrelieder* (de 1901) exemplificava l'alè inicial postromàntic del compositor, mentre que les *Cinc peces per a orquestra, op. 16* (de 1909) és una obra radical que anticipa la ruptura definitiva. La intenció de Pons no era tant fer una anàlisi de puresa formal com esplaïar la concentrada bellesa sonora d'aquestes obres. Si així era, va aconseguir plenament el seu objectiu.

Consolidació del Festival d'Andorra

per J.C.C.

El Principat d'Andorra ha viscut una nova edició del seu Festival Internacional de Música. Una edició que ha significat un nou pas vers la seva consolidació en una línia feliç de confluència d'energies entre les dues iniciatives que conformen la manifestació en el seu conjunt. El Festival d'Ordino, que compta ja amb 10 anys d'història, i el d'Andorra la Vella, que enguany ha complert el seu encara jove tercer aniversari.

A redós d'aquest tot que és el Festival d'Andorra s'ha succeït un conjunt d'oferta d'una categoria excepcional. Figures de la lírica com Josep Carreras, Alfredo Kraus i Renata Scotto, solistes com els germans Gerard i Lluís Claret —de presència poc menys que obligada— o del pianista Georgy Sébok o el llautista Hopkinson Smith o el pianista Kristian Zimmermann i conjunts com l'Endellion String Quartet, Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, The Scholars Baroque Ensemble o l'Orquestra de Cambra de Salzburg conformen una proposta realment important. Tots ells han bastit un seguit d'actuacions d'un nivell privilegiat, difícil de resumir.

Darrera d'una iniciativa com aquesta hi ha un rerafons sociològic que cal tenir en compte. Un festival de l'envergadura del que ens ocupa, resulta impensable a Andorra sense un context ambiental molt particular. El Principat viu uns moments d'eferves-

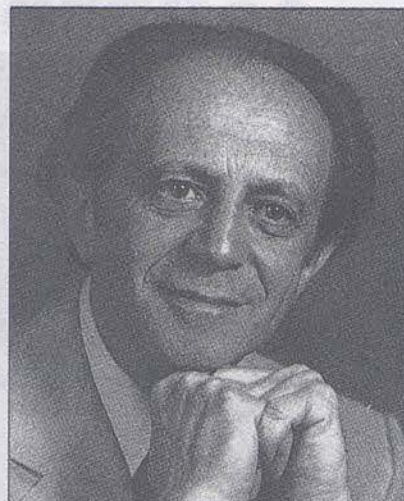
cència en tots els aspectes —polític, cultural, social— a la recerca d'un nou lloc en una nova Europa en profunda convulsió.

El Principat d'Andorra no pot continuar essent un reducte aïllat en unes estructures poc menys que feudals. Necessita l'oxigen dels corrents renovadors que es manifesten arreu. I la celebració d'una manifestació com aquesta no és sinó una mostra de sensibilitat ben remarcable. Andorra malda per esdevenir quelcom més que una gran i privilegiada botiga; que un enorme supermercat, ple de clientela anònima.

La confluència d'una sèrie de circumstàncies específiques fan que la música esdevingui un instrument especialment idoni per manifestar aquestes inquietuds del moment i aquest afany d'obertura a nous horitzons culturals i socials. Circumstàncies específiques que tenen noms propis tan destacats com els germans Claret, el guitarrista Narciso Yepes o el tenor Alfredo Kraus, al voltant dels quals es vertebraren, en bona mesura, els esdeveniments musicals que ens ocupen.

La unificació de criteris, aquesta voluntat de vertebració d'un sol festival, constitueix un altre element plenament satisfactori en el sentit a què ens estem referint. Aquesta voluntat és possible que es concreti aviat en noves iniciatives, com poden ser la inclusió del Festival de Jazz, ja de considerable prestigi.

Paral·lelament s'estan si-



Georgy Sébok



Renata Scotto (Foto: P.M.B.)

tuant unes infraestructures cada cop més adients, com l'Auditori d'Ordino, bella i esplèndida realització obra de l'arquitecte García de Paredes —un dels més prestigiosos especialistes de l'Estat espanyol en aquest tipus de construccions— o bé el mateix Centre de Congressos d'Andorra la Vella, constituïts en marcs d'una manifesta idoneïtat i capaçs d'albirar iniciatives de futur tan ambiciosos com calgui.

La vertebració de la pedagogia musical per mitjà del Conservatori de Música, que dirigeix Josep Maria Escribano, completa una visió falaguera d'una realitat cultural, encara, per descomptat, pendent de sedimentació, però oberta a expectatives optimistes.

Hi ha fets històrics, culturals, polítics o socials que, igualment que el bon vi, amb el temps guanyen en transcendència. D'altres, ben altrament, sovint foguerades de gran protagonisme en un moment concret, s'esvaeixen de forma cada cop més perceptible fins arribar al mateix calaix de l'oblit.

La consideració d'una iniciativa com l'Associació Obrera de Concerts, des del mirador de seixanta anys, mostra —amb més nitidesa segurament que en el seu moment— la seva profunda grandesa. Pensar, és un exemple d'una immediatesa elemental, que un músic com Pau Casals, tan encimbellat i estimat arreu, fos capaç de baixar del seu setial privilegiat per esmerçar energies, creativitat i dosis importants del seu patrimoni personal a benefici de l'expansió de la cultura dels segments més populars de la societat, esdevé avui dia un fet absolutament inconcebible.

En l'Associació Obrera de Concerts, hom hi pot contemplar molt més que la imatge d'un moment o d'un temps específic. Circumscriure aquesta iniciativa a la seva dimensió puntual, en el temps i en el context cultural, polític i ideològic d'aquells anys seria un exercici

tan insatisfactori com inútil.

Al cap de més de seixanta anys d'aquella iniciativa, la nostra societat segueix patint la mateixa problemàtica bàsica d'una activitat musical —l'anomenada clàssica— elitista i mancada del més mínim protagonisme per part de les capes socials més populars, i fins i tot de bona part de les mitjanes. La música segueix essent un producte aliè a amplis, amplíssims, sectors de la nostra societat. I, fet agreujant respecte d'aquells temps, sense

que hi hagi, ni s'albirar a l'horitzó, cap mena d'iniciativa seriosa adreçada a ponderar, ja no diem canviar profundament, aquesta situació.

L'Obrera de Concerts, en aquest sentit, esdevé una referència d'una grandesa enorme i d'una vigència, dit així a grans trets, prou

digna de ser tinguda en compte. Oblidar això seria malmetre una excel·lent oportunitat per treure fruits de la història.

Més enllà de la consideració d'actuacions individualitzades —elles mateixes miralls d'una validesa absoluta—, hi ha tota una realitat profunda i implicada que esdevé lliçó exemplar per als nostres dies. És per aquest motiu que hem cregut que valia la pena posar a la consideració dels nostres lectors el record d'aquesta realitat històrica.

L'Associació Obrera de Concerts, una lliçó històrica

L'herència renovada de la cultura obrerista

per JAUME CARBONELL i GUBERNA

L'Associació Obrera de Concerts (AOC) no va néixer en el millor dels moments per promoure empreses de caràcter popular, i encara menys obrerista. Sens dubte, si l'AOC va arribar fins on va arribar, va ser gràcies a l'empenta i el suport que li va donar una figura de la categoria de Pau Casals. El fet d'incloure el nom del mestre al cognom de l'Associació, "Fundador Pau Casals", va ser i serà sempre un referent d'inequívoca garantia.

Els anys anteriors a la dictadura del general Primo de Rivera (1912-1923), a Catalunya en general, i a Barcelona de forma especial, foren escenari de lluites socials amb els resultats més sagnants de la història social de Catalunya. Alhora, el moviment sindical s'havia desenvolupat de tal manera, i havia pres tanta força, que es començaven a donar resultats positius en la reivindicació obrera, tant des del punt de vista de l'organització com de la consecució d'objectius. La vaga de la Canadenca per a la normalització salarial dels 205 treballadors temporers (la majoria dels que hi treballaven) que tenia l'empresa, es va allargar 44 dies entre el febrer i març de 1919, i va comptar amb unes mostres de solidaritat de diverses empreses barcelonines de diferents sectors, fins aleshores sense precedents, i que portaren a la declaració de l'estat de guerra a Barcelona. El 3 d'abril de 1919 s'aconseguia després d'un llargues lluites multisectorials, la jornada laboral de 8 hores. Alhora, la violència social, sindical i patronal havia pres unes dimensions tan espectaculars, fruit del fracàs de les negociacions entre sindicats i patrons en els primers anys vint, que els empresaris catalans progressivament clamaren per una intervenció militar com l'única solució per esclafar definitivament la creixent resistència obrera. Així, la burgesia catalana i els seus representants polítics veieren amb bons ulls la implantació el 13 de setembre de 1923 del "Directorio Militar" imposat pel general Primo de Rivera, que qualificaren de "patriòtic" i pacificador. Des d'aquell moment, però, els partits polítics quedaren prohibits, incloent-hi els de dreta; se suspengueren els drets ciutadans i s'inicià una persecució sistemàtica contra el moviment obrer. Els sindicats i les associacions obreres també foren prohibides, amb

la consegüent detenció de dirigents, tancament de locals i publicacions.¹ El nou règim emprengué també una política anticatalanista, fet que no s'esperaven les classes dirigents catalanes, i que aviat es féu efectiva amb la prohibició de mostres d'identitat catalana: la llengua, la senyera, i altres més folklòriques, com el fet de ballar sardanes. També es va procedir a llimar el poder de les institucions catalanes tant polítiques com culturals, fins a la seva total descatalanització i destrucció.

La Mancomunitat fou dissolta, definitivament, el 12 de març de 1925, després d'un procés de desgast i aniquilació dels diferents organismes culturals que en depenien. Les escoles de la Mancomunitat es van veure amenaçades i alguns professors foren acomiadats, entre ells Rafael Campalans, director de l'Escola del Treball. Aquest, per tal de poder continuar l'obra pedagògica i social duta a terme per l'Escola, juntament amb altres professors i alumnes, fundà l'Ateneu Polytechnicum l'octubre de 1924, amb seu al número 27 del carrer de Sant Pere més Alt. La creació d'aquest nou centre docent va ser possible gràcies al suport d'un patronat format per Rafael Patxot, Lluís Guarro, i Ferran Valls i Taberner.²

Malgrat aquestes condicions adverses, Pau Casals va veure en el nucli del Polytechnicum, un centre de difusió cultural obrer, alhora dotat del rigor del nivell universitari, i el lloc idoni per dur a terme un somni que arrossegava de temps enrera: una associació integrada i administrada per obrers, dedicada a la difusió musical entre la classe treballadora.

Dèiem anteriorment que la figura de Pau Casals va ser decisiva en molts aspectes per al desenvolupament de l'AOC, i creiem que el seu prestigi va jugar-hi un paper clau. D'altra forma no s'explicaria el fet que els permisos, estatuts i l'altra documentació presentada al Govern Civil de Barcelona fossin escrits íntegrament en llengua catalana, i a més fossin aprovats, en un moment de repressió contra l'obrerisme i el catalanisme.

El concepte i ideari de l'AOC, cal inscriure'l en l'esperit de l'associacionisme obrer de la segona meitat del segle XIX, que cristal·litza en els ateneus populars del canvi de segle i primers anys del XX, però degudament posat al dia. La connexió amb els ideals



Pau Casals, segons una pintura d'Oscar Kokoschka, fou el fundador i impulsor de l'Associació Obrera de Concerts

sòcio-musicals de l'obra de Josep Anselm Clavé és força evident, però així com Clavé, imbuït per l'ambient romàntic i el socialisme anomenat utòpic, es proposava una pretesa moralització a partir de la pràctica musical dins el context de l'associació, Pau Casals, amb una òptica més pròpia de la racionalitat del nostre principi de segle, es plantejava l'AOC com un mitjà per posar a l'abast dels obrers el gaudi musical, des de diversos punts de vista, però sense pretendre, així, un canvi social. Aquestes idees les trobem en les paraules de Casals mateix, quan deia: *Jo volia seguir i ampliar el camí que Josep Anselm Clavé ens havia fressat. L'obra de Clavé, en fer que els obrers canviessin les hores embrutidores de taverna per l'exaltació i l'elevació espirituals del cant col·lectiu era realment genial.*³ O també, en el fet de la renovació de l'obrerisme cultural de signe claverian, que es manifestava en aquesta direcció a la revista interna "Fruïcions" el 1930: *El fundador no podia somniar uns seguidors més fidels de la seva nobilíssima feina iniciadora que continua, potser adaptada a l'hora actual, i en un pla més treballat i més intel·ligent, l'obra social de Josep Anselm Clavé amb els seus cors de Cant.*⁴

Aquesta voluntat renovadora d'esquemes decimonònics des del racionalisme de la nova societat pre-republicana, es pot constatar a partir de diversos punts a nivell pràctic: per un cantó el fet de fundar-se en el marc d'una institució pedagògica, científica, el Polytechnicum, ja denota una voluntat d'iniciar una tasca rigorosa. Per altra banda, l'AOC donava al soci un paper totalment passiu des del punt de vista musical: el paper de públic. I aquest tret pensem que és absolutament definitori. Solament atribuï un paper participatiu al soci, musicalment parlant, quan l'AOC va adquirir un cert grau de maduresa, i es podia plantejar la possibilitat de forjar músics del seu planter capaços d'encarar-se a directors i obres de nivell internacional. Serà el moment de l'Institut Orquestral (1931), i els Cantors de l'Obrera (1935), en el vessant coral. D'aquesta manera, el soci podia accedir a les formacions de més qualitat del moment, i podia prendre consciència del treball d'aprenentatge que calia fer per compartir-hi escenari. Aquest plantejament és totalment diferent al de les associacions musicals del segle XIX, claverianes o no, que feien del soci un element actiu i participatiu de l'ex-

periència musical, prescindint en certa manera del resultat, sense que això impliqui per part nostra cap judici de valor pejoratiu d'aquelles associacions.

La importància de la figura de Pau Casals en el funcionament de l'AOC es veurà novament de forma clara en la "protecció" estètica que oferí amb la seva orquestra; aquesta protecció queda registrada a nivell d'estatuts: *Article 3.- D'acord amb la finalitat de l'Associació, ultra els concerts extraordinaris i de l'actuació cultural que acompleixi, l'Obrera de Concerts es compromet a celebrar, com a mínim, dotze concerts anyals; d'aquests, sis seran simfònics i aniran a càrrec de l'Orquestra Pau Casals, i els sis restants ho seran de música de cambra (...).*⁵

Sobre el caràcter obrerista de l'AOC, els mateixos estatuts són taxatius, en referir-se als socis: *Article 10.- Podran pertànyer a l'Associació:*

a) Tots els individus d'ambdós sexes, majors de catorze anys, que visquin del producte de llur treball, a sou d'un patró i sempre que el jornal que tinguin assignat no ultrapassi de setze pessetes diàries.

b) Els familiars d'un soci, entenent-se com a tals: pares, muller i fills majors de deu anys.

c) Els individus d'ambdós sexes que no exerceixin un treball determinat, mentre el jornal que guanyi el cap de família del qual depenen, no ultrapassi, també, la quantitat esmentada en l'apartat a) del present article.

I si encara en podia quedar algun dubte, l'aclariment següent és definitiu: *Article 11.- No podran ingressar a l'Associació:*

a) Els patrons de qualsevol categoria i els individus que exerceixin professions liberals.

b) Els familiars del mateixos i els que d'ells depenen.⁶

La situació social o laboral del soci no podia fer dubtar. I mostra de, com n'era, d'estricta, el funcionament intern de l'AOC en aquest aspecte (conseqüència també de la crispació social que es vivia en el moment), és l'article 19 dels estatuts: *El soci que en inscriure's mistifiqui llur veritable situació, serà donat de baixa, no essent vàlida cap mena de reclamació. La Junta Directiva nomenarà, extraoficialment, una comissió d'investigació per a examinar les peticions d'ingrés, tenint cura, a l'ensenyament, de tramitar les observacions provinents de la Junta directiva referents als casos dubtosos.*⁷ I encara un article addicional podia depurar qualsevol cas de mutació social interna: *Article addicional 2.- Els socis que millorant llur situació econòmica i havent ingressat segons les condicions exigides en l'article 10, es trobessin després al marge del mateix (referent al sou estipulat en l'esmentat article), tan solament seran pregats de donar-se de*



La Junta de l'Obrera, el 1930, entrevistada per un periodista de «Crónica», de Madrid.

baixa, car per aquesta circumstància no poden ésser foragitats de l'Associació».⁸

Si pensem en els temps que corrien de lluita social descarnada, hem de subratllar el caràcter obrerista de l'AOC. Era obrerista perquè lluitava pels interessos de la classe obrera, des del punt de vista cultural: l'accés a la música i la cultura. Però no amb el conreu d'una música i una cultura populars, obreres, com fins aleshores havien fet les associacions populars del segle XIX; l'AOC oferia uns concerts i espectacles d'alt nivell, d'alta cultura, des de l'autogestió obrera. Aquesta podem dir que fou potser l'aportació més revolucionària de la gestió de l'AOC.

Altres signes de militància cultural foren les celebracions del Primer de Maig, també incloses als estatuts: *Article 3.- (...) El dia primer de maig de cada any, i per tal de commemorar la Festa del Treball, s'organitzarà un concert ordinari i extraordinari que s'efectuarà pel matí si la festa s'escaïés en diumenge.*⁹ Aquesta clàusula va ser aprovada i inclosa als estatuts el 1927, i així anunciava "Fruïcions" la celebració de la Festa del Treball d'aquell any: *Hem volgut que s'escaïés en aquesta diada plena de recordances un dels més*

solemnials dels nostres concerts per així commemorar noblement la data inesborrable que senyala una fita gloriosa en el camí ascensional de les reivindicacions morals, materials i espirituals de la nostra classe.

Ens cal dir en públic que entre nosaltres són possibles totes les particulars opinions, però considerem deure sagrat i inexcusable fer patent, per damunt de totes aquelles, la reivindicació de la nostra personalitat genuïnament obrera, i com a tal, digna d'aspirar als avantatges d'una societat millor i més equitativa. Per això celebrem avui el nostre primer de maig amb un dels millors concerts que la gentilesa del Mestre Pau Casals ha fet possible amb la seva iniciativa comprensiva i humana.

Els obrers, fins i tot quan sentim damunt nostre les vergassades del viure esquitat a què ens condemna una injusta classificació de classes, sabem elevar-nos per damunt de les nostres tristesses i comprendre i assaborir amb tota l'ànima les creacions dels genis de l'esperit que han produït melodies commovedores, fent-les assequibles a tota la humanitat, sense prèvia distinció de categories entre els homes.

Diguem a tothom qui som nosaltres, la nostra

obra i les aspiracions que ens donen vida. Fem present també que no descuidem les conquestes morals i materials assolides en tants anys de sacrifici i de lluita: que no ens adormim massa ni ens refiem del que ja tenim.¹⁰ Les explícites referències a la injusta divisió de classes i la voluntat conseqüent d'un canvi social estalvien qualsevol mena de comentari, car són absolutament definitòries, i justifiquen, pensem, la citació llarga.

Altres concerts destacats de celebració del Primer de Maig foren els de 1929, amb la participació de l'Orfeó Català, i el 1934, en el qual es presentà l'Institut Orquestral. Aquest va ser un dels organismes més operatius de l'ideari obrerista i pedagògic de l'AOC. Format per membres de l'AOC íntegrament a partir de la seva segona audició, el 22 de juliol de 1934, creixia amb l'esperit de formació de l'Escola del Treball: la importància del treball pràctic en combinació amb les sessions d'estudi i classes teòriques. Però la tasca més important de l'Institut Orquestral va ser la de difusió musical (i ideològica de l'AOC) mitjançant els seus concerts populars als barris i pobles propers a Barcelona, transmetent cultura i una actitud envers la vida, la cultura i la música. Tasca paral·lela era la que havien de fer els Cantors de l'Obrera en l'aspecte coral, vincle més directe amb l'obra claveriana, i que no varen poder presentar-se en públic a causa de la guerra. El 30 de juny de 1936 els Cantors eren 60 membres sota la direcció de Manuel Borgunyó. Fou la culminació d'un somni que no arribà a fer-se, estroncada per un punt i final a tota una tradició de cultura associativa provinent del filantropisme romàntic.

NOTES

¹ IZART, Miquel, RIQUER, Borja de, *Conèixer la història de Catalunya*, Vol. 4: del segle XIX a 1931, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1983, pàg. 209-229.

² BALCELLS, Albert, *Rafael Campalans, socialisme català*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985, pàg. 50-56.

