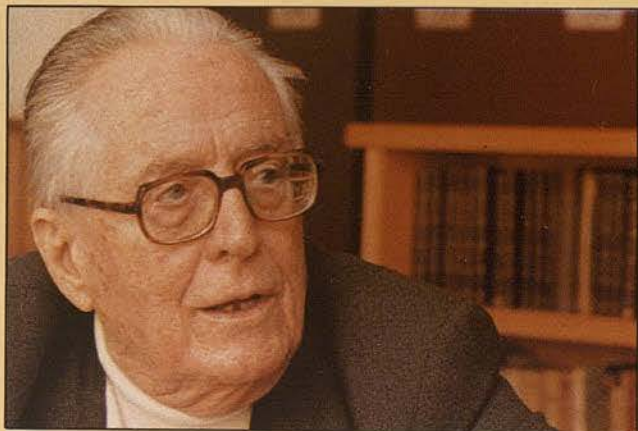




HIMNES, MÚSICA I SENTIMENT PATRIÒTIC

**NIN
CULMELL**

*Cosmopolita i
català afectiu*



**JOAN COMELLAS, L'ÚLTIM
ROMÀNTIC DE L'ART**

NOVEDAD



Roger Allier
Marc Heilbron / Fernando Sans Rivière
Història de l'òpera italiana



Empúries / Música



PIETRO MASCAGNI
Cavalleria Rusticana

Llibret original i traducció catalana
... i llibret i comentari musical



Empúries / Música



GIUSEPPE VERDI
Il Trovatore

Llibret original i traducció catalana
... i llibret i comentari musical



Empúries / Música

EMPÚRIES / MÚSICA

La col·lecció més completa de llibres i llibrets en català.

En preparació: Carmen • Madame Butterfly
Lucia di Lammermoor • H^a de l'Òpera alemanya
Diccionari discogràfic de Cantants i Directors

102

catalunya música

3A ÈPOCA ANY X
NÚM. 102, ABRIL 1993

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

Preimpresió: **Ormograf, S.A.**
Impressió: **Agpograf.**
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:
ALBERT ARGUDO I LLORET, PERE ARTÍS,
PERE BURÉS I CAMERINO, MERCÈ CAMPS
DE GISPERT, JAUME CARBONELL I
GUBERNA, CESC, XAVIER CASANOVAS-
DANÉS, JAUME COMELLAS, MARIA
LLUÏSA CORTADA, CARLES LOBO, ORIOL
MARTORELL, LLUÍS MILLET, MONTSE G.
OTZET, VICTÒRIA PALMA, ORIOL PÉREZ I
TREVIÑO, IGNASI RIERA I GASSIOT,
JOSEFINA ROMA, MARIONA SAGARRA,
JOSEP M. SAPERAS, FRANCESC
TAVERNA-BECH I JOAN VIVES.

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

Foto gran de portada: *El Corpus de
Sang*, d'Antoni Estruch (Museu
d'Art de Sabadell), episodi històric
que originà el romanc *Els Segadors*

SUMARI

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO

CONCURS

DISCOS

LLIBRES

- 5** *Comportaments culturals*
- 6** *Joan Comellas. Una vida consagrada a l'art*
per **Jaume Carbonell i Guberna**
- 13** *Xavier Turull. Un tot terreny progressiu de la música*
per **J.C.C.**
- 16** *Mikrokosmos: Son*
per **Pere Artís**
- 19** *Del seu affm. Sr. Raimon Pelegrero "Raimon"*
per **Jaume Comellas**
- 21** *Manel Camp estrena la cantata Ressorgir*
per **Oriol Pérez i Treviño**
- 22** *Colomer amb l'Orquestra del Palau*
per **X.C.-D.**
- 23** *Pianistes*
per **F.T.-B.**
- 25** *Himnes: música i sentiments abstractes*
- 26** *Els himnes nacionals com a símbols d'identitat*
per **Josefina Roma**
- 29** *La música dels himnes*
per **Albert Argudo**
- 31** *Els himnes com a gènere literari*
per **Ignasi Riera**
- 34** *Els Segadors, himne nacional de Catalunya*
per **Oriol Martorell**
- 39** *Joaquim Nin-Culmell, rodamón cosmopolita de la música*
per **Jaume Comellas**
- 46** *Messiaen i la curiositat espiritual*
per **Carles Lobo**
- 48** *XVI Festival de Música Antiga. El cicle de música antiga retorna al seu auditori habitual*
per **Joan Vives**
- 49** *Il trovatore: belles melodies entre passions increïbles*
per **J.C.**
- 50** *Mompou i la dansa*
per **Montse G. Otzet**
- 52** *Qüestionari informal. Àngels Gonyalons*
per **Mercè Camps de Gispert**
- 54** per **Cesc**
- 55**
- 56**
- 58**



GENERALITAT DE CATALUNYA

SI NO DIEM RES VOLEM DIR QUE SÍ

Aquesta és la llista de coses en què, si l'administració de la Generalitat no li respon en el termini establert, vostè pot entendre que li ha dit que sí. D'això se'n diu **silenci administratiu positiu**. La Generalitat de Catalunya va determinar, ja

l'any 1991, més de cent supòsits en els quals la petició quedava aprovada si no obtenia resposta en el termini establert. **Aquests terminis seran modificats en breu per adequar-los a la llei 30/92, que regula el procediment administratiu.**

Decret 100/1991 i normes subsegüents

Acadèmies
Estatuts (3 mesos)
Administració local
Operacions d'endeutament dels ens locals (6 mesos)
Atorgament d'avalis per part de les entitats locals (6 mesos)
Agrupacions de Defensa Vegetal
Estatuts i inscripció (6 mesos)
Alimentació
Higiene i control alimentaris (6 mesos)
Atorgament i inscripció de la marca Q (6 mesos)
Utilització de la marca Q (6 mesos)
Empresa artesanal alimentària (6 mesos)
Inscripció dels mercats en origen (6 mesos)
Almàsseres (6 mesos)
Alumnes
Registre d'associacions d'alumnes (2 mesos)
Registre d'associacions de pares d'alumnes (2 mesos)
Antenes col·lectives
Projectes (6 mesos)
Aprofitaments forestals
Aprofitaments forestals i tallades arreu (6 mesos)
Arrendaments rústics
Registre especial (6 mesos)
Artesania
Empresa artesana (6 mesos)
Caça
Declaració i reconeixement d'àrees de caça (6 mesos)
Xarxes amb finalitats científiques, previstes a la Llei de protecció dels animals (6 mesos)
Caixes d'estalvis
Autorització de determinades inversions amb alts càrrecs (15 dies)
Projectes i pressupostos de publicitat (6 mesos)
Determinació i distribució de l'excedent líquid i pressupost d'obra social (6 mesos)
Obertura de noves oficines per les caixes sotmeses a règim d'autorització (6 mesos)
Aprovació de la fundació d'una caixa d'estalvis (6 mesos)
Absorcions i fusions de les caixes d'estalvis (6 mesos)
Dissolució i liquidació voluntària (6 mesos)
Estatuts i reglaments reguladors del sistema d'eleccions (6 mesos)
Estatuts de la Federació Catalana de caixes d'estalvis (6 mesos)
Entitats de caràcter cultural, científic, benèfic, econòmic o professional representades a l'assemblea general (6 mesos)
Canvi de domicili central (6 mesos)
Cambres Oficials
Règim de comptabilitat
Autorització transferències entre capítols (15 dies)
Aprovació pressupostos ordinaris i extraordinaris (1 mes)
Aprovació liquidacions pressupostos ordinaris (3 mesos)
Centres d'ensenyament
Activitats complementàries en centres privats d'ensenyament a distància (15 dies)
Cinema i material àudio-visual
Registre d'empreses cinematogràfiques (6 mesos)
Classificació de sala d'art i assaig (6 mesos)
Classificació de sales X (6 mesos)
Impressió de bitllets d'entrada (6 mesos)
Llicències de doblatge (6 mesos)
Registre oficial de cine-clubs (6 mesos)
Classificació de pel·lícules cinematogràfiques i material àudio-visual (30 dies)
Visat de producció, distribució i difusió de material àudio-visual (1 mes)
Col·legis professionals
Estatuts (3 mesos)
Comerços
Vendes Especials en liquidació (1 mes)
Sol·licitud d'horaris comercials excepcionals (3 mesos)
Comerciants
Registre d'associacions i organitzacions (6 mesos)
Comerciants de llavors
Registre (6 mesos)
Conreu agrícola
Rompuda de terrenys (6 mesos)
Consumidors i usuaris
Registre d'organitzacions de consumidors i usuaris (6 mesos).