³ CORREDOR, Josep M. *Converses amb Pau Casals*, Ed. Selecta, Barcelona, 1967, pàg. 163. Citat per: CARRAU I ISERN, Francesc, PLANA I SAU, Lluís G., *L'Associació Obrera de Concerts, fundador Pau Casals*, Jaimes Libros ed. Barcelona, 1977, pàg. 10.

⁴ "Fruïcions", núm. 35, Barcelona, 1930 citat per CARRAU-PLANA, pàg. 10.

⁵ Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 12. Respectem el text íntegrament.

⁶ Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 13.

⁷ Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 14.

⁸ Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 16.

⁹ Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 12.

¹⁰ "Fruïcions", núm. 2, Barcelona, maig, 1927. Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 71.



estada per un periodista de «Crónica», de Madrid.

solemnials dels nostres concerts per així commemorar noblement la data inesborrable que senyala una fita gloriosa en el camí ascensional de les reivindicacions morals, materials i espirituals de la nostra classe.

Ens cal dir en públic que entre nosaltres són possibles totes les particulars opinions, però considerem deure sagrat i inexcusable fer patent, per damunt de totes aquelles, la reivindicació de la nostra personalitat genuïnament obrera, i com a tal, digna d'aspirar als avantatges d'una societat millor i més equitativa. Per això celebrem avui el nostre primer de maig amb un dels millors concerts que la gentilesa del Mestre Pau Casals ha fet possible amb la seva iniciativa comprensiva i humana.

Els obrers, fins i tot quan sentim damunt nostre les vergassades del viure esquitat a què ens condemna una injusta classificació de classes, sabem elevar-nos per damunt de les nostres tristesses i comprendre i assaborir amb tota l'ànima les creacions dels genis de l'esperit que han produït melodies commovedores, fent-les assequibles a tota la humanitat, sense prèvia distinció de categories entre els homes.

Diguem a tothom qui som nosaltres, la nostra

obra i les aspiracions que ens donen vida. Fem present també que no descuidem les conquestes morals i materials assolides en tants anys de sacrifici i de lluita: que no ens adormim massa ni ens refiem del que ja tenim.¹⁰ Les explícites referències a la injusta divisió de classes i la voluntat conseqüent d'un canvi social estalvien qualsevol mena de comentari, car són absolutament definitòries, i justifiquen, pensem, la citació llarga.

Altres concerts destacats de celebració del Primer de Maig foren els de 1929, amb la participació de l'Orfeó Català, i el 1934, en el qual es presentà l'Institut Orquestral. Aquest va ser un dels organismes més operatius de l'ideari obrerista i pedagògic de l'AOC. Format per membres de l'AOC íntegrament a partir de la seva segona audició, el 22 de juliol de 1934, creixia amb l'esperit de formació de l'Escola del Treball: la importància del treball pràctic en combinació amb les sessions d'estudi i classes teòriques. Però la tasca més important de l'Institut Orquestral va ser la de difusió musical (i ideològica de l'AOC) mitjançant els seus concerts populars als barris i pobles propers a Barcelona, transmetent cultura i una actitud envers la vida, la cultura i la música. Tasca paral·lela era la que havien de fer els Cantors de l'Obrera en l'aspecte coral, vincle més directe amb l'obra claveriana, i que no varen poder presentar-se en públic a causa de la guerra. El 30 de juny de 1936 els Cantors eren 60 membres sota la direcció de Manuel Borgunyó. Fou la culminació d'un somni que no arribà a fer-se, estroncat per un punt i final a tota una tradició de cultura associativa provinent del filantropisme romàntic.

NOTES

¹ IZART, Miquel, RIQUER, Borja de, *Conèixer la història de Catalunya*, Vol. 4: del segle XIX a 1931, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1983, pàg. 209-229.

² BALCELLS, Albert, *Rafael Campalans, socialisme català*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985, pàg. 50-56.

³ CORREDOR, Josep M. *Converses amb Pau Casals*, Ed. Selecta, Barcelona, 1967, pàg. 163. Citat per: CARRAU I ISERN, Francesc, PLANA I SAU, Lluís G., *L'Associació Obrera de Concerts, fundador Pau Casals*, Jaimes Libros ed. Barcelona, 1977, pàg. 10.

⁴ "Fruïcions", núm. 35, Barcelona, 1930 citat per CARRAU-PLANA, pàg. 10.

⁵ Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 12. Respectem el text íntegrament.

⁶ Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 13.

⁷ Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 14.

⁸ Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 16.

⁹ Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 12.

¹⁰ "Fruïcions", núm. 2, Barcelona, maig, 1927. Citat per CARRAU-PLANA, pàg. 71.

Una forta presència a l'ambient barceloní

per J.C. i G.

Tot i que no podem considerar l'Associació Obrera de Concerts (AOC) com una promotora de concerts més en el mercat musical barceloní del primer terç de segle, hem de reconèixer que va realitzar una tasca força important en el marc de l'animació musical barcelonina i catalana. Entre els anys en què va funcionar, 1925 i 1937, es varen realitzar 126 concerts, sempre amb la voluntat, com a constant, de donar a conèixer les grans obres de la música europea, juntament amb creacions de compositors catalans contemporanis; presentant solistes de renom internacional, juntament amb els que a casa nostra anaven adquirint cada cop més importància en la vida musical. No ens ha d'estranyar gens, doncs, que el primer concert ofert per l'AOC el dia 8 de novembre de 1925 al Teatre Olímpia, l'Orquestra Pau Casals oferís obres de Beethoven, Bizet, Bach, Wagner i Morera: la sardana *Serra amunt*, que a més va ser dirigida pel mateix autor, en una mostra de deferència i respecte per part de Pau Casals. La inclusió d'obres de compositors catalans cal valorar-la també amb el que això vol dir de difusió musical no solament de la música del país, sinó també de la que s'estava fent en aquell mateix moment. La Banda Municipal de Barcelona amb Joan Lamote de Grignon al capdavant, juntament amb l'Orquestra Pau Casals, va ser un instrument clau d'aquest programa de difusió per mitjà dels múltiples concerts que la formació municipal oferí a l'AOC. Serveix d'exemple el concert del 19 de setembre de 1926 al Teatre Tívoli amb un programa integrat per obres de Beethoven, Dukas, Wagner, Albéniz, Pierné i el mateix Lamote. I encara cal tenir en compte la voluntat d'oferir programes íntegres de música catalana contemporània, com el concert del 6 de novembre de 1927, en el qual l'Orquestra Pau Casals interpretà obres de Zamacois, les *Catalanesques* de Millet, i de Morera i també Lamote de Grignon.

Pel que fa referència al pas de personalitats de renom internacional, al marge de Pau Casals, és clar, cal remarcar el concert que el 7 de juliol de 1929 ofería el violoncel·lista Maurice Eissenberg, que actuà com a solista amb l'Orquestra Pau Casals, interpretant el *Concert en la menor per a violoncel i orquestra* de Schumann. No podríem passar per alt el concert que dirigí Eduard Toldrà, al Palau de la Música Catalana el 25 d'octubre de 1931 amb l'Orquestra Pau Casals, en què oferí obres de Schubert, Joaquim Serra, Percy Grainger, i Beethoven. Però molt especialment hem de fer esment del concert d'homenatge a Schönberg que tingué lloc el 3 d'abril de 1932 al Palau de la Música Catalana. L'Orquestra Pau Casals, aquest cop dirigida per Arnold Schönberg, oferí un pro-

grama íntegre d'obres del compositor homenatjat: *La nit transfigurada*, op. 4; els *Lieder per a cant i piano* op. 6, actuant com a solistes la soprano Concepció Badia, amb Alexandre Vilalta al piano, i l'obra de Schönberg i Bach, *Preludi i fuga en mi bemoll*. L'estada de Schönberg a Barcelona va anar molt més enllà del concert i l'homenatge de l'AOC:¹ va constituir una de les fites més importants en la vida musical del país, tant pel que va representar en la producció musical de Schönberg (pensem solament en l'òpera *Moses und Aaron*), i pel reflex de l'impacte que havia causat entre la crítica, els compositors i teòrics catalans del moment (des de Robert Gerhard, que va propiciar-ne l'estada, a Joan Eduard Cirlot i el que posteriorment seria el Cercle Manuel de Falla), l'obra del compositor vienès.

Un dels concerts que convé destacar també va ser el que tingué lloc el 20 de maig de 1934 al Palau de la Música Catalana, ofert pel Cor de Cosacs del Don, dirigit per Serge Jaroff: *Els 32 artistes que integren aquesta meravellosa agrupació vocal, com també el Director, foren oficials de l'Exèrcit Imperial Rus. El Cor va formar-se als camps de presoners de Tschelengrin, prop de Constantinoble. L'any 1923, després d'una acurada preparació, es presentà a Viena per primera vegada, assolint un esclatant èxit. El Cor de Cosacs del Don ha celebrat durant els deu anys d'existència més de 2.000 concerts. Plau-nos presentar avui als nostres associats aquest Cor com una de les més excepcionals agrupacions estrangeres en el seu gènere, a la qual la crítica mundial més exigent omple d'elogis (...).*²

Pel que fa referència a formacions de cambra, cal esmentar els nombrosos concerts que realitzà el Quartet Ibèric. Potser en destacariem pel que va representar de reconeixement i de difusió de la seva obra, el realitzat el 24 de maig de 1936, en homenatge al compositor olotí Antoni Soler (1729-1783).

No podríem silenciar, però, els nombrosos concerts en què prengueren part altres formacions orquestrals o de cambra, com ara l'Orquestra de Càmera, l'Orquestra Filharmònica, i el Trio de Barcelona; el Quartet Casals, evidentment; el Quartet Laietà; el Quartet de Dresden; o el Quator Belge a Clavier, entre altres; i els freqüents recitals de Concepció Badia, o Mercè Plantada, que de ben segur varen imprimir el característic rigor i l'alt nivell que tingué la gestió de l'AOC, i que va determinar, sens dubte, el panorama musical i cultural del país durant el seu funcionament i també després.

NOTES

¹ Sobre aquest tema vegeu l'article: GUINOVART, Carles. *L'estada de Schönberg a Barcelona*, "Revista Musical Catalana", núm. 12, Barcelona, octubre, 1985, pàg. 24-29.

² Text extret del programa de mà de l'audició. Citat per CARAU-PLANA, pàg. 53.

Entre l'Institut Orquestral i els Estudis Blanca Selva



Quartet de Corda de l'Institut Orquestral. Drets, Macià Maseras i Leandre Macià. Asseguts, Ricard Abelló i Antònia Pich.

per J. C.C. i T. MARTÍNEZ

L'activitat de l'Associació Obrera de Concerts es va anar eixamplant progressivament a partir de l'objectiu inicial i bàsic d'oferir concerts de qualitat a les classes obreres, en condicions econòmiques absolutament privilegiades.

La potència del principi ideològic bàsic permetia aquesta expansió, que —progressivament— va anar protagonitzant l'Obrera al llarg d'una trajectòria excepcional que, si no s'hagués produït el tràgic fet històric de la guerra civil, l'hauria pogut portar a límits absolutament inimaginables, però, en principi, del tot falaguers.

La creació l'any 1931 de l'Institut Orquestral i, posteriorment, dels Estudis Blanca Selva esdevingué, per tant, una conseqüència lògica i, afegiríem, inevitable d'un procés d'expansió derivat de la potència del concepte ideològic base de l'Associació.

L'ideal de la promoció de la cultura musical no podria quedar eternament encotillat en el simple fet concert. Per això va néixer l'esmentat Institut Orquestral, com a exigència de fornir una possibilitat de praxi musical directa i activa —no pseudo-passiva, com s'esdevé amb la simple recepció del concert—, i els Estudis Blanca Selva, com a necessitat de fer possible els coneixements tècnics específics del fet musical.

Protagonista destacat d'aquestes dues iniciatives va ser Joan Pich Santasusana, músic d'una trajectòria dilatadíssima, que va viure amb un entusiasme i una intensitat especial aquells avatars; d'això, ja fa una cinquantena d'anys. Fincat a Badalona, a cent metres del mar, amb 81 anys acabats de complir, la seva memòria fidel constitueix un patrimoni de gran valor a l'hora d'ajudar a mostrar la importància d'aquelles iniciatives i d'aquell fet tan transcendental i tan referenciador que va ser l'Associació Obrera de Concerts. Director de les dues

Associació Obrera de Concerts

Fundador: PAU CASALS

INSTITUT ORQUESTRAL de l'A. O. de C.

Direcció:

Mestre JOAN PICH I SANTASUSANA

Sessió musical en honor dels congressistes del
"XIV^è Festival de la Societat Internacional
per la Música Contemporània" i "Congrés
de la Societat Internacional de Musicologia"

Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona
19 d'abril del 1936 A les deu del vespre

PRIMER

MÍTING-CONCERT PÚBLIC

(Divulgació artístic-cultural)

Ofert generosament per la benemèrita

Associació Obrera de Concerts

per mitjà del seu

INSTITUT ORQUESTRAL

a profit de les barriades obreres
de la ciutat

TEATRE ODEÓN, de Sant Andreu

Carrer Nadal, 2

26 de Maig del 1935
A les onze del matí

Dos programes de mà de l'Institut Orquestral: concert en ocasió del XIV Festival de la Societat Internacional per la Música Contemporània i el del primer míting-concert. A la pàgina següent: un altre programa de mà de l'Institut Orquestral i el mestre Pich Santasusana en una foto de l'època.

instàncies esmentades i membre, com a violoncel·lista, de l'Orquestra Pau Casals, la seva figura és definitivament ideal per a un recordatori viu i objectiu. La seva vinculació a l'Institut Orquestral, la situa Pich Santasusana en aquests fets:

—L'any 1931 jo dirigia una banda a Sant Andreu, amb la qual vam arribar a fer una cinquantena de concerts. Interpretàvem música culta i, entre d'altres assistents, acostumava a haver-hi Joan Lamote de Grignon. Aleshores, dos directius de l'Obrera, que havien assistit a concerts de la banda, em van proposar de fer-me càrrec de la direcció de l'Institut Orquestral. Jo aleshores alternava la direcció de la banda amb el meu treball a l'Orquestra Pau Casals com a violoncel·lista i posteriorment, el 1934, vaig ser professor d'educació musical a l'Ajuntament, plaça que vaig guanyar mitjançant concurs-oposició.

Els membres de l'Institut Orquestral, o bé eren simples afeccionats a fer música, sempre socis de l'Associació, i per tant obrers, o bé estudiants de música avançats, amb uns mínims de vocació per a la dedicació professional. L'Institut Orquestral va arribar a tenir 75 membres, encara que es van haver de superar determinats problemes derivats del desequilibri de membres de les diferents seccions.

El primer concert va tenir lloc el 6 de maig al Palau de Projeccions de Montjuïc, amb la presència de Lluís Companys i de Ventura Gasol.

—Des d'aquest dia, precisa Pich Santasusana, l'Institut Orquestral va ser requerit per nombroses entitats per oferir-hi concerts i sovint amb una assistència superior als 3.000 espectadors.

Pich Santasusana va dirigir tots els concerts, encara que —en alguns casos— algunes obres ho van ser pels seus autors respectius. Esmenta un concert que va tenir lloc a la mateixa i històrica empresa cotonera Fabra i Coats de Sant Andreu, amb els treballadors asseguts damunt de bales de cotó, i en el qual Jaume Pahisa i Enric Morera van dirigir obres seves. Tota una imatge de la dimensió obrerista de tot allò que es movia a l'entorn de l'Associació, justament Obrera, de Concerts; dimensió obrerista que, si cal, es va potenciar amb les manifestacions protagonitzades per l'Institut Orquestral, de tall més de base que les que realitzava l'Orquestra Pau Casals.

Una activitat ben representativa del que s'acaba d'assenyalar, la constitueixen els anomenats "míting-concerts", títol ben concloent, dels quals l'Institut Orquestral va oferir catorze, del total de 26 concerts que va protagonitzar al llarg dels seus tres anys d'existència.

Associació Obrera de Concerts

FUNDADOR
PAU CASALS



CURS 1935-1936
CINQUÈ CONCERT

PRIMERA SESSIÓ
EXTRAORDINÀRIA

Festival de Música Romànica
per

**L'INSTITUT
ORQUESTRAL
DE L'A. O. DE C.**

sota la direcció del mestre

JOAN PICH I SANTASUSANA

(Audició 11 de l'I. O.)

Audició patrocinada per la casa
Warner Bros First National
amb motiu de l'estrena de
«El somni d'una nit d'estiu»

Palau de la Música Catalana
29 de desembre del 1935
(a les onze del matí)

Audició 116



—Els míting-concerts consistien en un concert normal en el qual jo mateix, abans de començar, ofería una explicació sobre el contingut de les obres que anàvem a interpretar.

...precisa així la voluntat pedagògica de la seva missió. I continua:

—Recordo el primer, el Teatre Odeón de Sant Andreu, al qual acudiren uns 4.000 espectadors, i que va ser promogut per nombroses entitats ciutadanes, fins i tot oposades políticament i socialment. A aquest concert, hi va assistir Pau Casals. Hi anava molt sovint, als concerts, perquè el públic, és clar, el reconeixia i l'aplaudia i a ell li agradava molt això. ... novament recorda Pich Santasusana.

I tot seguit ens deixa un programa de mà d'aquest concert en el dors del qual figuren una trentena d'entitats convocants amb noms tan curiosos i tan il·lustradors del moment com: Orfeó L'Eco de Catalunya, Centre Auxiliar La Luz Andresense, Cooperativa La Andresense, Cooperativa La Confianza Andresense, Cooperativa Segreguense, Ateneu Obrer de Sant Andreu, Agrupació Cultural Ferroviària, Centre Popular Catalanista de Sant Andreu, Círcol Tradicionalista de Sant Andreu, Avenç Obrer Català, Casal Nacionalista Segreguenc, Agrupació Radical Instructiva del Districte

Novè (Sagrera), Casal Catòlic, Acció Catalana de Sant Andreu, Motoclub Sant Andreu, Cooperativa La Guardiola Familiar, Societat Coral La Lira...

Aquests míting-concerts sovint tenien lloc en espais poc ortodoxos i van portar l'Institut Orquestral a diversos barris de Barcelona—Gràcia, Sants, Sant Martí, Horta, Poblenou, Sant Gervasi—i també a poblacions com Terrassa, Sabadell, Sant Feliu de Llobregat i Mataró.

La Memòria de l'Associació Obrera de Concerts corresponent al curs 1934-35, defineix els míting-concerts com "Reunions musicals que cal esguardar, tant o més com un producte natural de l'expansió i la vitalitat de l'Obrera de Concerts, com el resultat d'un comú ideal, d'un desig, d'una necessitat, d'una coincidència d'anhels i d'inquietuds, car, concretament, els "Mitings-Concerts de l'Obrera" no són pas iniciativa de ningú".

Abans s'havia qualificat l'Institut Orquestral com un exponent de l'esforç cultural que en l'aspecte musical realitza la classe treballadora a Catalunya.

"El Diluvio" (25 de juny del 1935), el conegut periòdic d'ideologia republicana, per la seva part indicava:

"La Associació Obrera de Concerts ofereix gene-

rosamente, con toda gratitud su "Institut Orquestral" a una entidad de trabajadores, y ésta se pone al habla con las demás entidades de la barriada, obreras todas ellas, aunque de la más grande ideología o carácter: entre todas gestionan un amplio local que muchas veces es cedido gratuitamente por el propietario. Y ahí se acaban los trámites y ya no hace falta sino fijar la fecha para la celebración del mitin-concierto, al cual pueden asistir de balde todos los afiliados a las entidades que lo organizan y patrocinan. Lo primero que hay que admirar de estas reuniones matinales es la calidad del público: obreros auténticos, hombres y mujeres jóvenes de nuestros talleres, de nuestras fábricas prestando una fina atención a las sutilezas melódicas de los clásicos: un absoluto silencio, una fervorosa admiración que ya la quisieran para sí la mayoría de asociaciones musicales que cuentan los filarmónicos barceloneses".

El darrer dels míting-concerts va tenir lloc el 14 de febrer, ja ben dins del període bèl·lic, i fou a la Caserna Fermí Salvochea. Va ser el penúltim dels concerts de l'Institut Orquestral. El darrer va celebrar-se el 12 de juny de 1937 al Grup Escolar Casp amb motiu de la inauguració de la seva Sala de Música.

La conversa ens porta també a un pla ja més directament anecdòtic, ben al marge del fet estricte de la trajectòria de l'Institut Orquestral. Fet anecdòtic, per altra part no exempt de significació, com és el cas de les no sempre, segons que sembla, ben fluides relacions entre Casals i Lamote de Grignon. A vegades es produïen problemes pel fet que coincidien concerts de la Banda i de l'Orquestra Pau Casals i coincidien també membres de les dues formacions. Aleshores Lamote, segons la memòria de Pich Santasusana, esdevenia molt intransigent i no afavoria l'abandó del seus homes a benefici de l'orquestra del Mestre.