Contractes d'integració
Registre (1 mes)
Cooperatives
Ratificació d'alts càrrecs de cooperatives de crèdit i caixes rurals (2 mesos)
Auditories anuals de les cooperatives amb secció de crèdit (2 mesos)
Autoritzacions relatives a cooperatives de crèdit i caixes rurals (6 mesos)
Qualificacions de les inversions de cooperatives de crèdit i caixes rurals (6 mesos)
Autorització per superar el límit d'inversió de recursos de la secció de crèdit a la cooperativa (6 mesos)
Autorització per superar el límit d'inversió de recursos de la secció de crèdit en immobilitzat de la cooperativa (6 mesos)
Qualificacions i inscripcions (6 mesos)
Empreses àudio-visuals
Registre (6 mesos)
Empreses editorials
Registre (6 mesos)
Empreses familiars agràries
Registre (6 mesos)
Empreses fonogràfiques
Registre (6 mesos)
Empreses periodístiques i agències informatives
Registre (6 mesos)
Entitats d'assegurança lliure d'assistència mèdica-farmacèutica
Creació, supressió i d'altres modificacions (6 mesos)
Registre d'entitats d'assegurança lliure (3 mesos)
Equipaments comercials
Informes de les comissions territorials (2 mesos)
Pròrroga de la vigència dels informes (2 mesos)
Establiments sanitaris assistencials
Autorització final d'obertura i funcionament (6 mesos)
Fires
Registre (6 mesos)
Estatuts (6 mesos)
Pressupostos i plans de promoció (2 mesos)
Funció Pública
Excedència automàtica
Obtenció (1 mes)
Excedència voluntària
Per tenir cura d'un fill (1 mes)
Llicències
Per raó de matrimoni o embaràs (1 mes)
Permisos
Trasllat domicili (5 dies)
Exàmens finals (5 dies)
Deures inexcusables (5 dies)
Matrimoni d'un fill o familiar dins el segon grau (5 dies)
Absència d'una hora diària de treball per atendre un fill de menys de 9 mesos (1 mes)
Per raó de guarda legal (1 mes)
Serveis especials
Funcionari al servei d'organitzacions internacionals o supranacionals (1 mes)
Càrrecs polítics a la Generalitat de Catalunya, al Govern de l'Estat o en altres Comunitats Autònomes (1 mes)
Òrgans constitucionals o d'altres òrgans l'elecció dels quals correspon a les cambres (1 mes)
Diputats, senadors o membres del Parlament de Catalunya (1 mes)
Corporacions locals, gabinets de la Presidència del Govern, dels ministres i dels secretaris d'Estat o llocs classificats com a eventuals en la relació de llocs de treball de la Generalitat (1 mes)
Servei militar o una prestació substitutiva equivalent (1 mes)
Tribunal Constitucional o del Defensor del Poble (1 mes)
Parlament o Síndic de Greuges (1 mes)
Habitatges
Cèdula d'habitabilitat (1 mes)
Juventut
Inscripció d'associacions juvenils i entitats de servei a la joventut (6 mesos)
Obertura de cases de colònies i albergs de joventut (6 mesos)
Laboratoris agroalimentaris
Registre (6 mesos)
Maquinària agrícola
Registre de maquinària agrícola (6 mesos)
Mineria
Autoritzacions tècniques (6 mesos)

Mutualitats
Registre (6 mesos)
Neteja de cereals
Permisos (6 mesos)
Pesca
Llicències i permisos per a la pesca fluvial (6 mesos)
Extracció de corall (6 mesos)
Llicències de mariscador (6 mesos)
Plaguicides
Registre (30 dies naturals)
Preus
Subjectes a règim de preus autoritzats (3 mesos)
Subjectes a règim de comunicació (1 mes)
Productes zoosanitaris
Registre dels establiments que en distribueixen o en comercialitzen (6 mesos)
Protecció dels animals
Dissecció d'animals morts o ferits (6 mesos)
Registre de nuclis zoològics (6 mesos)
Associacions de protecció i defensa dels animals (6 mesos)
Registre de tallers taxidermistes (6 mesos)
Competicions de tir al colom (6 mesos)
Protecció civil
Plans municipals (3 mesos)
Proves automobilístiques i motociclistes
Autorització per la realització de proves (6 mesos)
Publicitat
Registre d'empreses i activitats publicitàries (6 mesos)
Ramaderia
Registre d'explotacions ramaderes (6 mesos)
Qualificació sanitària d'explotacions porcínes (6 mesos)
Certàmens ramaders (6 mesos)
Serveis aplicatius d'inseminació artificial i dipòsits de recepció de dosis seminals (6 mesos)
Serveis socials
Inscripció d'entitats de promoció d'activitats, no titulars de serveis o establiments (6 mesos)
Homologació d'inscripcions practicades en altres registres públics (6 mesos)
Inscripció al registre d'entitats, serveis i establiments socials (6 mesos)
Activitats de recaptació (30 dies)
Teatre
Registre (6 mesos)
Tofonaires
Llicències (6 mesos)
Transport d'aigua
Contenidors, tancs i cisternes mòbils destinats al transport d'aigua (6 mesos)
Transport de viatgers
Caràcter línial
Millora dels horaris (30 dies)
Millora dels trajectes (30 dies)
Vehicles adscrius als serveis regulars (30 dies)
Caràcter zonal
Nou recorregut o la substitució total o parcial de l'existent (30 dies)
Modificació de l'horari, diés de circulació, nombre d'expedicions i noves expedicions parcials (30 dies)
Transports turístics (1 mes)
Transport marítim
Prestació de serveis (2 mesos)
Turisme
Registre de centres d'iniciatives turístiques (6 mesos)
Registre d'empreses i activitats turístiques (6 mesos)
Registre especial de Contractes de Reserva d'Al·lotjaments Turístics (immediat o 20 dies, segons els casos)
Urbanisme
Registre d'Entitats urbanístiques col·laboradores (6 mesos)
Planejament General, Projecte de delimitació de sòl urbà, Programa d'Actuació Urbanística i Normes i Ordenances i Catàlegs (6 mesos)
Aprovació definitiva dels plans especials, plans parcials, projectes d'urbanització i altres (3 mesos)
Plans Parciais, Plans Especials en desenvolupament del Pla General (4 mesos)
Junta de Compensació (30 dies)
Venda domiciliària
Registre d'empreses (6 mesos)

LA GENT ÉS LA FORÇA
DE CATALUNYA

Una de les característiques més remarcables dels nostres dies és la mutació de comportaments concrets, d'una radicalitat —en ocasions— que afecta fins i tot els hàbits més arrelats.