Joan Pich Santasusana recorda que en el concert que l'Institut Orquestral va oferir al Palau de Projecteions de Montjuïc van coincidir les dues figures de la música barcelonina d'aleshores.

—En entrar Pau Casals el públic el va aplaudir. I al cap d'una estona va entrar Lamote de Grignon i també va ser molt aplaudit. Lamote va confessar que aquell havia estat l'aplaudiment que més il·lusió li havia fet perquè havia estat en presència de Pau Casals.

Es tracta, com es pot observar, d'un subtil elogi de l'autoritat i prestigi de Casals.

En un apart li preguntem perquè l'Orquestra Pau Casals no va actuar amb l'Orfeó Català i, en canvi, sí que ho feia sovintejadament amb l'Orfeó Gracienc que dirigia el mestre Balcells.

—La causa és que Millet no deixava que l'Orfeó Català el dirigís ningú que no fos ell.

Els programes de l'Institut Orquestral sempre incloïen obres de compositors catalans, praxi admirable i d'una absoluta conseqüència. L'excepció, absolutament única, va ser un concert que va tenir lloc amb motiu de l'estrena a Barcelona del film *El somni d'una nit d'estiu*, del realitzador Max Reinhardt. Un concert especialment memorable de l'Institut Orquestral va ser el que es va oferir a Sant Salvador el 22 de febrer de 1934, en homenatge a Pau Casals, en presència de Ventura Gasol i Conxita Badia, retransmès en directe per Ràdio Barcelona. Una imatge de ràdio privada sensible a la música culta. Imatge absolutament inconcebible actualment, tot sigui dit de passada.

La importància de la tasca de l'Institut Orquestral en el si de l'Associació Obrera de Concerts queda ben palesa en la referència de la Memòria del curs 1934-45:

"Hom comença a conèixer i prestar atenció i àdhuc censurar l'Associació Obrera de Concerts, gràcies a l'Institut Orquestral. Avui dia té la mateixa força evocadora el nom de la nostra entitat i el de l'Institut Orquestral. Tots convindrem que una de les empreses més notables i més genuïnament característiques dins l'apostolat artístic-musical de l'Obrera, la constituï el curs passat l'iniciament dels "Mítings-Concerts". Ningú no dubtarà de la transcendència i el ressò que dins el camp de les activitats musicals de la nostra ciutat tingué la manifestació de música germànica del segle XVIII pel nostre famós Institut Orquestral".

La importància atorgada a la figura de Joan Pich Santasusana queda palesa en aquest paràgraf extret de l'esmentada Memòria:

"En el Mestre Joan Pich, l'Associació Obrera de Concerts hi té el músic sensible, suggestionador i tenaçíssim; l'artista sincer, fervorós i remarcablement dotat de musicalitat; el director d'orquestra emotiu, animador, comunicatiu; el professor entès, pacient, bondadós; l'amic i company fraternal".

Els Estudis Blanca Selva, una forma de pedagogia musical popular.

El "Noticiari" del mes d'octubre de 1934 publicava una informació en la qual s'assenyalava:

"El nostre projecte —un dels més importants que haurà realitzat l'Obrera— de crear una institució d'ensenyaments musicals per a obrers, ha pres ja forma definitivament, i és amb un goig immens que podem donar-ne detalls que posin de relleu la transcendència cultural i social d'aquesta obra.

Blanca Selva, la incomparable artista i gran amiga de la nostra Associació, l'apostolat de la qual a favor de la pedagogia musical és conegut universal-



Blanca Selva

ment, ha acceptat amb molta joia l'homenatge que fervorosament li ha volgut dedicar els Estudis Musicals Blanca Selva. Interessada i identificada profundament amb el nostre projecte, Blanca Selva ha volgut demostrar la seva magnificència espiritual i el seu afecte per la nostra Associació, manifestant el desig d'intervenir personalment i directament en les tasques dels Estudis Musicals, els quals, definitivament, sota el seu guiatge artístic i alta direcció, començaran a cursar un pla d'ensenyament musical, segons el seu mètode i escola adoptats en alguns països d'Europa i Amèrica".

Joan Pich Santasusana parla de Blanca Selva en aquests termes, després de recordar la seva dissortada fi.

-Va ser una gran pedagoga i una gran amiga de l'Obrera. Fins i tot escrivia els comentaris dels programes de mà de l'Institut Orquestral.

Esplèndid privilegi, el dels obrers, de poder comptar amb escrits d'una autoritat com aquesta.

Els Estudis acollien obrers i fills d'obers amb afany d'adquirir coneixements musicals o d'ampliar-los, seguint el mètode de la gran pianista i pe-

dagoga. Pich Santasusana esquematitza aquest mètode.

-Es basava sobretot en l'anàlisi de tots els components de la música, i s'adaptava fidelment a les característiques de cada alumne. Sobretot pel que fa a l'estudi de solfeig. Podríem dir que era un ensenyament fet a mida. El sistema d'avaluar consistia no a posar notes sinó a confeigir un informe complet sobre els progressos realitzats per l'alumne. Un altre aspecte al qual Blanca Selva donava una gran importància era el relaxament. Teníem un matalàs i els alumnes s'hi relaxaven. Recordo que una vegada va venir una alumna belga i en veure el matalàs, va malfiar i va desaparèixer ràpidament.

Pich Santasusana remarca que als Estudis s'anализava molt la música de Bach i de Beethoven. També precisa que van aconseguir un considerable èxit. Van arribar a comptar amb una seixantena d'alumnes de diferents edats. Primer les classes es van donar a l'estatge oficial de l'Associació Obrera de Concerts, al carrer de Sant Pere més alt, número 27, i més endavant l'Ajuntament, que segons Pich Santasusana es va prendre molt seriosament la tasca dels Estudis Blanca Selva, els va oferir dependències del grup escolar dels Jesuïtes del carrer de Casp, on va poder treballar en millors condicions. Aleshores aquell grup escolar acollia un miler dels anomenats "nens sense escola" i era dirigit per Sebastià Pla i Cargol. Això va esdevenir en el curs 1936-37. Els drets d'inscripció eren de 5 pessetes, per curs, per a solfeig i 8 per a piano. Els Estudis Blanca Selva van acabar-se el curs 1936-37. Encara que es va preveure la continuïtat per al curs següent, amb un quadre de professors integrat per Carme Oliveras, Montserrat Freixas, Maria Madurell, Joan Pich Santasusana, Maria Carbonell i Ricard Abelló.

El record del mestre

Resultava impensable no aprofitar l'avinentsa de la conversa amb Joan Pich Santasusana per recordar Pau Casals i d'una forma concreta per tot allò que fa referència a l'Associació Obrera de Concerts. En aquest sentit Pich Santasusana, amb la seva memòria transparent comença deixant clar un punt cabdal:

-Pau Casals va ser un gran admirador de la tasca social d'Anselm Clavé. A més, havia vist a l'Albert Hall de Londres concerts adreçats a obrers amb preus de localitats de només un penic. Aquesta idea li bullia i volia implantar-la a Catalunya amb un rigor diferent i actualitzat respecte de la iniciativa claveriana.

Recorda que, efectivament, a Pau Casals l'Associació, malgrat l'existència d'un patronat, li costa-



Concert commemoratiu del Primer de Maig de 1930, al Palau de la Música Catalana. Pau Casals, que té a la dreta Blai Net, ha rebut l'homenatge de l'Obrera de mans del seu President, en Joan Font i Carbó.

va força dispendi pecuniari propi, i parla fins i tot de converses seves en les quals Pau Casals li havia fet la confiança que cada any hi aportava 400.000 pessetes, de les d'aleshores. Amb tot, això no impedí que hi haguessin reticències, com les d'un crític influent del moment, Otto Mayer —sembla ser, de filiació comunista— que, des de la seva tribuna de la revista "Mirador", blasmava Casals de no contribuir a les despeses de guerra.

La guerra civil va escapar la tasca de l'Orquestra Pau Casals i Pich recorda que el 17 de juliol de 1936 estaven assajant la *Novena* de Beethoven amb l'Orfeó Gracienc al Palau de la Música Catalana i els van notificar l'aixecament de forces militars a l'Àfrica. I Pau Casals ordenà que s'acabés l'assaig normalment malgrat que al carrer ja hi havia aldarulls. No es va voler perdre l'*Himne a l'alegria*.

Dissortadament, la guerra va malmetre també part, o bona part, dels arxius de l'Associació Obrera de Concerts i Joan Pich remarca que aquest era un fet sense cap mena de sentit, perquè, "segons els seus Estatuts, l'Associació no tenia objectus polítics, ja que esmenten que no es permetrà cap tipus

de manifestació, ni política, ni religiosa, a la seva seu".

L'Orquestra Pau Casals, que es formava per a temporades específiques, primer de tardor i primavera i després, tardor, hivern i primavera, va assolir una considerable categoria, segons que precisa Pich Santasusana. Sobre les capacitats de Pau Casals, assenyala:

-Crec que era molt millor assajant que no pas després, dirigint. Tenia un gran caràcter, molta oïda, una oïda realment privilegiada, i molta paciència. L'orquestra tenia una gran fama, reconeguda arreu. Casals ofería autèntiques lliçons de musicalitat. Anava al fons. I el que ell deia i feia als assaigs era més important del que traduïa després al concert. Un crític va dir d'ell: "Ens agrada més de cara que d'esquena". I crec que tenia raó...

...ha conclòs el nostre interlocutor.

NOTA. Les referències històriques reproduïdes en aquest article han estat extretes del llibre editat per la Fundació Pau Casals el 1977 i del qual són autors, Francesc Carrau i Isern i Lluís G. Plana i Sau. El seu títol és: *L'Associació Obrera de Concerts*.

El contacte amb els estaments musicals del país

per RRM C

Com ja s'ha dit, cal inscriure la trajectòria històrica de l'Associació Obrera de Concerts "en el marc de l'associacionisme obrer que, a partir del segle XIX fins poc més enllà del XX, engendrà a Catalunya tants programes d'educació de masses i de cultura popular". Al nostre país, només existia un precedent institucionalitzat ben conegut de vertebració d'aquest ideal a través —o amb el pretext— de l'art dels sons: l'obra de Josep Anselm Clavé, que a Pau Casals li agradava d'esmentar. Però també és versemblant que, en la gestació de la idea de l'Associació, influïssin altres iniciatives europees, ben conegudes per Pau Casals, com la dels concerts per a treballadors que se celebraven a l'Albert Hall de Londres o les sessions dels "Arbeitsersinphoniekonzerte" de Viena, una associació fundada, amb el suport del partit social-demòcrata, el 1905, de la qual el 1922 el compositor Anton Webern assumí la direcció.

A Catalunya, no és estrany que una Associació d'aquest caire —obrer, cultural i català—, fruit d'una iniciativa idealista d'una personalitat de renom internacional consagrat i no pas adscrita a cap organització política o sindical, si bé dipositària del suport moral de diversos estaments institucionals, provoqués un cert recel de part dels estaments que havien de ser els seus teòrics beneficiaris, que canalitzaven els seus interessos de classe a través d'unes accions menys culturalistes i més reivindicatives. En aquest sentit, és il·lustratiu reproduir aquest fragment d'un article publicat a "El Diluvio", el 29 de juny del 1935, per presentar una modalitat de difusió de l'Associació, els anomenats Mítings-Concerts: "Diez años de vida gloriosa, de pujante existencia, cuenta ya la benemérita "Asociación Obrera de Concerts", pero puede decirse que hasta hace poco no se percataron sus activos dirigentes de la difícil tarea que representa arrastrar a los obreros auténticos al hogar artístico del Palau de la Música Catalana, muy propio para audiciones, pero tan saturado de snobismo y de tufillo reaccionario como lleno de azulejos y lentejuelas de la más alta cursilería. Lo cierto es que, a pesar de contar l' "Asociación" con más de 3.000 asociados, la masa de trabajadores manuales, los de talleres y fá-

bricas, las manos callosas, no acudían a sus filas formadas únicamente por obreros más o menos intelectuales, reclutados en su mayor parte en despachos y oficinas. Pero un día la actual Junta de la "Asociación" tuvo exacta visión de la realidad y se dijo: "Los obreros manuales no vienen a nosotros; pues nosotros iremos a ellos". Y ésta fue la gran idea: (...) ofrece generosamente su "Institut Orquestral" a una entidad de trabajadores, y ésta se pone al habla con las demás entidades de la barriada, obreras todas ellas, aunque de la más grande ideología y carácter; entre todas gestionan un amplio local que muchas veces es cedido por el propietario. Y ahí se acaban los trámites y ya no hace falta sino fijar la fecha para el mitin-concierto, al cual pueden asistir de balde todos los afiliados a las entidades que lo organizan y patrocinan".

Si aquesta actitud és perfectament explicable en el marc de l'entramat social de la Catalunya de l'època, com a contrapunt als afanys relativament utòpics dels dirigents de l'Obrera, que sublimaven de manera gairebé romàntica les virtuts integradores de la música, d'altra banda, el capteniment al mateix temps idealista, patriarcal i il·lustrat de Pau Casals i del seu equip del Patronat de l'Orquestra Pau Casals, en abocar-se a configurar el nucli de les manifestacions de l'Associació, asseguraren de manera efectiva la integració recíproca del món professional de la música catalana de l'època en la perspectiva de les afeccions musicals de les classes populars, al nivell dels compositors i dels intèrprets.

En aquest sentit, una estadística del repertori del primer centenar d'audicions musicals de l'Associació aporta la xifra extraordinària de 146 execucions de 131 obres de 43 compositors catalans, entre els quals hem pogut identificar els 33 següents: Isaac Albéniz, Ferran Ardèvol, Josep Barberà, Manuel Borgunyó, Montserrat Capmany, Cassià Casademunt, Enric Casals, Pau Casals, Antoni Català, Juli Garreta, Enric Granados, Joan Lamote de Grignon, Ricard Lamote de Grignon, E. López Chavarri, Joan Manén, Antoni Marquès, Antoni Massana, Lluís Millet, Frederic Mompou, Enric Morera, Joaquim Nin, Jaume Pahissa, Narcís Paulís, J. Pich Santasusana, Francesc Pujol,

27. JAHR ARBEITER-SINFONIE-KONZERTE 1931/32

Dienstag, 21. Juni 1932, 19.30 Uhr
im Großen Musikvereins-Saal

ZU EHREN DES ZEHNTEN INTERNATIONALEN MUSIKFESTES

ORCHESTER-KONZERT

SCHÖNBERG a) *Friede auf Erden* (Gedicht von C. F. Meyen)
b) Begleitmusik zu einer Lichtspielszene
BERG Der Wein (Gedicht von Baudelaire) für Sopran solo
und großes Orchester (Erste Aufführung in Wien)
MAHLER Zweite Sinfonie

Ausführende:

Ruzena Herlinger (Sopran)/Enid Szanthe, Staatsoper Wien (Alt)/Freie Typo-
graphia/Der Singverein der Kunststelle/Das Wiener Sinfonieorchester

Dirigent: ANTON WEBERN

PREIS DIESES PROGRAMMES 40 GROSCHEN

**Iniciatives paral·leles a
diverses capitals
europees: programes dels
concerts vienesos per a
treballadors i de
l'Associació Obrera de
Concerts de Barcelona,
amb la direcció
-respectivament- d'Anton
Webern i Pau Casals.**

Joan Salvat, Baltassar Samper, Joaquim Serra, P. Antoni Soler, Eduard Toldrà, Pep Ventura, Amadeu Vives i Joaquim Zamacois; una llista prou eloqüent, la qual (per més que alguns noms ja no siguin avui pràcticament recordats) configura globalment, amb totes les virtuts i servituds, el perfil d'una època que encara no havia trencat, a Catalunya, la vigència del contacte dels creadors amb un públic d'extracció popular.

El complement de les grans figures clàssiques i romàntiques de la creació musical (amb la inclusió de noms relativament moderns a l'època, com Dukas, Pierné, Florent Schmitt, Widor, Debussy, Ravel, Falla, Turina, Halffter o Schönberg, entre altres) marca una política similar a la que se seguí en la selecció d'interprets; en efecte, l'Obrera fou una plataforma eficient per a tots els estaments professionals de les diverses generacions aleshores en actiu (encapçalats per la participació majoritària de l'Orquestra Pau Casals i la Banda Municipal de Lamote de Grignon, al costat de diversos conjunts professionals més o menys ocasionals, dels conjunts corals i instrumentals vocacionals que creà l'Associació i d'un grup no exclo-

OLYMPIA

Associació Obrera de Concerts

Fundador: PAU CASALS

Carrer Alt de Sant Pere, 27

Diumenge, 8 de novembre de 1925
a les 11 del matí

CONCERT EXTRAORDINARI MATINAL

per la
Orquestra Pau Casals

dirigida pel seu Mestre fundador
(AUDICIÓ 96)

PROGRAMA

I
CINQUENA SIMFONIA

BEETHOVEN

I. Allegro con brio.
II. Andante con moto.
III. Finale. Allegro.

II
L'ARLESIANA, suite

BIZET

I. Preludio.
II. Minuetto.
III. Adagietto.
IV. Carillon.

Serra amunt, sardana

MORERA

Aria de la Suite en re

BACH

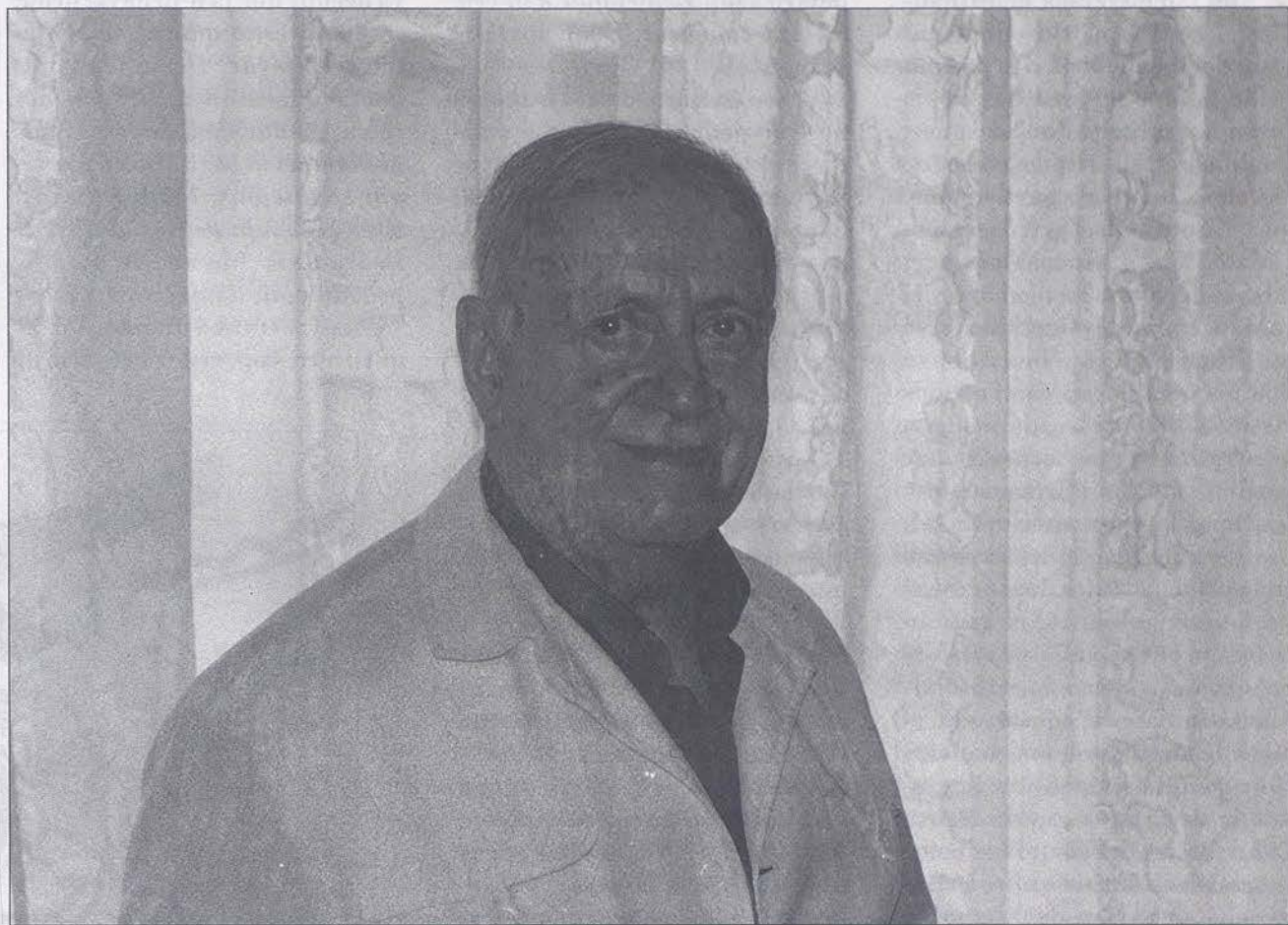
Obertura dels MESTRES CAN-
TAIRES

WAGNER

ent de solistes catalans, com, a part de Pau i Enric Casals, Conxita Badia, Eduard Bocquet, Francesc Costa, Joan Massià, Mercè Plantada, Domènec Ponsa, Pilar Rufí, Eduard Toldrà, Josep Trotta i Pere Vallribera, entre molts d'altres, alguns dels quals, aleshores joveníssims, han deixat petjades directes en la nostra vida musical actual). Però el reclam del prestigi internacional de la figura de Casals i la coordinació amb les activitats regulars de la seva orquestra aportà també la participació als concerts de l'Obrera de grans figures de la palestra musical internacional, com el mític director alemany Fritz Busch, o el mateix Arnold Schönberg, Alfred Cortot, Maurice Eisenberg, Mieczyslaw Horzowski i Blanca Selva, per citar només alguns noms.