Les causes d'aquest fenomen són, en gran part, de signe tecnològic, immersos com estem en un entorn en què les repercussions dels avenços científico-pràctics esdevenen omnipresents en el viure quotidià.

Fóra il·lús de pensar que aquelles mutacions afecten, però, només aspectes de tipus pràctic, i que l'àmbit cultural n'és exclòs. Tot al contrari. El món cultural és un dels qui més experimenta els canvis derivats de les causes apuntades, influït també, òbviament, per cada situació real, econòmicament i socialment.

Ací voldríem fer-nos eco d'aquests canvis de comportament en allò que es refereix a alguns aspectes de la difusió del fet musical, basant-nos en un estudi publicat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Concretament, fem èmfasi en l'augment espectacular, en relació a un treball paral·lel de 1985, dels equips de caràcter àudio-visual a les llars; un increment afavorit per una competitivitat imparable entre marques a l'hora d'abaratir productes i d'oferir facilitats de pagament.

Retenguem, només, unes breus dades percentuals obtingudes en la consulta a la població enquestada, referides, respectivament, als anys 1985 i 1991. Possessió de: *TV color*: 75% i 97.2%; *Aparell de ràdio*: 87% i 91.8%; *Ràdio-cassette portàtil*: 63% i 69.3%; *Vídeo*: 15% i 56.5%; *Cadena estèreo/HI-FI*: 25% i 49.2%.

Si, a això, hi afegim la categorització del temps no laboral com aquell en què sovint hom consum passivament allò que li és ofert, s'arriba a constatar la importància extraordinària dels mitjans àudio-visuals en ordre al fet musical.

Perquè, arran d'aquesta situació "de facto", no és una alternativa banal que, allò que arribi al consumidor, sigui un subproducte cultural o una obra digna. No és pas el mateix planificar una programació radiofònica o televisiva, per exemple, amb criteris purament d'audiència o (sense oblidar aquest factor, evidentment) emmarcar-la en una coherència de tot ordre (estètica, educativa, etc.).

Com no és tampoc banal la necessitat (ho repetim: necessitat) d'orientar l'ús de tots aquells recursos tecnològics perquè, privadament i públicament, els sectors infantils i juvenils puguin fer l'opció d'un lleure musical sonor o visual a partir d'uns mínims de dignitat generalitzada.

El tema és d'una transcendència prou gran perquè s'hi sentin implicats diversos sectors: dels polítics als industrials, dels docents als legislatius.

Des d'ací en remarcuem la importància, tot advocant per l'atenció urgent a una problemàtica de repercussions ingents.

Comportaments culturals

JOAN COMELLAS

Joan Comellas va néixer a la vila marinera del Masnou el 1913, pràcticament mentre ressonaven llunyans els compassos del *Parsifal* estrenat al Liceu el 31 de desembre d'aquell any. És a dir, mentre una generació marcada fortament pel wagnerisme s'esllanguia i deixava pas a una nova fornada de músics que prendrien el mestratge de models renovats, més a l'abast de la mateixa essència mediterrània. Joan Comellas va créixer "tot teclejant", com diria ell, imbuït del pianisme de Chopin i Mompou, i formant-se de manera autodidàctica. Aquest esdevindrà un fet importantíssim i absolutament definitori de la seva personalitat artística i de la seva actitud davant l'art i la vida. La música de Joan Comellas és in-

tuitiva, volgudament simple, rebutjant tot academicisme de qualsevol ordre. És aquí on rau el caràcter provocador de Comellas, en la seva manera de fer, sense motlles ni receptes de cap mena. Aquesta presa de posició compromesa respecte a la música, no és més que una traducció de la seva actitud personal envers la vida. Joan Comellas no admet escoles. De fet, als grups en què va participar, hi va ser perquè les circumstàncies del moment ho exigien, però ell no s'ha adscrit mai a cap moviment estètic determinat. Ha dut a terme la seva pròpia lluita en solitari. El caràcter no gens especulatiu de la seva obra respon a una voluntat de deixar-se portar per la seva música, sense lligams de cap mena, tal com ell s'ha deixat

Una vida consagrada a l'art

per JAUME CARBONELL i GUBERNA

Joan Comellas és un home afortunat perquè ha sabut combinar dos àmbits creatius amb un resultat certament força destacable. Fruit de les avantguardes de la meitat del nostre segle, ha creat una obra pictòrica de formes profundament sentides, en què la puresa i la lírica màgia de la figuració s'amaren d'una expressivitat pròpia. Joan Comellas ha sabut treballar degudament la paleta dels sons per produir una obra musical basada en la riquesa de la simplicitat, volguda i intencionada, i que ha donat lloc a vies comunicatives riquíssimes, que fereixen agradablement els sentits de l'espectador. És aquest resultat, aconseguit amb el seu llenguatge directe i planer sobre el teclat d'un piano, que es fa més alt i més admirable, precisament per la seva immediatesa. Música i pintura van plegades dins el saber d'aquest mestre, sense que



puguem entendre l'una sense l'altra. Ambdues formen part d'un tot indestruïble dins el procés creatiu de l'artista.