És cert que cada època posseeix el seu tarannà i la seva problemàtica pròpia i intransferible; si sovint l'evocació del passat no sobrepassa la dimensió d'una evocació nostàlgica, també hem de considerar que la història de l'Associació Obrera de Concerts que fundà Pau Casals posseeix un component exemplar del qual encara podríem extreure'n ensenyances.

MANUEL GAS



Història viva de la lírica espanyola

Conversar amb el senyor Manuel Gas és fer-ho amb la memòria viva de la lírica espanyola de mig segle.

Aquest baix, amb els seus 87 anys d'edat magníficament ben administrats, contempla la seva història personal de dedicació professional feliç. Història que en bona mesura és també la de la lírica espanyola. I emprem el terme "feliç" perquè així almenys ho manifesta, instal·lat des de fa 20 anys en la talaia memorialística d'un retir segurament no gens luxós però sí còmode.

per JAUME COMELLAS

Aquesta entrevista és el fruit de dues llargues converses mantingudes primer en un bar prop del seu domicili a la part alta de Sant Gervasi i després a casa seva, no gaire lluny d'aquest establiment, un estatge còmode i al mateix temps no pas ostentós, que compta amb el privilegi especial de la seva situació a la part alta de la ciutat. La memòria del cantant no sols és fidel sinó fins i tot d'un detallisme increïble en una persona que fa camí cap als 90 anys d'edat. A cada moment mostra un interès especial per afegir matisos a afirmacions fetes, i per fer precisions que se li havien oblidat minuts abans, o en la primera de les dues converses mantingudes. Actua amb un rigor "professional" —si val l'expressió— poc menys que absolut, com si en l'afer d'aquesta entrevista li anés quelcom decisiu. Hom compta sempre amb la presència de la seva esposa Marta Cabré —germana de qui fou actor i torejador Màrius Cabré—. Entre ells es parlen de "papà" i "mamà" i quasi sempre ho fan en castellà, encara que amb l'interlocutor emprin el català.

Nascut a Madrid el mes de setembre de 1905, als set anys la família es va traslladar a Barcelona, on aviat Manuel perdria el seu pare. No hi havia antecedents familiars amb dedicació artística de caire professional, però...

...el meu pare era afeccionat al teatre i en feia. Allò del Juan Tenorio... la meua mare tenia una veu de soprano bonica. Cantava coses com El rei que rabió...

Va ser la gran afecció per la sarsuela d'un germà del cantant força més gran que ell el que l'introduí en el cant. I amb aquest germà es va produir un esdeveniment que Manuel destaca de forma molt específica.

— Un dia em va portar al Victòria, el d'abans, no el reformat d'ara. I vaig tenir la sort de sentir un baríton, l'Emilio Sagi Bar-

ba, que cantava Las calabresas. Em va entusiasmar tant que em va néixer l'afecció. Aleshores cantava coses de La dogaresa, El pájaro azul, El dictador a la veu meua del moment. Tenia uns dotze anys.

El seu parlar pausat i tranquil no li impedeix manifestar amb força el seu entusiasme quan parla d'Emilio Sagi Barba, tot recordant que li deien Don Emilio.

— Era un home que no sabies mai on respirava. Es feia aplaudir allà on volia. No n'hi ha hagut cap com ell. Tenia un gran domini de la impostació de la veu.

Aquesta admiració per Sagi Barba, la confirmarà a la segona conversa amb el recordatori d'aquesta anècdota que demostra interès a explicar.

— Una vegada es van trobar a Buenos Aires amb Tita Rufo. Ambdós se sentien admiració mútua. En Sagi Barba va cantar el pròleg de I Pagliacci i Tita Rufo va cantar El guitarrico, que mai ningú no havia cantat com Sagi Barba. Quan vaig ser a Buenos Aires m'ho van explicar. I vaig constatar quina admiració sentien per ell. Mai a cap cantant l'han anomenat Don.

Aquells eren anys de gran protagonisme del gènere de la sarsuela a tot l'Estat. Manuel Gas recorda que a Barcelona actuaven simultàniament cinc o sis companyies, en teatres com el Tívoli, Apolo, Novetats, Victòria, Nou, etc.

— I tant, que es guanyaven bé la vida, els que s'hi dedicaven... confirma el cantant.

Un cantant, però, que va iniciar una incipient carrera com a boxador...

— Eren els temps de Dempsey i de Carpentier. I em va agafar una afecció gran.

Es va fer soci del Boxing Club que regia un ex-boxador, Al Baker, negre (naturalment), i cada dia hi acudia a entrenar-se. Fins i tot tenia un punxing a casa seva. I feia footing a la Ciutadella. La carrera es va estroncar un dia en què es va posar a fer guants amb

un company 20 quilos superior a ell i es va atrevir a tocar-lo més del compte aprofitant la seva lleugeresa i a la fi aquell homenàs va decidir que ja n'hi havia prou.

— Vaig estar quinze o vint dies sense respirar. Devia tenir uns quinze o setze anys. Sí, sí, la mare va quedar molt contenta que abandonés la boxa. Deien que tenia condicions, tenia reflexos. Eren els temps de Ros, d'Alís, de Pedro Ruiz. No, no. No me n'he penedit mai, d'haver-ho deixat.

Mentrestant l'impacte d'aquell altre cop, el de l'actuació de

Sagi Barba, i la confirmació dia a dia d'unes cada cop més manifestes facultats vocals, van anar fent camí vers els que acabaria essent la seva professió.

— La veu es va anar fent gran. Vaig estar dos anys estudiant amb Lluís Canalda, un tenor wagnerià que havia actuat al Liceu. No tenia consciència de si podria dedicar-m'hi professionalment. En aquest temps vaig tenir l'oportunitat de conèixer la marquesa de Sant Mori, un néta seva està casada amb en Senillosa. I em va becar per anar a Ità-



Un típic dibuix de premsa dels anys d'activitat de Manuel Gas

lia. Hi vaig ser dos anys perfeccionant l'idioma i fent repertori. A part feia bolos a diversos pobles i ciutats veïnes de Milà. Feia La favorita, El barber de Sevilla, Carmen, Faust.

Abans de marxar a Itàlia, Manuel Gas ja havia debutat al Teatre Goya —any 1930— amb La favorita, obra que vuit dies més tard va cantar a l'Olympia amb Hipólito Lázaro.

El retorn d'Itàlia significarà la dedicació professional plena, sempre dins del camp de l'òpera. La temporada 1935-36 aportarà una fita cabdal a la trajectòria de Manuel Gas: el seu debut al Liceu.

— Aquesta temporada vaig cantar La forza del destino, Aida i Carmen i es va donar la casualitat que un baríton italià havia de cantar La princesa Margarida de Jaume Pahissa i Maria del Carmen de Granados que cantava la Conxita Badia, i que dirigia Joan Lamote de Grignon. Es deia Apolo Granforte. Però com que la temporada es va endarrerir, aquest cantant no va poder complir amb totes les representacions. Aleshores l'empresari Mestres em va demanar de cantar l'obra de Pahissa, amb només vuit dies de temps per preparar-la. Era un paper fort. Jo era baix i la tessitura era de baríton. Va dirigir el mateix Pahissa i va ser un gran èxit. A la mateixa temporada liceística, Manuel Gas va cantar també Samson et Dalila amb una companyia francesa, Manon de Massenet, i també Pirineus de Pedrell, i les sarsueles Bohemios i La bruja.

La seva estada al Liceu en aquests mesos li va proporcionar un altre èxit, no gens artístic, però enormement satisfactori. Allà es va trobar que una noia que l'havia enlluernat mesos abans a la platea del Victòria, un dia que ell n'era espectador, i que estava acompanyada pel noviller Màrius Cabré, formava part del cos del ballet del Liceu. Companys de Marta Cabré eren aleshores Maria de Àvila, Joan Magriñà, Ana Esteve, Trini Burrull, entre

d'altres deixebles de la polèmica Pauleta Pamias, a qui l'esposa de Manuel Gas allibera de la imatge o fama tòpica.

— Tot el contrari del que es diu, ella era molt rígida a l'hora d'evitar que les ballarines tontejessin. I ens protegia molt. Recordo que una vegada el Manuel em va agafar pel braç i ella ho va veure i li va clavar un bon esbronc.

La mateixa temporada 1935-36 marca el seu debut a Madrid en una companyia que encapçalaven Lauri Volpi i Fleta com a empresaris. Allà Manuel Gas va cantar Lucia amb l'Angeles Oteín i la darrera versió de Carmen que va cantar Miguel Fleta.

— De mestre repassador hi havia Ataúlfo Argenta, amb qui després vam ser molt bons amics.

L'any 1936 marca l'inici d'un dels períodes més dissortadament excepcionals de la història d'Espanya. Un període viscut de forma molt especialment intensa per qui aleshores era un jove i prometedor cantant, que sense aquell esdeveniment bèl·lic hauria tingut un esdevenidor amb tota seguretat molt diferent. Les vivències excepcionals d'aquells anys absolutament d'excepció —la redundància apareix prou justificada— són descrits amb una minuciositat que s'aguditza aquí de forma especial en la memòria tan transparent de Manuel Gas. Aquesta, la de la memòria aguda, és una circumstància ben recurrent en molts dels qui van tenir oportunitat de viure aquells avatars.

— Primer vaig estar onze mesos actuant al Tívoli a raó de 15 pessetes cada dia. I eren pessetes de plata. Vaig cantar tot el repertori amb en Lázaro, la Maria Espinalt, la Mercè Bonaplata, la Conxita Oliver, Emili Vendrell... Quan el govern es va instal·lar a Barcelona van nomenar Salvador Bacarisse com a responsable de les activitats musicals. Altres noms d'aquells moments són els de Marcos Redondo, Antoni Marquès, Ricard Mayral, Gorgé, Pedro Terol... Alternàvem

Sagi Barba, i la confirmació dia a dia d'unes cada cop més manifestes facultats vocals, van anar fent camí vers els que acabaria essent la seva professió.

— *La veu es va anar fent gran. Vaig estar dos anys estudiant amb Lluís Canalda, un tenor wagnerià que havia actuat al Liceu. No tenia consciència de si podria dedicar-m'hi professionalment. En aquest temps vaig tenir l'oportunitat de conèixer la marquesa de Sant Mori, un néta seva està casada amb en Senilliosa. I em va becar per anar a Ità-*

lia. Hi vaig ser dos anys perfeccionant l'idioma i fent repertori. A part feia bolos a diversos pobles i ciutats veïnes de Milà. Feia La favorita, El barber de Sevilla, Carmen, Faust.

Abans de marxar a Itàlia, Manuel Gas ja havia debutat al Teatre Goya —any 1930— amb *La favorita*, obra que vuit dies més tard va cantar a l'Olympia amb Hipólito Lázaro.

El retorn d'Itàlia significarà la dedicació professional plena, sempre dins del camp de l'òpera. La temporada 1935-36 aportarà una fita cabdal a la trajectòria de Manuel Gas: el seu debut al Liceu.

— *Aquesta temporada vaig cantar La forza del destino, Aida i Carmen i es va donar la casualitat que un baríton italià havia de cantar La princesa Margarida de Jaume Pahissa i Maria del Carmen de Granados que cantava la Conxita Badia, i que dirigia Joan Lamote de Grignon. Es deia Apolo Granforte. Però com que la temporada es va endarrerir, aquest cantant no va poder complir amb totes les representacions. Aleshores l'empresari Mestres em va demanar de cantar l'obra de Pahissa, amb només vuit dies de temps per preparar-la. Era un paper fort. Jo era baix i la tessitura era de baríton. Va dirigir el mateix Pahissa i va ser un gran èxit. A la mateixa temporada liceística, Manuel Gas va cantar també Samson et Dalila amb una companyia francesa, Manon de Massenet, i també Pirineus de Pedrell, i les sarsueles Bohemios i La bruja.*

La seva estada al Liceu en aquests mesos li va proporcionar un altre èxit, no gens artístic, però enormement satisfactori. Allà es va trobar que una noia que l'havia enlluernat mesos abans a la platea del Victòria, un dia que ell n'era espectador, i que estava acompanyada pel noviller Màrius Cabré, formava part del cos del ballet del Liceu. Companys de Marta Cabré eren aleshores Maria de Àvila, Joan Magriñà, Ana Esteve, Trini Burrull, entre

d'altres deixebles de la polèmica Pauleta Pamias, a qui l'esposa de Manuel Gas allibera de la imatge o fama tòpica.

— *Tot el contrari del que es diu, ella era molt rígida a l'hora d'evitar que les ballarines tontejéssim. I ens protegia molt. Recordo que una vegada el Manuel em va agafar pel braç i ella ho va veure i li va clavar un bon esbronc.*

La mateixa temporada 1935-36 marca el seu debut a Madrid en una companyia que encapçalaven Lauri Volpi i Fleta com a empresaris. Allà Manuel Gas va cantar *Lucia* amb l'Angeles Oteín i la darrera versió de *Carmen* que va cantar Miguel Fleta.

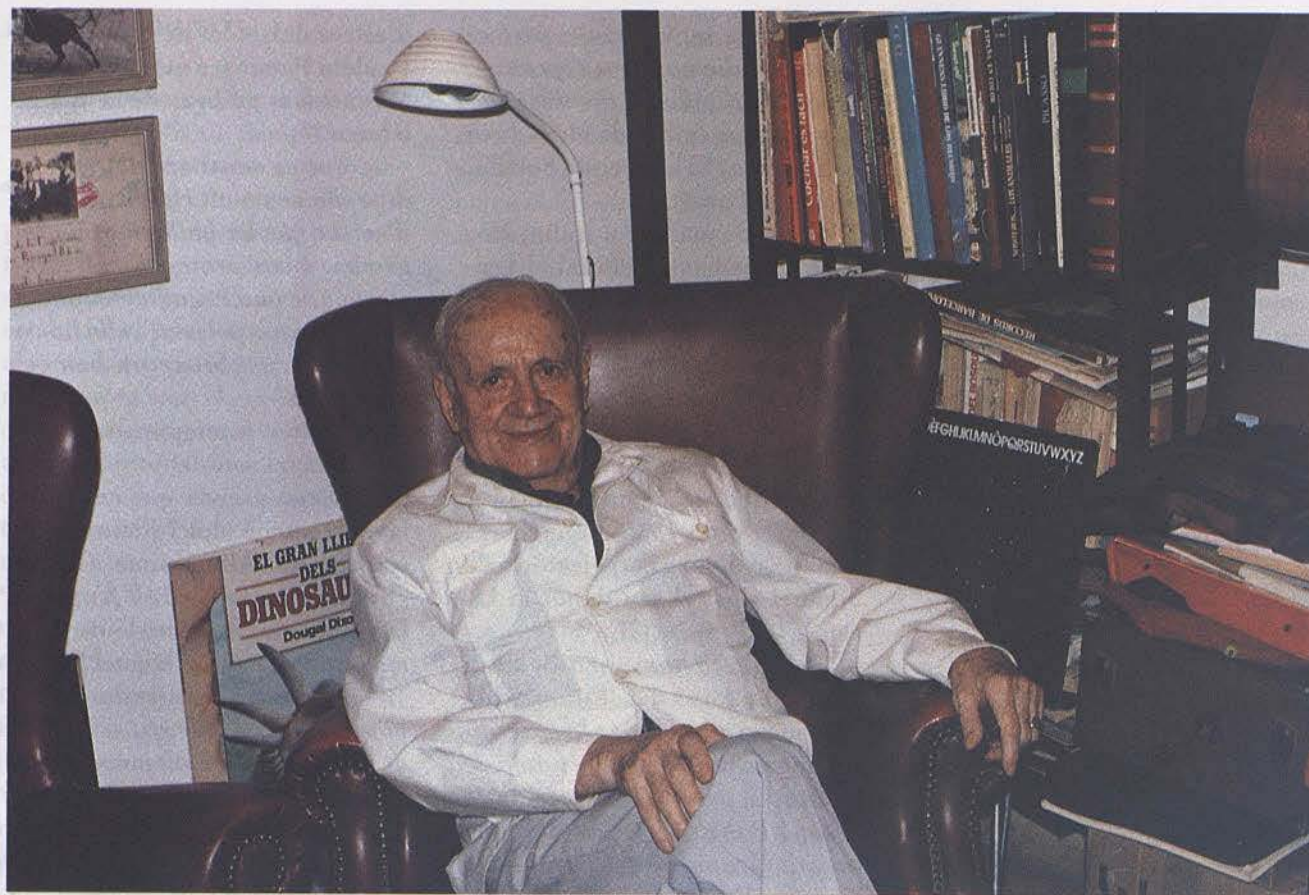
— *De mestre repassador hi havia Ataúlfo Argenta, amb qui després vam ser molt bons amics.*

L'any 1936 marca l'inici d'un dels períodes més dissortadament excepcionals de la història d'Espanya. Un període viscut de forma molt especialment intensa per qui aleshores era un jove i prometedor cantant, que sense aquell esdeveniment bèl·lic hauria tingut un esdevenidor amb tota seguretat molt diferent. Les vivències excepcionals d'aquells anys absolutament d'excepció —la redundància apareix prou justificada— són descrits amb una minuciositat que s'aguditza aquí de forma especial en la memòria tan transparent de Manuel Gas. Aquesta, la de la memòria aguda, és una circumstància ben recurrent en molts dels qui van tenir oportunitat de viure aquells avatars.

— *Primer vaig estar onze mesos actuant al Tívoli a raó de 15 pessetes cada dia. I eren pessetes de plata. Vaig cantar tot el repertori amb en Lázaro, la Maria Espinalt, la Mercè Bonaplata, la Conxita Oliver, Emili Vendrell... Quan el govern es va instal·lar a Barcelona van nomenar Salvador Bacarisse com a responsable de les activitats musicals. Altres noms d'aquells moments són els de Marcos Redondo, Antoni Marquès, Ricard Mayral, Gorgé, Pedro Terol... Alternàvem*



... anys d'activitat de Manuel Gas



òpera i sarsuela. El director musical era el mestre Sabater, pare de la pianista Rosa, i també hi havia l'Antoni Capdevila i el Francisco Palos.

Amb Marquès i la Maria Espinalt tenien prevista una versió de *Marina* que no va poder ser, perquè el 1938 va arribar la mobilització. Una mobilització al front que va ser evitada gràcies a un concert que van fer a la caserna de Sant Andreu, fet que li va permetre de convertir-se en especialista de peces, en comptes de formar part de la Brigada Lister que tenia com a destí combatre a primera línia del front. Tanmateix encara va tenir oportunitat de veure la caiguda de Tarragona. Després vindria l'exili breu als camps de concentració de la costa sud francesa, concretament a Argelers, en un periple que va viure juntament amb el seu amic Joan Magriñà, a qui finalment va acabar perdent de vista. El comissari d'Artilleria que havia evitat que anés a raure a la Brigada Lister el convidà a exiliar-se amb ell a Mèxic. Però Manuel Gas havia afermat la seva relació

amb Marta Cabré i es delia per tornar a Barcelona. Es va escapar del camp de concentració i com va poder va entrar a Espanya per Irun.