— Senyor Comellas, vostè és un artista polifacètic.

— No, bifacètic: pintura i música.

— Bé, però vostè també ha fet ceràmica.

— He pintat ceràmica. La ceràmica és pintura pintada al foc. Jo poso els colors, me'ls preparen allà a la fàbrica de la Bisbal, jo pinto i ratllo i ells ho posen al forn. Això és pintura, pintura al foc. La ceràmica no existeix. Són ceràmica els totxos per a la construcció; però la ceràmica-ceràmica, la que fa en Llorenç Artigas o l'Antoni Comella de Granollers, en el fons és pintura, pintura feta al foc. Són pintors que han triat el foc com a mitjà d'expressió. Solament varia la base on es plasma la pintura.

— I sempre ha compaginat aquestes dues activitats, la música i la pintura?

— Sí, no he deixat mai de treballar, i quan he volgut pintar al foc he anat a la Bisbal.

— Cal ser una mica geni per portar a terme dues pràctiques artístiques i fer-les així de bé?

— De geni, jo no en tinc res. En Joan Brossa sí que és un geni. És moltes coses, en Brossa. I en Carles Santos també. Són genis per-

portar per la vida. Joan Comellas és un artista atípic, un darrer bohemí que es troba desplaçat en un món de competitivitat que no és el seu. Joan Comellas no s'ha preocupat mai de premis ni medalles ni mencions honorífiques oficials. S'ha preocupat de viure la vida i la música com una aventura renovable diàriament dins una mena d'aurèola mística més pròpia d'artistes d'altre temps. La seva vida ha estat una aventura heretada directament d'aquells avantpassats seus que, tant al Masnou com a altres pobles costaners, anaven a les Amèriques a fer fortuna. La gran contradicció que separa el seu idealisme i el caràcter pragmàtic de la societat actual l'ha portat a un autoaïllament volgut i autodefensiu de les

possibles agressions del món exterior al seu. Joan Comellas continua vivint al Masnou de manera quasi retirada. Continua fent la seva música i la seva pintura, i ha accedit a aquesta entrevista realitzada a la casa de la cantant Anna Ricci, musa de tota una generació de músics, la qual amablement ens ha cedit el marc idoni perquè Joan Comellas es trobes còmode. Era una tarda de febrer, i just arribar Joan Comellas es va asseure al piano des d'on va anar contestant, condescendentment, totes les nostres inquisicions, servant en tot moment el més íntim de la seva personalitat, tenyint d'acords eloqüents els possibles contactes no desitjats amb el món que no accepta com a propi.



què són provocadors. Però jo no.

— Com es va introduir en el conreu de les arts? Hi va haver un procés determinat, o primer va abocar-se a una?

— No ho sé, em van venir de cop i volta les ganes de fer música. Anàvem al Palau a escoltar concerts, i en veure que jo m'interessava per la música, el meu pare em va comprar un piano; lla-

vors vaig començar a teclejar, i la cosa va venir així, tot teclejant. No vaig aprendre ni harmonia, ni fuga, ni contrapunt, ni composició ni res de tot això. Vaig anar descobrint les tecles jo sol. I va ser aleshores, quan, ja grandet, vaig conèixer en Cristòfor Taltabull, que era deixeble de Max Reger. Cristòfor Taltabull va venir a Barcelona amb la seva

esposa, que era francesa, per quedar-se a viure aquí. En Taltabull em va voler ensenyar, però no vaig aprendre res. Ell va venir a viure aquí i va voler muntar una petita escola amb els seus deixebles. Jo hi vaig anar però ell va arribar a la conclusió que jo no podria aprendre res. No sé aprendre, no n'he sabut mai. I ell em va dir, "mira, tu porta'm co-

ses que hagi fet i les analitzarem, les posarem al piano, i jo et diré, això està bé, això no està bé...". I ja ho feiem, però no hi havia res a fer. Jo li portava el que estava escrit i ell ho tocava, però vam arribar a la conclusió que no hi havia res a fer. Ell em va dir: "mira, vés fent i portant-m'ho, i no diguis a ningú que no has après res amb mi". I encara no sé res ni de contrapunt ni de fuga, ni d'orquestració.

— Però realment no li ha fet cap falta saber res d'això.

— No, però abans de l'Impressionisme, els ensenyaments musicals eren estrictes, i ara també, als conservatoris ensenyen aquestes matèries perquè a partir d'elles els alumnes puguin aprendre a anar, després, per ells mateixos. Jo vaig voler anar per mi mateix sense passar per tot això, directament des del principi. La resta no m'ha interessat.