— La propaganda dels nacionals deia que els que no teníem delictes de sang podríem estar tranquils. Però a Irun ens van portar en un camp de concentració. Aleshores em vaig penedir d'haver passat a l'Espanya nacional. Estàvem a la plaça de toros, a Bilbao. Amb mi recordo que hi havia en Trias, que va ser porter de l'Espanyol. La majoria érem catalans. Jo aleshores ja era famós. Un empresari d'un teatre de Gandia deia: "eixe és Gas". Amb un xicot de Tàrrrega que tocava l'acordió cantàvem la *Salve* a la missa. Em van fer encarregat de música i ensenyava a cantar el Cara al sol. I també ensenyava l'italià. Era el mes de febrer i feia un fred... Hi havia un sergent andalús que tenia tres dits tallats i en culpava els catalans... Ens feien aixecar a les cinc del matí... En aquestes circumstàncies va venir a actuar al Teatre Arriaga l'Orquestra

Planas, aleshores famosa, que en deien de los "discos vivientes". I vaig escriure al teatre. I aleshores un sergent català, de Falange, que havia estat ballarí, em va venir a buscar i al cap de quinze dies ja vaig tenir un contracte del Teatre Arriaga per fer una temporada d'òpera en commemoració del Movimiento Nacional i amb assistència del Caudillo. Vaig cantar *Aida* amb la Maria Espinalt, l'Altube i en Pau Vidal. I també vaig cantar *La Bohème* i *Carmen*. Jo cantava i tenia el Caudillo al costat de l'escena, voltat de la guàrdia marroquina. I va venir aquell sergent del camp de concentració a saludar-me i li vaig dir: "no et conec".

Manuel Gas ha anat explicant aquestes vivències tan extraordinàries amb el seu to pausat de sempre, amb un cert deix de tristesa i al mateix temps amb un mínim d'ironia; d'aquesta ironia especial que dóna l'evidència de la superació feliç, no solament dels esdeveniments sinó també del context social, polític i ideològic. Són més de cinquanta anys

de distància ja i tanmateix resta un record inesborrable i viu, no fibllador però inevitablement amarg, fins i tot en una persona com aquesta, serena, no gens frustrada, no gens tenallada per sentiments mesquins.

El retorn a Barcelona comportaria l'entrada en una vida de normalitat. Una normalitat tan difícil com la que era pròpia d'aquell any 1939 en el qual havia acabat la mal anomenada guerra civil.

— *Aviat vaig cantar de forma regular. Vaig tenir sort.*

...confessa Manuel Gas. En aquell mateix any va actuar al Teatre Kursaal de Sant Sebastià amb el llegendari, per pintoresc, director Mendoza Lasalle, ben conegut també aleshores, o molt immediatament després, a Barcelona.

— *Vaig cantar Rigoletto, Manon de Massenet, La Bohème, el paper de Colline, i La vida breve. I essent a Sant Sebastià vaig tenir una gran alegria. Un empresari de sarsuela de Barcelona em va oferir un contracte de quatre mesos per actuar a Mallorca i al Llevant amb La tabernera del puerto. Aquesta sarsuela l'havia estrenat a Madrid amb en Marcos Redondo i Maria Teresa Planas. Posteriorment en Joan Mesures —que havia jurat que si tornava a cantar sarsuela, que no comptés amb ell—, em va proposar de fer una temporada d'òpera a Madrid amb Manon, Rigoletto, La Bohème, El barber...*

Enmig d'aquesta activitat que cal considerar febrils en el context d'aquells temps, Manuel Gas va tenir temps per casar-se amb aquella noia que l'havia enlluernat essent espectador del Victòria; se n'havia enamorat entre els

telers i decorats del Liceu i s'havia compromès al Tívoli, on ella també actuava en els inicis de la guerra. I amb qui porta compartint la vida més de mig segle. El casament, que va tenir lloc a la capella Marcús, va comportar la fi d'una carrera artística més que prometedora de la jove esposa, com a ballarina, per causa d'un acord puntualment respectat segons el qual ella va deixar el ball però va viatjar sempre amb ell arreu on el va portar la seva tra-

Potser era l'any 1955, o el 1956, o el 1957. Tant se val la precisió. El Teatre Alegria de Terrassa, un teatre província com tants dels que vostè havia trepitjat, era ple de gom a gom. S'hi representava *El barber de Sevilla* en honor i llaor d'una aleshores prometedora cantant local, del meu poble. La dissortada Núria Ribas —potser el nom, que no el cognom, no sigui ben precís—, morta pocs anys després com a conseqüència de les riuades del 1962 que van assolir la comarca vallesana. Tot tenia un caràcter de gran esdeveniment. Aleshores fer òpera en una ciutat com la meua no era poca cosa. I festejar el llançament d'una artista de casa... no cal dir. Vostè i Manuel Asensi, amb Canuto Sàbat i la batuta farcida d'ofici del mestre Sabater, el pare de la inoblidable Rosa a més del jove Conte Almaviva-Fausto Granero, atorgaven a la jove concitadana meua les garanties més absolutes. I així va ser. Tot es va produir de la forma millor possible. I el seu Basilio, immens de gràcia, de teatralitat i d'esplendidesa vocal, van quedar gravats en la meua memòria d'adolescent, de forma inesborrable. El seu vestuari grotesc amb un capell enlairadíssim i el seu paraigua ridícul formen part de la meua iconografia més assumida. Aquell ha estat un d'aquells favors que els artistes grans saben oferir generosament i que els receptors mai no podem retornar. Tot això per un preu de localitat, de platea per descomptat, si no recordo malament de 35 pessetes... Temps eren temps.

jectòria artística. Dos fills, Manuel, fincat a Madrid i músic de professió, i Màrius, director, actor i empresari teatral fincat a Barcelona, donen continuïtat a una nissaga fermament instal·lada en el món de l'espectacle. Una nissaga de la qual se sent molt orgullós, mentre subratlla la importància que per a ell ha tingut sempre la vida familiar.

La postguerra significarà per a Manuel Gas l'abandó quasi total de l'activitat operística en bene-

fici de la sarsuela, mitjançant diferents iniciatives, entre les quals ocupa un lloc preferent la seva doble dedicació com a cantant i empresari. Són moments d'una activitat tan intensa com no sempre ben retribuïda que compten amb set anys d'actuació a la companyia de Pablo Sorozábal, dos dels quals, 1945-46, transcorre-guts a Amèrica.

... *en pujar Perón al poder...*

Enmig apareixen algunes actuacions operístiques —gènere que amb tot va cultivar sempre de forma més o menys irregular— al Tívoli de Barcelona o a Bilbao amb el seu repertori de sempre —*Barber, Manon, Lucia...*

L'òpera, encara li havia de fornir una vivència especialment feliç. En retornar d'Amèrica, l'empresari del Liceu, el senyor Arquer, li va oferir d'intervenir en aquella mítica versió de *Norma* que van protagonitzar l'any 1947 Maria Caniglia i Ebe Stignani.

— *Va ser una cosa fantàstica ...remarca Manuel Gas. I tot seguit afegeix que ja no va tornar a trepitjar l'escenari del Liceu fins al 1955 o 1956 en una producció de La Dolores. A la fi va emprendre la iniciativa de crear una companyia pròpia amb Tomás Navarro i el director d'escena català Rafael Ri-*

chard. Va ser la companyia Tomás Bretón, que va recórrer una munió d'escenaris d'arreu d'Espanya, avui aquí, demà allà, com una renovada versió del carro del Tèspis. Cantants, membres del cor i instrumentistes viatjaven arreu, s'instal·laven més en fondes que no pas en hotels, i posaven en escena els seus muntatges en teatres sovint infradotats i mudaven les seves indumentàries de carrer en camerinos que no sempre tenien unes

condicions privilegiades.

Tot un món. I tota una mística peculiar i al mateix temps tan eterna com la mateixa història de la Faràndula. Un món que Manuel Gas va viure intensament i també de forma feliç, com podrem constatar.

— Era rendible una companyia de sarsuela, aleshores?

— Sí que ho era. No fèiem solament sarsuela. També òpera i ballet. A vegades rebíem subvencions, quan Fraga era ministre d'Información y Turismo. Vam actuar en vint o trenta d'aquells Festivals de España. El director era el mestre Font Sabater.

Manuel Gas sembla tenir un record molt bo d'aquells anys de rodamón arreu de l'Estat, fent si calia, i calia molt sovint, dues representacions cada dia, en teatres de províncies. L'esposa explica detalls significatius.

— Els matins anàvem a passejar als parcs, amb els nens. La gent ens coneixia. A vegades en una ciutat actuaven dues companyies al mateix temps. Recordo que una vegada una senyora ens va aturar pel carrer i ens va dir: Vostès són els de la companyia bona, oi?

A Valladolid la companyia que encapçalava Manuel Gas va rebre el premi a la millor formació que havia passat per aquella ciutat castellana.

— En aquells anys no ho veia complicat, això de formar una companyia. Ara sí. ...afirma el cantant després de recordar que el debut de la seva troupe va tenir lloc a terres nord-africanes —Orà, Casablanca, Sidi, etcètera—, en una campanya econòmicament molt favorable. Tanmateix reconeix que allò era una mica dur.

— En els anys en què vaig estar amb la companyia Pablo Sorozábal fèiem les places del nord d'Espanya. Podies arribar a les ciutats a les 3 o les 4 de la matinada. Viatjàvem en aquells trens correus d'aleshores, normals. A Palència, recordo que vam arribar i estava nevant i, au, agafa un taxi o si



no amb les maletes, a peu, cap a l'hotel o una pensió. No, no n'hi havia, d'hotels de cinc estrelles. I a les habitacions hi havia bany o no n'hi havia. I cada dia fèiem representació tarda i nit. La joventut ho suporta tot. I a més hi havia la cosa de l'èxit que t'ho pagava tot.

Aquesta darrera frase resulta absolutament definitiva. I la següent defineix un aspecte molt significatiu de la forma de fer d'aquella realitat artística.

— ¿Assajaven gaire?

— No, no, d'assajar, res.

Manuel Gas diu que ell feia una vida molt ordenada, al marge de la imatge tòpica, més o menys gastada, de la bohèmia.

— No tenia fusta d'això. Acabada la representació me'n tornava a l'hotel. Els actors sí que ho eren, de bohemis, i sovint després de la representació sortien. Nosaltres ens llevàvem i a les onze del matí anàvem a passejar al parc, a vegades si podíem amb els fills.

Manuel Gas recorda aquests fets, amb la senyora, que en alguns moments, i de forma més que discreta i elegant, hi fica alguna cullerada, a vegades sol·licitada pel mateix espòs perquè li refresqui la memòria.

Pel camí, el cantant havia iniciat, una mica sense esperar-s'ho, una sorprenent i afortunada, encara que curta, carrera d'actor cinematogràfic. Una carrera bastida pràcticament sobre un director sol, el gran Ignacio F. Iquino, i sobre un tipus característic, el d'inspector de policia. I recolzada en una gran capacitat actoral, de tall espontani però d'una gran eficàcia. I també en una imatge personal atractiva. No debades la senyora ha recordat que quan el va conèixer al Liceu, les seves companyes l'anomenaven "el cantant guapo". Ell no fa ni poc ni gaire cas de les paraules de la seva muller, tot traient importància a la cosa.

...Va començar l'any 1950, amb Brigada criminal. Amb l'I-

quino hi vaig fer unes quinze pel·lícules.

Eren títols com *Agentes del 5º grupo*, *Mercado prohibido*, etcètera.

— Va ser l'Iquino qui em va venir a buscar.

— Li agradava fer cinema?

— Home, no és el teatre ni cantar. No tens el contacte amb el públic. En el cinema t'hi veus després.

No sembla que el mitjà el vagi entusiasmar massa. En tot cas recorda especialment un títol, l'esmentat de *Agentes del 5º grupo*, en què intervenia el seu fill Manuel, de cinc anys. I recorda també que sovint en pujar en un tramvia el cobrador l'eximia de pagar el bitllet creient que realment era policia.

...Jo sempre vaig fer d'inspector o de comissari.

En total van ser unes vint-i-cinc pel·lícules, totes o pràcticament totes rodades a Barcelona. No va voler continuar en aquesta tessitura cinematogràfica, per-

què, entre d'altres coses, s'hauria hagut de traslladar a Madrid i ell mai no va voler perdre el seu ambient barceloní, al qual ha estat sempre fidel, enmig de gires i actuacions arreu de l'Estat.

Cantant d'òpera i de sarsuela, actor de cinema i empresari, tot plegat configura una gamma prou àmplia d'activitats, sempre dins del món de l'espectacle. I com a empresari va tenir ocasió d'actuar força sovint a les acaballes de la seva trajectòria professional en diverses iniciatives. Durant vuit anys va dirigir els festivals del Camp de Mart de Tarragona, on va cantar *Maruxa* amb Manuel Ausensi, *Don Gil*, *La tabernera* i on finalment l'últim any de la seva gestió va portar Alfredo Kraus, que va cantar *Rigoletto* dirigint Eugenio Marco. També va col·laborar en festivals que tenien lloc a Valls cada deu anys, on va actuar els anys 1941 amb *Aida* dirigit pel mestre Sabater i l'any 1961 *Don Gil de Alcalá*. El 1971 va pretendre portarhi un aleshores molt jove Josep Carreras. Però deu dies abans de la prevista representació de *Tosca* el cantant va anunciar que el seu manager li impedia actuar.

L'any 1972, quan en comptava 67 d'edat, va decidir retirar-se. Va ser al Teatre Espanyol de Barcelona. Va ser una decisió presa de forma força espontàniament. Ni tan sol té un record especial de l'última actuació.

— No tenia res que em motivés de fer-ho. Em trobava bé de facultats. No sé per què vaig deixar d'actuar.

En tot cas manifesta també que no va trobar a faltar no cantar. Caminar, fins al Tibidabo, amb el seu gos, i la tertúlia de la Galeria Condal van ser substitutius tranquils de l'activitat professional.

— Era molta responsabilitat. I a mi no m'ha agradat sortir a l'escena i fer patir.

— Tenia un bon coixí que garantís el seu retir?

— Bé, tenia un coixí que em permetia estar bé. No, no, jo no m'he preocupat massa pel demà.

La vida és com és. Jo sempre he viscut al dia. Però he estat moderat en tot, molt amic de la família. No he estat ostentós, m'he conformat amb tot.

— ¿Li hauria agradat més ser tenor, que tenen oportunitat de lluir-se més?

— Sí, m'hauria agradat més ser tenor que baríton. Durant la meua vida, de notes de baríton, n'he fet moltes. Tanmateix estic satisfet que en molts moments de la meua carrera hagi estat considerat el millor baix d'Espanya.

Parlar del que ha guanyat ell i del que guanyen avui les grans figures constitueix un exercici quasi delirant. No vol precisar els seus caxets, però deduïm que mai, ni de lluny, van arribar als sis guarismes.

— És terrible. Quan jo vaig contractar Alfredo Kraus a Tarragona l'any 1963, li vaig pagar 80.000 pessetes. I avui guanyen milions i milions. Ha canviat totalment. Jo crec que sí que guanyen massa. Quan jo vaig fer companyia a Orà, el sou màxim que guanyaven era de 350 pessetes cada dia. Ara tot està "trastocat".

I encara recorda que l'any 1971 va fer un pressupost per a les Festes de Valls que comprenia les versions de *Tosca*, *Maruxa* i *El comte de Luxemburg*, totes tres per un total de 300.000 pessetes. Tan sols fa vint anys, cal recordar-ho.

— Vostè deu haver vist força companys de trajectòria gloriosa que han acabat els seus dies en condicions econòmiques precàries.

— N'he vist que han acabat molt malament. En Lázaro, que era una esplèndida, una gran persona. S'emportava els músics a fer una paella... I va acabar a la misèria. Ell sí que no pensava en el demà. Era una gran persona, molt obert i una de les millors veus de l'època. En Lázaro tenia una mitja veu de veritat, n'hi ha que la tenen de falset. La naturalesa l'havia dotat d'unes cordes vocals meravelloses, com ningú, com ho va demostrar amb *Il pic-*



quino hi vaig fer unes quinze pel·lícules.

Eren títols com *Agentes del 5º grupo*, *Mercado prohibido*, etcètera.

– *Va ser l'Iquino qui em va venir a buscar.*

– *Li agradava fer cinema?*

– *Home, no és el teatre ni cantar. No tens el contacte amb el públic. En el cinema t'hi veus després.*

No sembla que el mitjà el vagi entusiasmar massa. En tot cas recorda especialment un títol, l'esmentat de *Agentes del 5º grupo*, en què intervenia el seu fill Manuel, de cinc anys. I recorda també que sovint en pujar en un tramvia el cobrador l'eximia de pagar el bitllet creient que realment era policia.

...*Jo sempre vaig fer d'inspector o de comissari.*

En total van ser unes vint-i-cinc pel·lícules, totes o pràcticament totes rodades a Barcelona. No va voler continuar en aquesta tessitura cinematogràfica, per-

què, entre d'altres coses, s'hauria hagut de traslladar a Madrid i ell mai no va voler perdre el seu ambient barceloní, al qual ha estat sempre fidel, enmig de gires i actuacions arreu de l'Estat.

Cantant d'òpera i de sarsuela, actor de cinema i empresari, tot plegat configura una gamma prou àmplia d'activitats, sempre dins del món de l'espectacle. I com a empresari va tenir ocasió d'actuar força sovint a les acaballes de la seva trajectòria professional en diverses iniciatives. Durant vuit anys va dirigir els festivals del Camp de Mart de Tarragona, on va cantar *Maruxa* amb Manuel Ausensi, *Don Gil*, *La tabernera* i on finalment l'últim any de la seva gestió va portar Alfredo Kraus, que va cantar *Rigoletto* dirigint Eugenio Marco. També va col·laborar en festivals que tenien lloc a Valls cada deu anys, on va actuar els anys 1941 amb *Aida* dirigit pel mestre Sabater i l'any 1961 *Don Gil de Alcalá*. El 1971 va pretendre portarhi un aleshores molt jove Josep Carreras. Però deu dies abans de la prevista representació de *Tosca* el cantant va anunciar que el seu manager li impedia actuar.

L'any 1972, quan en comptava 67 d'edat, va decidir retirar-se. Va ser al Teatre Español de Barcelona. Va ser una decisió presa de forma força espontàniament. Ni tan sol té un record especial de l'última actuació.

– *No tenia res que em motivés de fer-ho. Em trobava bé de facultats. No sé per què vaig deixar d'actuar.*

En tot cas manifesta també que no va trobar a faltar no cantar. Caminar, fins al Tibidabo, amb el seu gos, i la tertúlia de la Galeria Condal van ser substitutius tranquils de l'activitat professional.

– *Era molta responsabilitat. I a mi no m'ha agradat sortir a l'escena i fer patir.*

– *Tenia un bon coixí que garantís el seu retir?*

– *Bé, tenia un coixí que em permetia estar bé. No, no, jo no m'he preocupat massa pel demà.*

La vida és com és. Jo sempre he viscut al dia. Però he estat moderat en tot, molt amic de la família. No he estat ostentós, m'he conformat amb tot.

– *¿Li hauria agradat més ser tenor, que tenen oportunitat de lluir-se més?*

– *Sí, m'hauria agradat més ser tenor que baríton. Durant la meua vida, de notes de baríton, n'he fet moltes. Tanmateix estic satisfet que en molts moments de la meua carrera hagi estat considerat el millor baix d'Espanya.*

Parlar del que ha guanyat ell i del que guanyen avui les grans figures constitueix un exercici quasi delirant. No vol precisar els seus caxets, però deduïm que mai, ni de lluny, van arribar als sis guarismes.

– *És terrible. Quan jo vaig contractar Alfredo Kraus a Tarragona l'any 1963, li vaig pagar 80.000 pessetes. I avui guanyen milions i milions. Ha canviat totalment. Jo crec que sí que guanyen massa. Quan jo vaig fer companyia a Orà, el sou màxim que guanyaven era de 350 pessetes cada dia. Ara tot està "trastocat".*

I encara recorda que l'any 1971 va fer un pressupost per a les Festes de Valls que comprenia les versions de *Tosca*, *Maruxa* i *El comte de Luxemburg*, totes tres per un total de 300.000 pessetes. Tan sols fa vint anys, cal recordar-ho.

– *Vostè deu haver vist força companys de trajectòria gloriosa que han acabat els seus dies en condicions econòmiques precàries.*

– *N'he vist que han acabat molt malament. En Lázaro, que era una esplèndida, una gran persona. S'emportava els músics a fer una paella... I va acabar a la misèria. Ell sí que no pensava en el demà. Era una gran persona, molt obert i una de les millors veus de l'època. En Lázaro tenia una mitja veu de veritat, n'hi ha que la tenen de falset. La naturalesa l'havia dotat d'unes cordes vocals meravelloses, com ningú, com ho va demostrar amb Il pic-*

colo Marat.

Parlem d'altres amics, de figures que ell ha estimat d'una forma especial i amb qui ha mantingut relacions d'una no menys especial intensitat. Un d'ells és Sorozábal, de qui té un record no exempt de contradiccions. Li dol que en un moment concret vagi ometre el seu nom en uns documents que Gas valora especialment i se'n mostra ressentit.

— *El titllaven de comunista i era un explotador de la gent. Vaig tenir una bona amistat amb ell. Adiós a la bohemia i Black el payaso les va escriure per a mi. M'havia vist a La tabernera del puerto. Ell i Moreno Torroba van ser els dos darrers grans compositors de sarsuela. Després d'ells va venir la decadència del gènere.*

Aquest permanent exercici de memòria en què es converteix inevitablement la conversa passa per l'esment de la interpretació de *Black el payaso*, l'obra que potser li ha ofert més satisfaccions personals. La va estrenar el 1942 al Coliseum de Barcelona amb Marcos Redondo i Gloria Alcaraz.

Manuel Gas diu que en el món del teatre no és fàcil fer-hi amics. Esmenta alguna característica o aspecte d'algun dels seus companys tot pregant silenci sobre el seu judici.

— *Hi ha molta misèria. Jo he vist de tot. Hi ha pocs escrúpols. Allò del baríton que s'entén amb la corista o la tipler amb el tenor. A mi m'hauria resultat molt indigne que qualsevol de la companyia pogués haver dit que m'havia trobat amb algú.*

Referma així uns principis ètics que han anat apareixent de forma esparsa al llarg de la conversa. En un moment s'ha dolgut de les trajectòries faldilleres de determinats noms.

— Què canviaria, si pogués,

del seu temps?

— *M'agradaria fer el mateix. Potser en alguns moments hauria actuat de forma més conscient, perquè potser m'ho vaig prendre una mica a la bartola. Si hagués continuat a l'òpera hauria fet una carrera normal. Però La tabernera del puerto em va treure de l'òpera. L'òpera aleshores no estava com ara. No se'n feia tanta. Era un atreviment, fer-ne.*

Sorprèn que no digui res de la duresa de les condicions professionals que va viure.

— I què canviaria d'ara?

— *El que no m'agrada són les renovacions que es fan en els*

Jo no sé què pot dir als joves lectors una figura com Manuel Gas. Ignoro si les vivències reproduïdes d'uns fets, ensem tan llunyans i tan propers, poden tenir un mínim de poder de suggestió per a algú, ja sigui jove o no tan jove. No sé si l'atracció que m'oferia des de fa temps entrevistar Manuel Gas és una cosa de tipus malaltís meu personal de base nostàlgica. Tanmateix, crec que darrera d'aquestes vivències i de la forma d'actuar de figures com Manuel Gas i del context de la seva època, hi ha quelcom més que pura nostàlgia. Vull creure, n'estic molt convençut, que hi ha història viva i transcendència. Hi ha, implícita, si es vol, una reflexió seriosa sobre la mateixa essència de l'ofici de cantant o de faranduler i també sobre una parcel·la històrica profundament individualitzada.

muntatges escènics al teatre. Tiran Banderas, que era un dictador mexicà, ho presenten com uns cavallets de fira. Jo no ho comprenc.

— ¿Papers que li han donat més satisfaccions?

— *En òpera El barber de Sevilla, el paper de Basilio, i Mefistofele. I en sarsuela el White de Black el payaso i el Simpson de La tabernera del puerto.*

— ¿Alguna vegada s'ha trobat amb una nota que veu a venir que no sortirà?

— *Amb una nota no, però sí que recordo un fragment de Marina en què hi havia una frase on m'oblidava de la lletra. I això em va passar dues vegades. I vaig*

haver d'apuntar-me-la al braç i mirar-lo quan venia aquell moment. Ara bé, fer allò que se'n diu un gall, mai no m'hi he trobat.

I aquí aprofita l'oportunitat per explicar una anècdota d'aquelles que si non é vero, é ben trovato.

— *Una vegada a Itàlia comença el baríton I Pagliacci i s'ennuega. Torna a repetir, i torna a ennuegar-se. Aleshores el públic l'esbronca i ell s'hi dirigeix i diu. É a me?... Aspetate il tenore, aspetate il tenore...*

Manuel Gas ha explicat aquesta història amb un somriure una mica entremaliat i imitant molt bé l'ennuec del baríton en el moment just de la frase cantada.

A l'hora de l'admiració per col·legues surt inevitablement, en primer lloc, un nom:

— *Emilio Sagi Barba, Don Emilio. També Carlo Galleffi, Stracciari. I entre els tenors, Hipólito Lázaro, Fleta i Antoni Cortis. Entre les sopranos i tiples, la Paganini, Arangi, Lombardi, Maria Caniglia, Mercè Capsir, Maria Espinalt. Però per damunt de tots, qui he admirat més ha estat Txaliapin. Li vaig escoltar, jo estava al cin-*

què pis a la Scala de Milà, Mefistofele. I després Borís Godunov al Liceu.

Acabem. No és gens estrany trobar-se Manuel Gas en una platea, gaudint d'un espectacle. Sovint promogut o protagonitzat pel seu fill. Les conseqüències, en alguns casos, no són imprevisibles.

— *A vegades he sentit nostàlgia pensant que en aquest escenari jo vaig cantar això o allò. Però em conformo amb el moment que visc. Sí que a vegades tinc ganes de tornar a viure aquells moments, però et trobes algú pel carrer que s'atura i et diu. ¿Vostè no és fulano, que me'n recordo que va cantar...? I això et dona molta alegria. Són ja 87 anys d'edat...*

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

El dia de Sant Esteve

per VICTÒRIA PALMA

El 26 de desembre, dia de Sant Esteve, de l'any 1913 tingué lloc, al Palau de la Música Catalana, el primer dels concerts de Nadal de l'Orfeó Català. Aquest esdeveniment musical significarà, per als barcelonins, en expressió d'un cronista musical de l'època, "(...) una de les més belles tradicions religioses i patriòtiques". Des d'aquell any l'Orfeó Català i el seu director, Lluís Millet, varen "contraure el compromís moral de reproduir anualment i sense interrupció la bella festa".

Aquest primer concert nadalenç de Sant Esteve va estar integrat per dues parts. La primera fou gairebé tota dedicada a la cançó popular i tradicional catalana. S'inicià amb el conegut *Cant de la senyera*, amb música de Lluís Millet i lletra de Joan Maragall. Els assistents hi pogueren escoltar també la *Cançó de Nadal* de Pérez Moya; *El dimoni escuat* de Cumellas i Ribó; la *Cançó de Nadal* de mossèn Romeu; el tradicional *Cant dels ocells*, en un arranjament fet pel mateix mestre Millet i el poema coral *Capitant* d'Antoni Nicolau. La segona part va estar integrada per la seqüència gregoriana *Lae-tabundus*, el cànon a sis veus del segle XIII *Perspice Christicola*; el motet de Tomás Luis de Victoria *O Magnum mysterium*; el motet a vuit veus, en dos cors, de J.S. Bach *L'Esperit Sant eleva la nostra feblesa*; i dues àries de l'oratori *El Messies* de Händel ("Joiós ton cant s'enlairi" i "Serà el pas-

tor aimant de la ramada)."

El concert va finalitzar amb el popular *Cant dels Segadors*, que el públic escoltà dempeus.

La tradició es consolidà aviat. El 1915 hom constata que el concert nadalenç havia ja entrat "sortosament, en el nombre de les belles tradicions barcelonines que es van produint any darrera any lligades amb la commemoració dels grans misteris de la religió i de les belles gestes patriòtiques. En el concert de l'any 1928 s'estrenà l'obra coral de Lluís M. Millet *El rústec villancet*, basada en un poema de Josep Carner.

El concert de Sant Esteve tingué continuïtat fins al 1935 i restà aturat els anys de la guerra civil i de la immediata postguerra. Després que, el 18 de maig de 1946, l'Orfeó aconseguís de reprendre les seves activitats, amb el *Requiem* de Mozart, sota la direcció artística de Lluís M. Millet, fill del fundador, fou també possible, onze anys després d'aquell darrer concert de 1935, de donar continuïtat als concerts de Sant Esteve. Naturalment, sense les interpretacions del *Cant de la senyera*, i dels *Segadors*, prohibits durant aquells anys i durant molts anys més.

Els programes del concert de 1946 foren redactats en castellà i celebrats en el "Palacio de la Música Catalana", no de la música catalana, és clar. Amb les absències esmentades, la censura autoritzà només una sardana d'Enric Morera. Es pogué escoltar també *La dama d'Aragó* (Ll. Millet); *Muntanyes del Canigó* (Joan Manén); *Les dotze van tocant* (Pérez Moya); *Cançó de Nadal* (Pu-

jol); *El Noi de la Mare* (Antoni Nicolau); una ària del *Messies* de Händel, interpretada a l'orgue per l'oblidat Josep M. Roma. Des de 1946 fins avui el concert de Nadal mai no s'ha oblidat i té un públic fidel i entusiasta que omple a vessar el Palau de la Música en aquella jornada nadalenca.

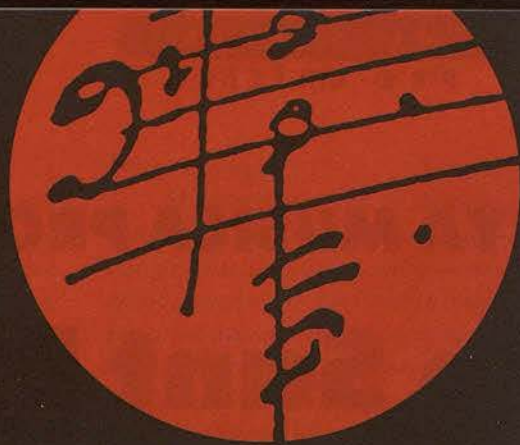
Aquest any, una vegada més, Catalunya Música oferirà en directe, a les sis de la tarda, el tradicional concert de Sant Esteve des del Palau de la Música Catalana. L'Orfeó Català i els seus grups filials, el cor juvenil i els infantils, oferiran un ampli repertori de cançons nadalenques catalanes. La gran novetat de l'edició d'aquest any serà la incorporació en el seu repertori de cançons de Nadal tradicionals a diversos països d'arreu del món. D'aquesta manera l'Orfeó Català es mostra sensible a acollir en el seu repertori creacions corals i musicals poc conegudes a Catalunya però que expressen bé aquell sentiment íntim i entranyable de la música de Nadal.

catunya música 98 revista musical catalana

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

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU
Provença, 287 - Fax: Tel. 2155314
08037 - BARCELONA (Espanya)

Sempre
al servei
del
món musical



Concert de Nadal
Fundació "la Caixa"

EL MESSIES

Georg Friedrich Händel

SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA

CORO DE VALENCIA

Francisco J. Perales, *Director*

M a r í a B a y o , s o p r a n o

P a t r i c i a B a r d o n , m e z z o - s o p r a n o

N e i l l A r c h e r , t e n o r

D a v i d W i l s o n J o h n s o n , b a i x

ANTONI ROS - MARBÀ

Director

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

21 de desembre de 1992, a les 21 hores



Fundació "la Caixa"

Gaudí vist per Guinjoan

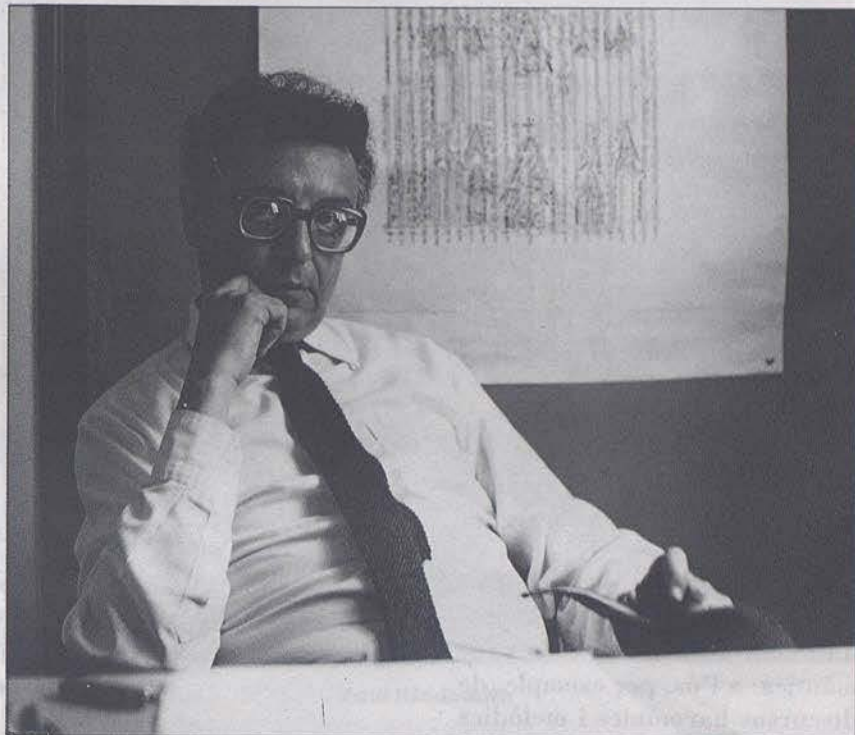
per C.L.

Ahans de poder sentir l'òpera *Gaudí* que Joan Guinjoan ja té enllestida i que va escriure per encàrrec de l'Olimpíada Cultural de Barcelona, el curt fragment de sis minuts inclòs al final de l'escena primera del segon acte ja s'haurà pogut sentir diverses vegades. ¿Pot ser *Trencadís* un avançament del que ens amaga *Gaudí*? Ja ho veurem.

Trencadís és la música del ballet de l'òpera i es va estrenar la temporada 91-92 de l'Orquestra i Cor Nationals d'Espanya el 31 de gener passat, sota la direcció de Cristóbal Halffter. Ja es va poder sentir, el passat novembre a Caracas durant el Festival Iberoamericà de Música, i ara el sentirem al Palau de la Música Catalana.

Segons el mateix Guinjoan, l'òpera *Gaudí* no té obertura. *Trencadís* és una mena de resum melòdic i harmònic del que s'ha pogut sentir abans i, per tant, sense que ho hagi de ser, aquest ballet es pot considerar com una mena d'obertura desplaçada.

Per continuar comentant aquesta breu pàgina simfònica, que l'autor considera apta per ser interpretada com a fragment autònom, farem servir els textos del programa de mà del dia de l'estrena. Un article d'Enrique Franco en què es transcriuen aquestes paraules de Joan Guinjoan: El mot "*Trencadís*" significa ruptura i reconstitució. Una tècnica (molt característica del modernisme i freqüent al nord d'Àfrica) per la qual s'aprofiten fragments de ceràmica —o altres materials— trencats per a recom-



Joan Guinjoan

pondre'n una nova peça... *Gaudí* n'havia fet ús a la Casa Batlló per primera vegada....

Ja situats a l'obra, al ballet... la música presenta la unitat convencional, al principi, la disgregació, després, i finalment la nova unitat artística creadora. Cal assenyalar també que per a la coreografia, l'ha estimulat la relació dels cops de martell amb els cops de *Gaudí* per trencar maons i realitzar el "*Trencadís*". Aquestes imatges suggeridores m'han portat a descriure una obra vital en la qual, si bé el ritme té la funció corresponent a aquesta condició, els aspectes melòdics i tímbrics estan tractats al mateix nivell.

I després del contingut, la descripció morfològica: "*Trencadís*" consisteix en una successió de climes sense canvis de mè-

trica, tenint com a únic suport el compàs de dos per quatre. La breu introducció dóna pas a una àmplia frase de caràcter jazzístic, i després d'un important solo de percussió, la pàgina culmina brillantment amb la superposició dels diferents elements que han entrat en joc.

Guinjoan acaba amb aquestes paraules: A "*Trencadís*" he intentat aconseguir un estil propi amb l'aspiració d'assolir interès musical i expressiu.

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Bruno-Leonardo Gelber, piano
García Navarro, director

PALAU DE LA MUSICA CATALANA
Obres de Guinjoan, Beethoven i Brahms
Divendres 4 de desembre, 21 hores.
Dissabte 5 de desembre, 17 hores.
Diumenge 6 de desembre, 11 hores.

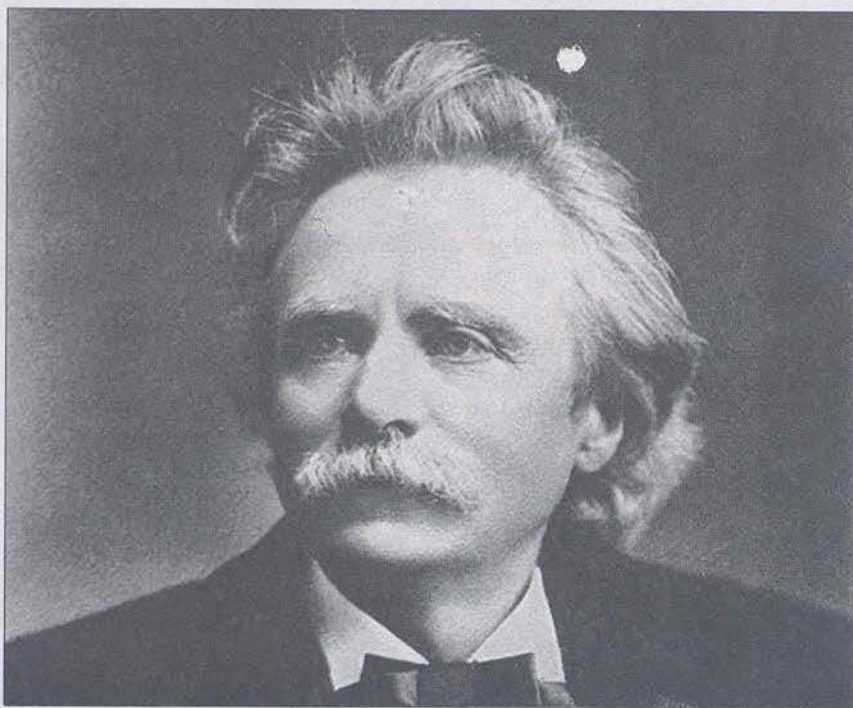
El Concert per a piano de Grieg: el pas a la internacionalitat

per CARLES LOBO

René Leibowitz va qualificar Jan Sibelius com "el pitjor compositor del segle XX". Molt probablement aquesta sentència és una mica massa injusta, i una qüestió a discutir en un altre article. Hem començat d'aquesta manera per situar el que passava a un tipus de compositors nascuts durant el segle XIX i les vides dels quals es van estendre al XX. Són compositors que tenen com a nexa d'unió allò que coneixem com a "música nacionalista", una etiqueta com qual-sevol altra, que en alguns casos (incloem aquí Jan Sibelius) justifica la dedicació d'un geni a produir una música clarament romàntica: a l'ús, per exemple, de discursos harmònics i melòdics identificadors d'una "regió" geogràfica concreta, posem per cas.

I és que Edward Grieg és considerat el primer compositor clarament escandinau i plenament fincat al XIX (com les primeres obres de Sibelius, malgrat que aquest va viure més anys del nostre segle que Grieg).

Hem relacionat fins ara dos compositors (Sibelius i Grieg) i després n'hem relativitzat la intersecció. Ara podríem "relativitzar" el concepte "nacionalista", ja que si havíem dit que, Grieg, hom el considerava com el primer compositor nacionalista escandinau, ara direm que tant Sibelius com Grieg (entre d'altres), estaven més lligats a la tradició germànica que els mateixos compositors alemanys de l'època. I com a clar exemple d'aquesta aparent contradicció (i és que en art, *tot és relatiu!*) seria el popularíssim *Concert per a piano*



Edward Grieg

de Grieg que podrem sentir aquest més de desembre al Palau de la Música Catalana. En mol·tíssims enregistraments discogràfics aquest concert es presenta amb el de Schumann, i són ja tòpiques les influències del segon sobre el primer.

És cert, Grieg admirava el concert de Schumann (i Liszt el de Grieg: és precisament gràcies a aquesta admiració que la música de Grieg va començar a ultrapassar les seves pròpies fronteres). Tots dos estan escrits en la mateixa tonalitat (la menor), els dos compositors el van escriure en moments de tranquil·litat espiritual (Grieg s'acabava de casar i estava a punt de tenir una filla, i Schumann havia aconseguit per fi casar-se amb Clara abans de dedicar-se a la música simfònica i a escriure el seu *Concert per a piano*); en tots dos casos aquesta és l'única obra del gènere enllestida, i per fi, va bus-

car en el seu admirat *Concert per a piano* de Schumann el veritable model per fer-ne un. Per tant, el germanisme original és present en la pàgina que comentem, però aquell "nacionalisme" que defensàvem també, i sobretot al segon moviment, de gran personalitat nòrdica, i en l'ús del *hailling* (una vigorosa dansa noruega) que domina tot el tercer moviment.

Tindrem doncs l'oportunitat de sentir un concert per a piano d'un compositor poc present als nostres cicles. Un compositor de qui Rachmaninov va dir: "*Ha estat un petit-maître, però no hi ha cap dubte pel que fa al maître*".