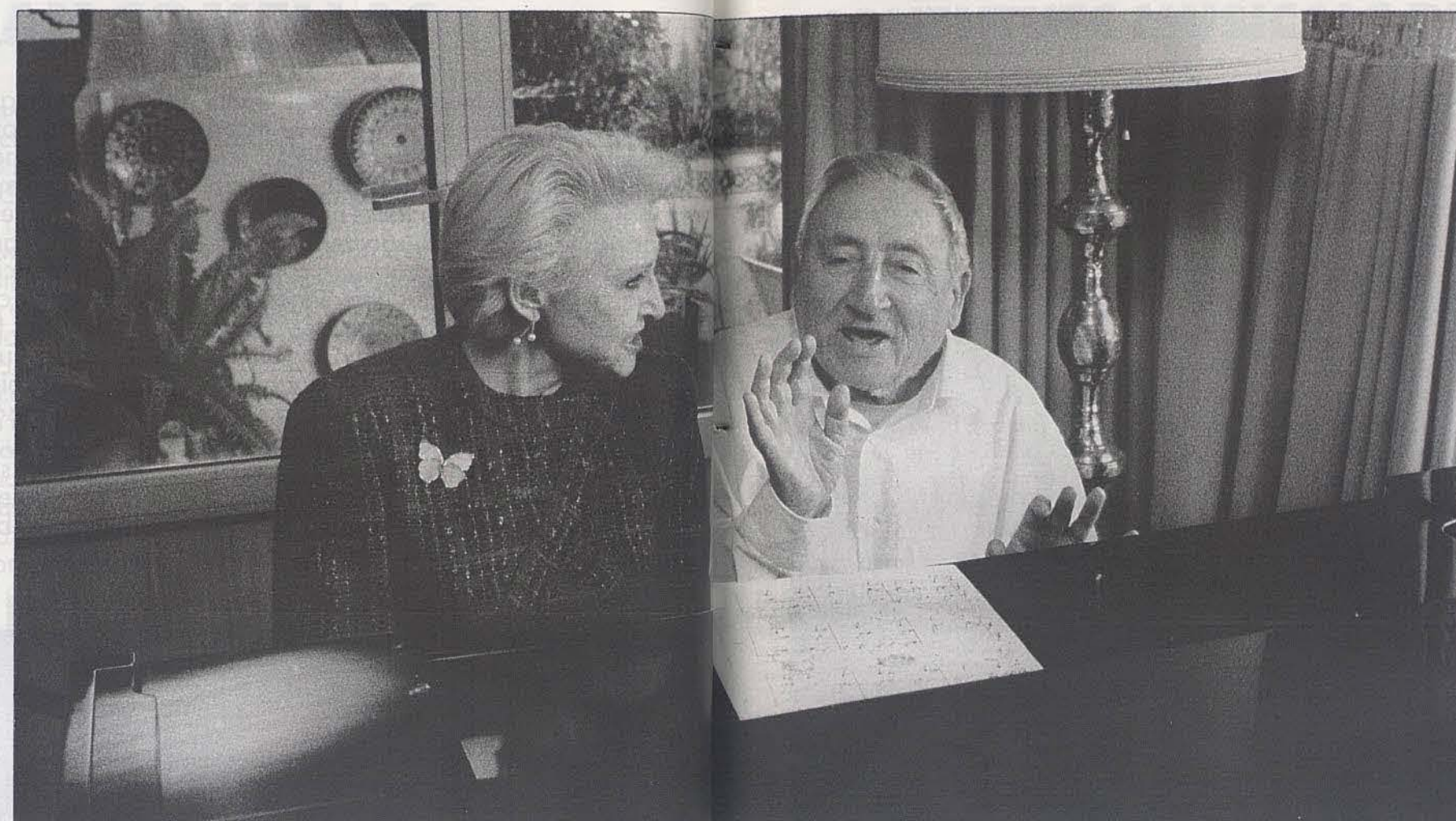
— La seva relació amb la música ha estat totalment instintiva i d'autodidacta, doncs?

— Sí, completament, m'he deixat guiar per la intuïció.

— Però això no vol pas dir que vostè no hagi estat atent als esdeveniments musicals del nostre segle, i hagi tingut els seus mestres: la influència de músics com Erik Satie.

— Sí, molta. No hi ha cap músic després d'Erik Satie que hagi fet el que ell ha fet, i el que jo mitjanament he fet, a molta distància, naturalment, a partir de la intuïció. Sóc un gran admirador d'Olivier Messiaen, tot i que és complicadíssim, té tant de geni i de temperament, que és admirable. I allà no hi veus ni contrapunt ni fuga ni res de tot això, però es veu el Messiaen, perquè no és academicista. Passa exactament igual amb Schönberg i l'escola de Viena. Schönberg és l'acadèmia dodecafònica, en canvi Webern és encara més genial que Schönberg, el traspasa perquè va més enllà de l'acadèmia.

— Quins altres compositors varen contribuir a la seva formació?