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

García Navarro, director
Obres de Haydn, Grieg, Hindemith, Ravel
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Divendres 18 de desembre, 21 hores.
Dissabte 19 de desembre, 17 hores.
Diumenge 20 de desembre, 11 hores.

La música sòcio-pictòrica de Hindemith per l'OCB

per C.L.

Cada vegada que ens encarem amb una de les obres de Paul Hindemith, no podem evitar haver de parlar d'enfrontaments, de polèmica, de canvis, de ruptures. Hindemith fou un veritable *enfant terrible* en una Alemanya d'entreguerres que estava absolutament sacsejada socialment, políticament i, per extensió, culturalment. Un dels aspectes que més es van modificar va ser el relacionat amb aquell expressionisme de Kandinski, considerat poc viable a la primera postguerra. Però malgrat que s'hagués decretat la mort de l'expressionisme a favor de la "nova objectivitat" (*Neue Sachlichkeit*) aquell va viure encara moments de gran vitalitat, abruptament estroncats pels criteris estètics monocolors del règim nazi: Hindemith ho va patir de molt a prop i va ser precisament aleshores que va compondre l'òpera *Mathis der Maler* (Maties el Pintor), escrita entre els anys 1932 i 1935.

En el moment en què el règim hitlerià abolia aquells principis pels quals compositors com Hindemith s'expressaven en el camp del que coneixem com "música utilitària", aquests creadors van haver de refugiar-se en altres conceptes per poder continuar subsistint. Si Schönberg o Webern intentaren un nou esforç revolucionari, Hindemith s'aïllà en una existència perfectament concordant amb la nova societat, en la qual l'artista s'havia d'allunyar dels problemes socials i polítics. Aquest és precisament el tema de l'òpera *Mathis der Maler*.

Hindemith va quedar impressionat en veure l'altar de l'hospi-



Paul Hindemith

tal d'Isenheim en un quadre del pintor Mathias Grünewald. L'obra, ambientada a l'època de les revoltes camperoles posteriors al cisme luterà, gira al voltant de la figura d'aquell cèlebre pintor que s'uní a les revolucions dels pagesos, però tornà després a la feina, tot entenent que així podria col·laborar més efectivament a la consecució del benestar del seu poble.

El 1934, abans d'acabar l'òpera i el llibret (que és del mateix Hindemith), l'autor va extreure una simfonia dels moviments de la qual tenien títols extrets d'algunes de les pintures de Grünewald. Així, el primer moviment ("El Concert del Àngels") seria l'obertura de l'òpera. El segon ("L'enterrament") era un *intermezzo* fúnebre de l'escena setena i, finalment, el tercer moviment ("Les Temptacions de Sant Antoni") neix de fragments de l'escena núm.6 de l'òpera definitiva.

En general, en tota la simfonia es poden reconèixer tractaments temàtics i formals extrets directament d'èpoques passades i molt llunyanes: del gregorià i material de cançons antigues sacres i profanes i de la polifonia renaixentista.

Una obra absolutament neoclàssica que el dia de l'estrena (12 de març de 1934, sota la batuta de Wilhelm Furtwängler) va causar un d'aquells cèlebres escàndols socials. La crítica nazi va condemnar l'obra com a apologia de les revoltes del poble, i fou a partir d'aquell moment que les pressions de les situacions polítiques obligarien Hindemith a exiliar-se.

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Solista a determinar
García Navarro, director
Obres de Haydn, Hindemith, Grieg i Ravel
Divendres 18 de desembre, 21 hores.
Dissabte 19 de desembre, 17 hores.
Diumenge 20 de desembre, 11 hores.

Lohengrin, porta del gran wagnerisme

per J.C.C.

Lohengrin és molt probablement el títol wagnerià amb més capacitat de convocatòria.

Això s'explica pel fet que la seva partitura conté una successió, inusualment espessa en l'opus wagnerià, de moments d'una gran brillantor musical i d'una factura esplèndida, fins i tot melòdica. És el cas, sobretot, de la "Marxa nupcial", i també els preludis de l'acte segon; de l'acte primer o els intermedis dels dos quadres; o la bellíssima pàgina del somni d'Elsa, els esplèndids concertants de l'acte primer, la música nocturna del segon o el duo d'amor i la narració de l'acte tercer. Com es pot veure, tot plegat, molt per a una obra wagneriana. Més encara, per a una obra que definitivament és ja wagneriana en el sentit de la plena maduresa del concepte.

Perquè, òbviament, *Lohengrin* és molt més que una successió més o menys brillant i densa de moments musicals grats d'escoltar.

És, sobretot, l'obra que marca el pas vers la concreció de l'autèntica estètica wagneriana i, consegüentment, del trencament definitiu amb els referents operístics tradicionals, encara presents a *Tannhäuser* i a *L'holandès errant*. Tot i que l'escassa incidència aquí del *leitmotiv*, ben altrament del que s'esdevé amb el primer dels dos títols esmentats suara, signifiqui un element contradictori.

Lohengrin va ser estrenat a Weimar el 28 d'agost de 1850, gràcies als bons oficis de Franz Liszt, que va dirigir la versió, en unes condicions de producció molt escasses, amb una orquestra formada per només una quarantena de components. En



Eva Marton serà Ortrud

aquells moments Wagner residia a Suïssa, bandejat, país on va gestar la seva cabdal *Tristany i Isolda*.

Amb aquesta òpera Wagner va pouar en els seus principis del drama musical, amb un argument en què figura ja de forma intensa la seva cosmologia particular, basada en un complex re-rafons èpic i mitològic d'origen medieval situat en el món germànic i nòrdic. Tanmateix, aquí "encara" apareixen éssers de "carn i sang"; éssers terrenals i fins i tot històrics. L'arrencada de l'obra està inspirada en fets reals, centrats en la figura del rei Enric I el Caçador, que va residir a cavall del segle IX i X. Òbviament, aquests fets històrics —referents a la invasió d'Alemanya per part d'Hongria—, Wagner els va manipular tant com li va caldre, fet que els convertí en mers objectes argumentals al servei d'un tot diferent i a part. La figura del protagonista, el cavaller Lohengrin, és la que introdueix, amb caràcter madur, el món de la mitologia a l'opus wagnerià, que esdevé un personatge clau en el seu conjunt. L'òpera, amb aquesta ambigüitat entre personatges històrics i mitològics ad-

quireix una capacitat de suggestió especial, tot unint dimensió terrena i sobrenatural, en aquest joc tan car sempre a Wagner. La doble dimensió, que a partir d'ara serà incorporada per tots els personatges wagnerians, sempre meitat mitològics meitat humans, és assumida plenament per Lohengrin, el qual, però, ben altrament del que s'esdevé amb els seus successors, ha de conviure amb éssers històrics. La convivència a la fi esdevé impossible, malgrat la presència, intensa i generosament sentida per ell mateix, de l'amor.

Sense adonar-nos hem penetrat plenament en el cosmos wagnerià, en aquest maremagnum impressionant i riquíssim, i en-sembls complex, d'idees, imatges i principis ètics i estètics, referents mitològics i religiosos, etcètera, que configuren la línia conductora de tot el seu impressionant opus.

Lohengrin, ésser superior, fill de Parsifal, protector del lloc on es conserva el Sant Grial, no pot treure's del damunt l'aura reveladora de la seva naturalesa superior. No pot aconseguir dels altres, ser objecte de tracte igualitari. La seva naturalesa supe-

rior, malgrat els seus esforços per amagar-la amb l'objectiu èticament tan autèntic de salvar Elsa, acaba imposant la seva llei, alhora que deixa en l'aire un clima de tràgica ambigüitat sobre la possible culpa de l'heroïna, finalment impossible de ser salvada ni per l'amor d'un ésser superior.

El món convuls d'idees i de conceptes tan propi de l'ideari wagnerià plana amb intensitat damunt d'aquesta obra (ja plenament wagneriana, valgui la redundància), portal que separa el gran moment romàntic del reialme del drama musical, del *gesamtkunstswerk*, que imposa de manera aclaparadora a partir d'ara l'autor de la *Tetralogia*. D'una *Tetralogia* ja prefigurada en part en aquesta composició.

Lohengrin s'estructura en tres actes, que, volgutament o no, s'adeqüen força bé a l'esquema convencional de plantejament, nus i desenllaç. Dramàticament, el tercer acte és d'una intensitat molt superior als altres.

Tanmateix, la música sempre és molt més convincent que el tractat dramàtic. Sense ella res no assoleix cap sentit. No cal insistir en el tòpic. *Lohengrin* compta amb una trilogia de personatges d'una absoluta grandesa. El que

dóna nom a l'obra no cal que sigui ponderat. És el primer gran tipus plenament wagnerià, com ja s'ha apuntat. En ell es concentren les virtuts dels grans herois de l'*opus* d'aquest compositor: des de la recerca dels ideals ètics més elevats a la incapacitat de viure la plenitud de l'amor carnal; tot hi és, en alguns matisos de forma embrionària si cal, en aquesta figura referència.

Elsa és un altre tipus wagnerià d'una gran plenitud. És una d'aquestes heroïnes de les quals Paul Henry Lang ha dit que "no viuen l'amor, només el somnien" i que "estan condemnades a adorar la mort". Les dones, segons aquest lúcid assagista, les dones wagnerianes, és clar, no poden estimar, només morir.

Ortrud és el tercer gran tipus d'aquest quadre definitiu. Ella encarna el motor imprescindible que possibilita la conclusió tràgica dels arguments. És una imatge de realisme -negatiu perquè és humà- que posa el contrapunt referenciador d'una realitat que no pot ser mai la ideal. Més enllà de la imatge de la maldat, Ortrud és sobretot la imatge d'allò que no pot deixar de ser definitivament.

Lohengrin arriba una vegada més al Liceu amb unes expectatives artístiques totalment falagüe-

res. Recordem que aquest títol va ser el que va inaugurar la gestió del Liceu per part del Consorci, en una interpretació del tenor Peter Hoffmann, avui dia ben ficat en el món de la música de tall més popular.

En aquesta ocasió cal parlar en primer lloc, abans de les veus, de la producció escènica, que signa el gran artista Götz Friedrich, que és el primer treball seu que arriba al Liceu. En aquest cas la procedència és de l'Òpera de Berlín, i ve precedit per un important prestigi.

Pel que fa al capítol vocal, el trio protagonista se situa en l'àmbit del màxim nivell possible. *Lohengrin* serà Thomas Sonnégard, un dels millors intèrprets del moment d'aquest personatge. Elsa serà Sue Patchel, una altra artista gran, i finalment Ortrud serà interpretat per una cantant que tots els bons afeccionats barcelonins coneixen sobradament i no menys sobradament estimen. Eva Marton pot ser una Ortrud d'autèntica excepció. Uwe Mund, sempre molt còmode en el repertori germànic, pot oferir una versió en el límit de les possibilitats de la casa. Una versió que convé a ell i a tothom per recuperar un tremp matisadament esvaït en els darrers temps.

catàlunya música / revista musical catalana

C/ Sant Fancesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
Carrer _____ Telèfon _____
Població _____ Dte. _____
Província _____ Professió _____
Desitjo subscriure'm a partir del número ☐ Faré efectiu l'import mitjançant
amb la quota anual de 3.750 ptes. ☐ taló bancari adjunt.
semestral de 2.100 ☐ domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA, pel pagament de la meua subscripció a "CATALUNYA MÚSICA/REVISTA MUSICAL CATALANA".
Titular _____ Banc/Caixa _____ Núm. compte _____
Agència _____ Adreça agència _____ Núm. Llibreta _____
Població _____ Signatura _____

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

Aquesta secció de la Revista ha estat pensada amb la finalitat de cercar la participació lúdica dels nostres lectors.

Entre les persones que hagin respost correctament les preguntes que tot seguit formulem, serà sortejat mensualment un lot de discos compactes.

PREGUNTES:

1. El Palau de la Música Catalana va ser declarat monument històrico-artístic l'any...
A) 1965. B) 1971. C) 1973.
2. De quin dels compositors següents és el fragment simfònic usat com a sintonia d'Eurovisió?
A) L. Boccherini. B) M.A. Charpentier. C) I. Stravinsky.
3. Quina d'aquestes sardanes és d'Enric Morera?
A) La processó de Sant Bartomeu. B) Davant la Verge. C) Remembrança. D) Somni.
4. Quin d'aquests tenors estrenà *Turandot*?
A) Miguel Fleta. B) Hipòlit Lázaro. C) Beniamino Gigli.
5. Quin any morí Elvis Presley?
A) 1975. B) 1977. C) 1970. D) 1981.

Empleneu la butlleta inferior i envieu-la a: Catalunya Música/Revista Musical Catalana (Concurs).
C/ Sant Francesc de Paula, 2. 08003 Barcelona. Cal fer-ho abans del dia 15 de cada mes.

Solucions al Concurs de novembre 1992.

1. A) Frederic Mompou.
2. D) L'estrena mundial d'*Atlàntida* no fou a Cadis, sinó a Barcelona.
3. B) 1861.
4. E) Aida.
5. C) Michael Jackson.

Han estat guanyadors: Jordi Baltà i Moner (Barcelona) i Marc Boix Turell (Barcelona).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(desembre 1992)

- | | | | |
|---------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| 1 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | |
| 2 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | |
| 3 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | D) ☐ |
| 4 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | |
| 5 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | D) ☐ |

Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

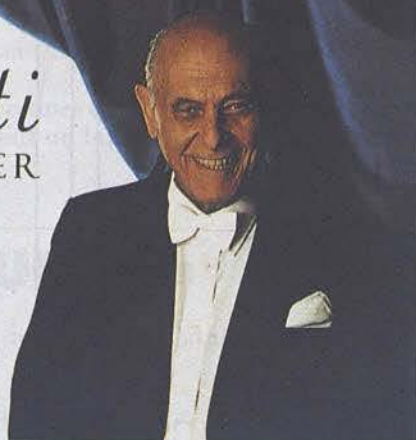
Telèfon:

Codi postal i població:



Solti

A CAREER



El passat 21 d'octubre Georg Solti celebrà el 80è aniversari, efemèrides que –amb una personalitat singular i una energia inusual– el situa com un dels pocs representants en actiu d'una generació de directors que encara constitueix un mític punt de referència. En el cas de Solti, una discografia impressionant (40 òperes i més de 250 LP) permet una visió retrospectiva de la seva carrera al llarg dels 46 anys que ha estat lligat a DECCA, ja que el primer enregistrament, com a pianista, acompanyat del gran violinista Georg Kulenkampff, data de 1946; de l'any següent és la primera gravació com a director d'orquestra.

Ara, DECCA ofereix un "coffret" de 25 CD, amb les obres més representatives del seu repertori (Bartók, Beethoven, Berlioz, Bizet, Brahms, Bruckner, Dvorák, Händel, Haydn, Mahler, Mendelssohn, Mozart, Puccini, Schubert, Strauss, Txaikovski, Verdi i Wagner), que ha merescut el Deutsche Schallplattenpreis, el Grand Prix du Disque i el Grammy, entre altres; també publica una antologia més breu (DECCA 436 753-2 DX), amb un "dossier" que, a part d'una completa relació de la seva discografia i d'un material gràfic d'interès, inclou les opinions del director hongarès sobre les personalitats que l'han influït (Bartók, Toscanini, Strauss, etc.), la història de les principals etapes de la seva carrera i la seva relació amb diverses orquestres i teatres d'òpera.

Les reedicions o els nous enregistraments de Solti són sempre estimulants. Esmentem, a part d'altres ja comentats a CM/RMC, un CD Debussy amb *La Mer*, *Prélude à l'après-midi d'un faune* i *Nocturnes*, de 1990 i 1991 (DECCA, 436 468 DH) i la *Sisena* de Mahler, de 1970 (DECCA, 425 040-2 DM), amb la Simfònica de Chicago, així com *La Consagració* de Stravinsky i la *Primera* de Xostakòvitx, de 1991 (DECCA, 436 469-2 DH), amb l'Orquestra del Concertgebouw d'Amsterdam.

ALFRED BRENDEL:

Recital

Bach/
Busoni, Haydn,
Beethoven, Philips,
Digital Classics, 432 760 2

Alfred Brendel –col·lega de Demus i Badura-Skoda, amb els quals personifica l'escola pianística vienesa, tan identificada amb l'estil del classicisme i del primer romanticisme– ha protagonitzat una trajectòria internacional ascendent que l'ha convertit en l'hereu natural dels mítics pianistes centroeuropeus de la vella generació: Fischer, Giesecking, Schnabel, Bakhaus... El seu relleu ideal d'aquestes figures històriques és absolutament justificat, como ho testimonia la inusual qualitat d'aquest recital, enregistrat el juliol del 1991, la impactant realitat del qual gairebé convergeix en superflu qualsevol comentari. Després de la versió romàntica de Busoni d'un dels més inefables preludis de coral de Bach, *Nun komm der Heiden Heiland*, la interpretació de dues *Sonates* de Haydn (Hob. XVI 20 i 44) palesa una nitidesa i transparència excepcionals, amb tanta propietat estilística com sentit estructural. La inconmensurable *Sonata en la bemoll major* de l'op. 110 de Beethoven assumeix, en canvi, una dimensió autènticament orquestral, sense perjudici de la intensitat expressiva, de la subtils agògica o del sentit arquitectural. La qualitat de la gravació és a l'altura de la seva dimensió musical. ● Ll. M.

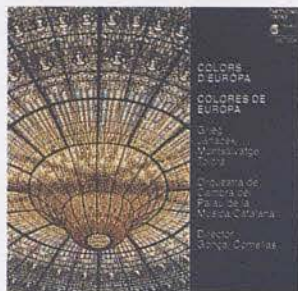
BRAHMS:

Liebeslieder-Walzer op. 52, Gesänge op. 17, Weltliche Gesänge op. 42, Quartette op. 92, Gesänge op. 104.

Monteverdi Choir; John Eliot Gardiner, director.
Philips, Digital Classics,
432 152 2

Un possible descobriment, per part dels melòmans, d'un corpus d'obres aparentment menors, però no pas insignificants, si considerem la seva adequació a l'estil al qual volien respondre, el del pur esperit del *Lied* romàntic alemany, amb prou amplitud per abraçar etapes i formes d'escriptura diverses, des del tremp romàntic primerenc des de l'op. 17 –amb l'entranyable color de les trompes sobre les veus femenines–, el tarannà vienes dels *Valsos amorosos* de l'op. 52 i la maduresa equilibrada dels op. 42 i 92, fins a la polifonia nostàlgica i crepuscular, gairebé retrospectivament schütziana, de l'op. 104, amb les inefables al·lusions a la joventut perduda i a la tardor de la vida. Els hàbits reinaxentistes i barrocs del Monteverdi Choir de John Eliot Gardiner –que ha acumulat una experiència musical prou àmplia per superar amb competència qualsevol etiqueta d'especialista– no semblen establir una barrera insalvable per a la traducció de l'esperit brahmsià, però l'ascendència britànica dels intèrprets és patent en la dicció del text i en una certa absència de "pathos" romàntic, d'altra banda molt ben compensat per una extraordinària cultura vocal. ●

Agustí Montellà



Colors d'Europa.

Obres de Grieg, Janacek, Montsalvatge i Toldrà. Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana. Director: Gonçal Comellas. C.D. Harmonia Mundi 987004.

En una mateixa etapa sorgia al Palau de la Música una Orquestra de Cambra que marcava una fita com a primera agrupació d'aquest àmbit instrumental i es confiava al mestratge del violinista Gonçal Comellas. Es tracta del primer conjunt de cambra estable existent a Catalunya capacitat per fer una tasca de creació d'un empastament rigorós i amb tot el temps que una tasca semblant requereix. El resultat que acrediten els concerts públics de la darrera temporada són altament satisfactoris i el present compacte pot exhibir-se ja al mercat sense reserves. De fet, potser el títol, *Colors d'Europa*, resultava més aviat forçat per a un repertori que es limita, en aquest pretès programa europeu, a dues obres de compositors catalans, emmarcades per altres dues, de Grieg i Janáček respectivament. Es tracta de la *Suite Holberg* del primer i d'una de les suites netament romàntiques del segon. En aquest sentit escoltem, efectivament, sengles mostres de nacionalisme musical, mentre que les Vis-

tes al Mar de Toldrà en versió orquestral retroben el seu nítid noucentisme. Completa la producció el conegut *Concertino 1+13* de Xavier Montsalvatge, obra pensada per a petit conjunt de cambra i pertanyent a una època en què en canvi havia prescindit de referències racials textuais. Interessa i sorprèn aquell nivell tècnic assolit per aquesta orquestra i la penetració dels diversos estils que es barregen en obres tan distintes. ● J.C.P.