La mezzo-soprano Anna Ricci (gràcies a la qual fou entrevistada) cantant una peça acompanyada per Comellas

— John Cage sí que era una personalitat; m'hauria agradat conèixer-lo. Vaig conèixer en Francis Poulenc. Era estupend. El vaig conèixer al Palau amb el mestre Lluís M. Millet, que el va convidar a una audició del Cant Espiritual, de Montsalvatge. Érem en una llotja, jo coneixia molt el mestre Millet perquè érem del Masnou, i érem com de família. Es veu que a Poulenc no li agradava l'obra i el pobre s'adormia.

— El 1946 vostè va formar part del Grup dels 8.

— Jo era l'únic músic; hi havia l'escultor Rius, el poeta Jordi Sarsanedas, i els cinc pintors, que eren la Maria Girona, l'Albert Ràfols Casamada, Ricardo Lorenzo, Joan Palart i Vicenç Rossell, que sempre ens visitava, també al Cercle Manuel de Falla, i ens animava molt.

— El 1946 també va ser l'any del seu primer concert?

— Sí, va ser amb la Sonatina, en homenatge a Ravel. I el mateix any 46 em varen publicar a la revista "Ariel" L'Oració 46, en homenatge a Manuel de Falla.

— Va continuar escrivint articles?

— No, no massa, de tant en tant algun article, però no massa.

— I el 1947 va ser un dels membres fundadors del Cercle Manuel de Falla.

— Sí, el Cercle Manuel de Falla va ser impulsat per Pierre Deffontaines. Un grup de músics vàrem ser ajudats pel poc acolliment que teníem aquí, per poder anar a París. Uns varen estudiar al conservatori, altres van fer la seva vida... En tornar de París, Pierre Deffontaines va creure convenient de fer un cercle de música aquí. Jo vaig creure que seria un fracàs, que no tindríem públic i que la cosa no

podria tirar endavant. Però Monsieur Deffontaines va ser tan tenaç, que va fer possible que nosaltres poguéssim organitzar un Cercle Manuel de Falla, i que poguéssim fer un cicle de concerts. La gent que venia era propera a l'ambient de l'Institut Francès. Aquella sala s'omplia, i hi feia venir artistes bons de França, com ara el mateix Messiaen, o solistes molt bons, que tocaven obres no precisament nostres, perquè teníem timidesa perquè les coneguessin, però sí que feien sentir obres de Mompou, de Satie, i sobretot dels compositors francesos impressionistes, i els més moderns. Tot això era impensable fora de l'Institut Francès en aquella època tan pobre des del punt de vista cultural. Solament podia fer-se allà, perquè era l'únic lloc on es podien fer coses com aquestes.

— Qui formava el Cercle Manuel de Falla?

— Hi havia Manuel Valls, Albert Blancafort, Josep Cercós, Àngel Cerdà, Paul Guinard, que ens ajudava molt... Més tard s'hi van afegir Josep Casanovas, Jordi Giró, Josep Mestres-Quadreny i l'Anna Ricci, que com que no és compositora no consta en cap llibre. L'Anna va ser la musa de tots nosaltres, ella ens ho cantava tot. També hi havia Juan Eduardo Cirlot, Antonio Ruiz Pipó, que era pianista; Josep Roca, que era crític, i Jaume Padrós Monturiol. I Josep Pascual, que va ser una mena d'ànima de l'activitat musical del Cercle i fora del Cercle. Ens va ajudar molt.

— Varen fer alguna mena de manifest o proclama?

— No, en aquell moment del franquisme no convenia fer manifestos de cap mena. La situació difícil va ser una de les causes que va venir quasi casualment, per la qual ens reuníem a l'Insti-

tut Francès. Les reunions estaven prohibides, i solament ho podíem fer allà. De fet, però, una cosa així solament es podia fer en una institució com aquella. Nosaltres volíem fer un grup de músics patrocinats pel Cercle Artístic, però les circumstàncies no ens ho van permetre. Aleshores vam anar a Monsieur Deffontaines. Ell ens va dir: "Què necessiteu, lloc per reunir-vos i un piano de cua?" I al cap d'una setmana ja teníem el piano portat de París, que encara és el mateix que hi ha ara.

— És per això que era un grup heterodox i solament cohesionat per la voluntat i la necessitat de fer música nova?

— Això mateix, però teníem coses en comú. Per exemple el cas de J.E. Cirlot. Ell no començava massa amb l'Institut Francès, perquè tenia un caràcter i una manera de ser molt germànica i especialment wagneriana. Nosaltres sí, tot el que fos antiwagnerià ho aplaudíem. Veníem de Chopin i de Fauré, i de Fauré anàvem a Debussy, Ravel i els impressionistes, i d'aquests als politonals, Stravinsky, Messiaen, etc. Nosaltres veníem de França i a través seu descobríem Espanya, Falla, Turina, Albéniz. En Cirlot tenia Schönberg aquí (senyala el cap). El tenia dins el cap. Ell pensava que si havia d'escriure música, ho havia de fer tal com escrivia Schönberg, i no és això.

— I ja que parlem de Juan Eduardo Cirlot, l'activitat d'aquest com a teòric i crític d'art va influir sobre la seva producció pictòrica?