Cançons tradicionals catalanes.

Orfeó Català. Director: Jordi Casas. Disc compacte Harmonia Mundi 987006.

Recent nova gravació del més característic repertori de les vint cançons tradicionals més emblemàtiques del recull de la música catalana. Vint títols que la tècnica del compacte ha permès aplegar en un sol volum bàsic en tota discoteca del nostre país. *La Balanguera*, *La dama d'Aragó*, *el Fum*, *fum, fum*, *El testament d'Amèlia* o *L'hereu Riera*, fins *El Cant dels ocells*, fan que res no manqui en la present edició. Totes les versions apareixen en la forma original respecti-

va o en arranjaments recents en algun cas, sempre de gran sobrietat per tal de no obstaculitzar en cap cas la nitidesa directa de la melodia. Jordi Casas es mostra alhora clarament preocupat per cercar una sonoritat coral transparent, mai artificiosa ni aliena al que ha d'ésser l'esperit de la cançó popular tradicional. Amb l'Orfeó fa una operació semblant a la d'un director titular d'una gran simfònica respecte de les produccions del barroc o del segle XVIII. És, doncs, una producció plena de discreció de la part de Casas, a mig camí exacte de la factura coral concertant i de les versions exclusivament populars, d'un populisme directe. ●

Josep Casanovas



Francisco GUERRERO. Villanescas

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Director Jordi Casas. C.D. Harmonia Mundi 987005.

Producció que sorgeix juntament amb la precedent amb el mateix director, Jordi Casas, i procedent d'un mateix centre musical radicant al Palau de la Música, però que en canvi no té una relació directa amb el compacte comentat. El Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana és una formació que no arriba a la tren-

tena de cantants, pensada bàsicament per a un repertori adient exclusivament vocal o simfònic-cooral. Ara sorgeix en disc, després d'una primera temporada d'actuacions públiques molt exitoses, i amb aquest sorprenent de *Villanescas* de Francisco Guerrero. Música important de la darrereria del segle XVI per la personalitat del compositor, que practicava un estil fortament homofònic però amb fórmules harmòniques de rara novetat i ardidesa. Però no es pensi tampoc que ens enfrontem ara a un fet sonor arcaic només a l'abast d'uns quants especialistes i entesos. Jordi Casas n'ha fet una reconstrucció sonora amb notable sentit de ponderació i eclecticisme. Respectuós amb la partitura d'aquesta selecció de *Villanescas* i amb el que representen des del punt de vista estilístic i de fita històrica de la música, tampoc no deixa de tenir en compte que es dirigeix a oients del nostre temps. Com a producte de molt alta tècnica coral, aquest Cor de Cambra sona ja amb una plenitud altament recixida, un equilibri sonor de primera qualitat i una dolcesa remarcable. Totes aquestes són qualitats indispensables per fer aquest Guerrero que mostra en tot instant —són disset les *villanescas* que hi consten— una constant reincidència en els accents més pronunciats de caire emotiu i espiritual. Estem segurs que per a molts aquestes versions de Guerrero seran una revelació, com també ho serà, per als forans, la gran qualitat del Cor de Cambra del Palau. ● J.C.P.

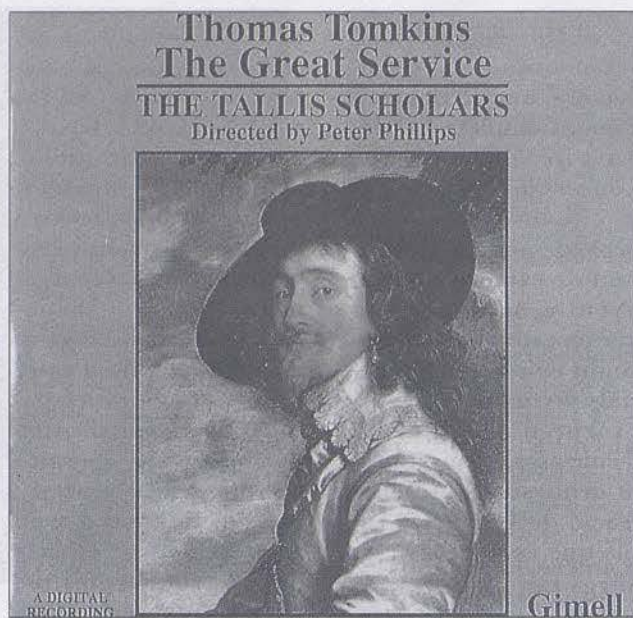
THOMAS TOMKINS: *The Great Service*

The Tallis Scholars, Peter Phillips.
Gimell CDGIM 021

Tomkins, abans de la composició del *The Great Service* ja era un compositor especialment destacat per l'impacte dramàtic de les seves obres, cosa que deu en part al seu gran mestre William Byrd. Tomkins formà part de la generació de compositors englobats pel ritu anglicà, com Weelkes o Gibbons, encara que fou un compositor versàtil i creà gran nombre de madrigals, cançonetes, obres per a violes i per a clavicèmbal.

La seva música mira sempre cap al futur i així la seva escriptura polifònica, de gran riquesa expressiva, és farcida d'una insospitada riquesa harmònica que la fa encara més capdavantera en el seu context. Molts musicòlegs pensen avui dia que si el ritu anglicà no hagués estat suprimit, aquest compositor seria ara conegut com el gran predecessor de Purcell, ja que el salt estilístic que Purcell va comportar, ja estava en bona mesura dins de la música de Tomkins.

Tomkins va comprendre tota la seva música sacra, *anthems* i *services*, per a la Catedral de Worcester (coincident amb els primers anys de regnat de Carles I), de la qual fou organista des del 1596 fins al 1654, i per a la Chapel Royal, d'on fou organista titu-



lar des del 1621 fins a la seva mort.

El *The Great Service* que apareix en aquest enregistrament és sens dubte el més gran de tots els escrits fins aleshores, tot superant fins i tot, segons alguns, el de Byrd. Tomkins arriba a primfilar en els canvis de timbre i sonoritat, i es podria dir que les seves obres constitueixen en aquell moment la darrera paraula en la recerca anglesa de sonoritats elaborades.

Per tot això la seva música constitueix un repte important per a les agrupacions corals d'avui dia, i prova d'això és l'escassetat de bones versions de les obres d'aquest autor. Afortunadament, un conjunt de gran renom com The Tallis Scholars ens regala la seva versió del *The Great Service* per a gran cor, amb una interpretació inoblidable. L'afinació i el balanç entre les veus són impecables, el fraseig exquisit i l'estètica brillant. El que més remarcaria, però, de la seva manera de fer, és la gran senzillesa que es desprèn de la música, la qual, lluny de ser sobreinterpretada,

flueix lliure i transparent tot deixant escoltar amb gran puresa les arts d'un músic genial. ●
J.M.S.

F.A. de ALMEIDA: *La Giuditte. Oratori*

Concerto Köln, René Jacobs.
Irena Lootens, Francesca Congiu, Axel Köhler,
Martyn Hill.
Harmonia Mundi France
90141112

Poques coses coneixem del compositor portuguès Francisco Antonio de Almeida (c. 1702-1755). Potser el més destacat és que va ser un dels primers compositors portuguesos que el rei Joan V va enviar a Roma per educar-se en l'estil italià. Estigué en aquest país del 1720 al 1726 i fou en aquesta època quan adquirí l'estètica que més tard importaria al seu país d'origen. *La Pazienda di Socrate*, la seva primera òpera, estrenada el 1733, fou la primera obra d'aquest gènere cantada a Portugal en italià. Van seguir *La Finta Pazza* i *La Spinalba*, estrenades res-

pectivament el 1735 i 1739, durant els carnivals al Palau de la Ribeira i interpretada pels cantants de la Capella Reial, formació plena de músics "importats" també de la Capella Papal romana. *La Spinalba* és malauradament l'única òpera conservada íntegrament, i el seu estil elegant i molt expressiu ens recorda molt *La serva padrona* de Pergolesi.

La Giuditte, l'oratori que podem escoltar en aquest enregistrament, narra un episodi existent en un llibre apòcrif de l'Antic Testament. L'acció succeeix en els temps del rei Nabucodonosor i descriu el terror dels jueus davant d'aquest i la manera amb què Judith vol seduir Holofernes, el general enemic, tot embriagant-lo, i tallar-li el cap que més tard brandarà davant dels seus, per exhortar-los a lluitar davant els babilonis. El llibret és anònim i l'oratori fou estrenat poc abans del retorn d'Almeida a Portugal, l'any 1726.

El més sorprenent d'aquesta obra és la similitud de la seva música amb la de Händel, músic que també havia passat per Itàlia pocs anys abans que el nostre compositor. Especialment destacable de la música de *La Giuditte* és la seva brillant orquestració i expressivitat en les melodies, coses que permeten a Almeida una gran versatilitat d'efectes i caràcters en les seves llargues àries.

La impressionant versió de René Jacobs, tant des d'un punt de vista estètic, tècnic com expressiu, fan de la compra d'aquest compacte una bona inversió per a les nostres orelles.

● Josep M. Saperas

J. S. BACH: Secular Cantatas, BWV 205 i 214.

Mické van der Sluis, René Jacobs, Christoph Prégardien, David Thomas, Cor i Orquestra de The Age of Enlightenment, Gustav Leonhardt, director. CD PHILIPS, Digital Classics, 423 161-2

Dues de les cantates profanes més conegudes de J. S. Bach, *Zerrei-set, zersprenget, zertrümmert die Gruft i Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten*, pertanyents al grup de les anomenades "Cantates de felicitació", les quals mostren, una vegada més, la identificació encara vigent de l'estil profà i l'estil religiós, ambdós destinats "a la major glòria de Déu i la recreació de l'esperit", abans que els postulats de la Il·lustració consumessin la definitiva escissió dels dos mons. Els oients poden comprovar aquest fet, en veure com la segona Cantata va proporcionar el material musical per a algunes àries i cors de l'*Oratori de Nadal* del compositor, sense que aquest fet contingent semblés condicionar, en cada cas, l'adequació absoluta als respectius contextos.

Música jubilar i, doncs, plena d'efectes esclatants i d'un repartiment instrumental particularment nodrit i brillant; la interpretació (realitzada a Londres a finals de 1990) manté una guspira interior invariable i aquell

equilibri dels diversos grups vocals i instrumentals que només pot ser assolit amb les característiques sonores dels instruments de l'època. Entre els solistes, cal destacar la part de contralt que canta René Jacobs, que evidencia la mateixa musicalitat que en altres ocasions transmet com a director. Però per sobre de tot domina la infal·lible musicalitat de Gustav Leonhardt, que ha arribat a un punt àlgid de maduresa i confereix a les seves realitzacions, fins i tot quan assumeix funcions directorials, una dimensió autènticament modèlica. ● L.I.M.



JOHANNES BRAHMS: Alt- Rhapsodie, Schick- salslied, Nanie, Gesang des Parzen.

Marjana Lipovsek, Ernst-Senft-Chor; Cor de la Ràdio de Berlín; Filharmonica de Berlín; Claudio Abbado, director. Deutsche Grammophon, 435 791-2, GH.

L'equivalent, en el domini profà, de l'estil d'escriptura simfònic coral del *Rèquiem ale-*

many de Brahms, a partir d'antològics textos poètics de Goethe, Hölderlin i Schiller, els quals —com és també, en certa manera, el cas de la música vocal de Brahms— aporten aquella referència a un pretèrit, en aquest cas amb referències mitològiques, que respon al mateix temps a una actitud típicament romàntica. En el seu vessant musical, quatre obres relativament breus i no pas massa conegudes, però d'un atractiu musical objectiu considerable, no només per als brahmians de tota la vida.

L'italià Claudio Abbado ha assimilat profundament les peculiars característiques del tremp essencialment nord-alemany de l'estil brahmian que, d'altra banda, tant s'identifica amb l'ideal sonor tradicionalment conreat per la Filharmonica berlinesa, que ens ofereix una imatge expressiva, i al mateix temps compacta, fosa i generosa, com és la norma de la seva personal marca de fàbrica. L'amplitud expressiva, poderosa però sense arestes, de dos cors excel·lentíssims (l'Ernst-Senft Chor i el Cor de la Ràdio berlinesa) s'adiuen tan perfectament amb aquesta concepció brahmiana com el segell acústic, d'una aconseguida fusió sonora, habitual en els enregistraments de Deutsche Grammophon. Qualitats paral·leles que convergeixen en la innegable qualitat de l'enregistrament, a partir d'una opció molt definida. ● L.I.M.

THE ORIGINAL SOUND Purcell, Bach, Händel, Mozart, Beethoven

Bowman, Coin, Hogwood, Kirkby, Lubin, Östman, Pickett, Rousset. Editions de L'Oiseau Lyre 136415-2

Sens dubte, aquest compacte es podria titular també "Taula de rellotger", ja que en realitat no és res més que un "poti-poti 'antic' a manera d'ensalada" dels quals encara no estàvem gaire acostumats en aquest tipus de música. En la careta: *75 minutes of highlights on original instruments*. N'hi ha per a tots els gustos, per allò de vendre-ho millor; des de *Dum pater familias* fins al *Concert de piano núm. 1* de Beethoven.

Si el que intenta aquest compacte és sorprendre, ho aconsegueix, ja que cada 5 minuts, o a vegades molt menys i tot, canvia de segle, de sonoritat i d'interpret, la qual cosa fa que l'interès del disc sigui merament conèixer l'ordre d'aparició. En el mateix llibret del disc hi ha una relació de tots els títols publicats a tot color, en comptes de qualsevol detall relacionat amb la interpretació de les obres en qüestió. És un disc altament recomanable en estones de tedi i de desídia. ● J.M.S.

MEZZROW, Mezz i WOLFE, Bernard: La rabia de vivid

Editat per Anaya i Mario Muchnik. Madrid, 1992.

Milton Mezz Mezzrow (1899-1972), clarinetista de jazz, nascut a Chicago, fill d'una família jueva d'origen rus, ha estat un músic molt discutit. Per a alguns afeccionats (entre els quals en compto), encapçalats pel crític francès Hugues Panassié, Mezzrow ha estat un dels millors, si no el millor, dels músics de jazz de raça blanca. Per a molts altres, fou només un músic mediocre, malgrat el seu grau d'assimilació de la música negra.

En tot cas, parlant de Mezz Mezzrow hi ha un punt al voltant del qual es produeix una unanimitat total: el seu llibre autobiogràfic, *Really The Blues*, escrit amb la col·laboració de Bernard Wolfe i publicat el 1946, està considerat com un dels més interessants i apassionants que s'han fet sobre el món del jazz. Per a nosaltres era, fins ara, una obra difícil de trobar. La versió original, en anglès, està farcida d'expressions en *slang* americà, incomprensibles per als no iniciats. La traducció francesa (*La Rage de Vivre*), utilitza un argot molt difícil com a recurs per reproduir el to del llen-



guatge marginal propi de la versió original. La versió castellana que s'acaba de publicar permetrà al nostre públic accedir a una obra tan considerable.

Al llarg d'aquesta història, Mezz Mezzrow ens explica com descobreix la música i la cultura negres, l'impacte que li produeix, i el difícil camí, seguit amb obsessió, per identificar-se plenament amb aquesta música i aquesta cultura. Paral·lelament, però, l'entorn ambiental, social i històric, apareix de forma molt viva i, sovint, en un primer pla ple de relleu. El Chicago dels anys vint, la llei seca, les presons, el gangsterisme, la qüestió racial, el món de la droga, Nova York, el Harlem dels anys trenta i quaranta, etc. desfilen davant nostre en escenes cruas, colpidores, dramàtiques i divertides. Tot això amb un fons constant de música de jazz i *blues*, amb els millors músics com a protagonistes: Louis Armstrong, Sidney Bechet, Bessie Smith, Jimmie Noone, etc. Crec que aquesta obra es pot considerar com

una veritable epopeia de la vida dels negres i de la història de Nord-amèrica en la primera meitat d'aquest segle. Entre els molts comentaris entusiastes que l'aparició d'aquest llibre provocà, destaca la carta que Henry Miller dirigí a Bernard Wolfe (utilitzada com a preface en edicions posteriors), en la qual, entre molts altres elogis, diu: "...voldria que milions d'homes llegissin aquest llibre i rebessin el missatge que conté".

Pel que fa a la versió castellana, ens sembla correcta en termes generals i, ben segur, molt superior a les habituals traduccions fetes a Sud-amèrica de llibres nord-americans sobre la música de jazz, com *El mundo de Duke Ellington* i *El mundo del Swing*, ambdós del crític Stanley Dance. De tota manera, la constant utilització de termes procedents de l'argot castellà actual, resulta de vegades una mica postissa i farragosa. Si el que es pretén és donar naturalitat i veracitat al text, crec que més aviat els resultats van en sentit contrari. Però aquest tema, el de les traduccions, és molt discutible i no pretenem dir-ne aquí la darrera paraula. En tot cas, les crítiques que, en aquest aspecte, podríem fer, no treuen cap valor al fet important de la publicació d'aquest llibre a l'Estat espanyol, això sí, més de quaranta-cinc anys després de la seva aparició a Nord-amèrica. ● Ricard Gili

FLETXA, Mateu: La viuda (Ensalada).

Introducció i edició a càrrec de M. Carmen Gómez i Muntané. Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1992.

La figura del compositor català Mateu Fletxa (Prades, 1481?-Poblet, 1553?) ha estat objecte de particular atenció per part de la musicologia hispànica, un fet que es correspon amb l'originalitat i la frescor de la seva producció, la qual, d'altra banda, no ha estat únicament objecte d'estudi erudit sinó que ha arribat de manera viva al públic en una producció plausible.

La present edició de l'Ensalada *La viuda* (que inclou les constants d'aquest singular gènere d'estil madrigalesc d'una irresistible vitalitat i força comunicativa) se sustenta en un inqüestionable rigor científic, no pas només privatiu de la seva transcripció musical, sinó també extensiu a les dades històriques que compulsa amb la corresponent acreditació de les fonts documentals, sobre la biografia del compositor, l'inventari de l'obra coneguda (amb menció de les seves característiques tècniques, cronologia, fonts, adaptacions i edicions), la descripció de l'Ensalada transcrita (amb la identificació de les seves citacions literàries i musicals, i la situació dels personatges històrics que esmenta, en relació amb el compositor), etc.

El fet de tractar-se de l'edició d'una obra valuosa fins avui inexplicablement inèdita ratifica l'interès de la seva publicació, que d'altra banda compta amb la garantia de la indiscutible competència de la musicòloga M. Carmen Gómez i Muntané. ● Ll.M.



GENERALITAT DE CATALUNYA

CAP A EUROPA

La Generalitat és conscient que els ciutadans de Catalunya no tenen prou informació sobre el procés d'unificació europea i el Tractat de Maastricht, i es proposa millorar aquest coneixement.

QUÈ ÉS MAASTRICHT?

(2. La Unió Econòmica i Monetària)

El tractat de Maastricht crea, a més de la Unió Política, una **Unió Econòmica i Monetària**.

La Unió Econòmica i Monetària, servida per una **moneda única** i per un **Banc Central Europeu**, reforça la capacitat perquè la Unió Europea sigui competitiva a nivell internacional.

Hi ha una sèrie de mecanismes que asseguraran l'equilibri entre els diversos components i sectors de la Unió:

- La **Carta Social Europea** promou la millora de les condicions de vida i de treball de la mà d'obra i afavoreix la seva igualtat dins el progrés.
- El **Fons de Cohesió Econòmica i Social** mira de reduir la separació entre els nivells de desenvolupament de les diverses regions i l'endarreriment de les menys afavorides, compreses també les zones rurals, i presta una atenció especial als sectors industrials en crisi i a l'ajut als treballadors afectats (Fons Social Europeu). Hi pren, a més, una rellevància especial la protecció del medi ambient i les xarxes de comunicació transeuropees.

CATALUNYA ★ UN PAÍS ★ D'EUROPA



Per fi, com el primer dia



L'any 1910 es va acabar de construir un dels edificis més singulars de Barcelona: la casa Milà o, com se la coneix popularment, La Pedrera, obra de l'arquitecte Antoni Gaudí.

Des d'aleshores han passat vuitanta anys. Ara, gràcies al patrocini de CAIXA DE CATALUNYA, en col·laboració amb altres organismes públics, se n'ha fet una fidel i acurada restauració, amb la qual cosa ha recuperat totalment el seu aspecte i bellesa inicials.

I ens ha quedat, per fi, com el primer dia. Perquè la Pedrera s'ho mereixia: perquè és un dels edificis més significatius del modernisme a Catalunya i de l'arquitectura mundial; i perquè ha estat declarat recentment Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO. Felicitats.

CAIXA DE CATALUNYA



a