— No va influir en la meua producció pictòrica, perquè jo en aquell moment encara no pintava. Era un personatge especialíssim, no se li podia dir res que no li agradés, però era un gran xicot, molt bon noi. Estava vinculat al món artístic en general, no solament al Cercle. També va escriure algunes obres, però tenia més activitat teòrica que no pas musical.



Joan Comellas "teclejant" el piano

– Quines eren les activitats del Cercle?

– La primera cosa bona que vàrem fer va ser la presentació del Retablo de Maese Pedro, i el Concert per a clave, que és molt bo, de Falla. El Retablo, el vàrem fer amb decorats dels pintors del moment, en Ràfols Casamada, i tota aquella gent. El vàrem portar per diferents ciutats. Vam fer una revista del Cercle, "Contrapunto", de la qual van sortir un o dos números; cicles de concerts a l'Institut Francès, conferències...

– Com els tractava la crítica?

– Per a la premsa musical del moment nosaltres no existíem, i quan deia alguna cosa era divertidíssima, de tant destructiva que arribava a ser. Molts que dominaven la crítica musical de l'època eren falangistes o propers al règim, i és clar, nosaltres érem com dimonis per a ells, i només feiem soroll.

– I tot això fins quan va durar?

– El Cercle va funcionar molt bé mentre anàvem a l'Institut Francès. Ens hi reuníem cada dissabte. I quan ens van posar al local del carrer del Mestre Nicolau representava un gran sacrifici anar fins allà. De mica en mica es va anar disgregant. Uns cinc anys.

– No ha deixat mai de compondre, ni per descansar i replantejar-se idees?

– No, mai, sempre he estat

component.

– Com es planteja Joan Comellas el fenomen compositiu?

– La música que jo faig, no me l'explico. Queda apuntada en un paperet i prou. Si algú la vol tocar, que la toqui, i si m'agrada li diré que m'agrada i si no m'agrada, li diré que no m'agrada. Però jo no intento explicar-me la meua música. No m'embolico, la faig i prou.

– I el fet comunicatiu amb el públic?

– Hi ha un home que m'apassiona que és Glenn Gould. El concepte que té aquest home del que és la música i el que és el públic, és tan impactant, que caic desmai de gust. Jo volia ser així. De fet sóc com sóc perquè existeix aquest senyor. Jo volia ser com ell. Desprecio el públic profundament, l'ignoro, no m'agrada el públic. M'agrada molt anar a concerts, però no m'ha agradat més per culpa del públic. M'he quedat només amb la interpretació en disc i per la ràdio. A qui li agrada la música i vol comprendre la música, l'ha de sentir en un aparell. El concert públic ha quedat desfasat i superat. Igual que l'òpera. He assistit a representacions operístiques molt bones, però he arribat a la conclusió que l'òpera s'ha acabat, ha quedat superada com a creació.

– Però tot i així avui es fan òperes i s'estrenen als teatres convencionals del repertori operístic, com ara l'Èdip i Jocasta de

Josep Soler que es va fer fa uns anys al Liceu.

– Això pot ser molt bo, però no interessa el públic del Liceu. Dins la partitura d'Èdip i Jocasta hi ha coses molt bones, segur, però el públic del Liceu, mal acostumat i mal predisposat com està, com vols que entenguin res d'Èdip i Jocasta? I Josep Soler té coses molt bones.

– I amb el públic de concert passa igual?

– Igual. Jo ja fa molt temps que no hi vaig mai, al Palau. Per a mi l'auditori ha de ser la ràdio.

– I què està fent en aquests moments el senyor Joan Comellas?

– Ara estic posant en solfa una col·lecció de cançons que portarà un títol general. Un recull de poemes, en què sortiran moltes cançons, des de Shakespeare fins ara, i això es dirà El cant dels poetes, és a dir, com si jo hi posés música, a la lletra de la música dels poetes. La poesia té com una música invisible que no s'identifica per lògica, sinó per la música que tenen les paraules. Aquesta música, jo la poso en solfa, però és la música que es desprèn de la música de la mateixa poesia. Jo solament acompanyo la cançó aquella, i faig una música pròpia. M'agrada molt fer-ho així. La meua música és simple volgudament.

– Quins són els seus poetes preferits?

– M'agraden molt els poetes medievals, com Guillem de Berguedà; o els poetes moderns com ara Machado, que en tenim un homenatge cantat, i també la cançó popular i les cançons dels trobadors.

– Per a vostè el piano ha estat un vehicle idoni per expressar-se musicalment?

– Sí, Xavier Benguerel, Mestres-Quadreny, en Sardà, tots aquests fan música electrònica. Jo no. Jo treballo amb les mans sobre el piano, i escric el que surt de les meves mans sobre el piano.

– Senyor Joan Comellas, ha estat un veritable plaer. Moltes gràcies.

JOVENTUTS MUSICALS DE BARCELONA

Ensenyar a ser músic professional



Sala d'actes de la seu del Consell del Districte Horta-Guinardó. (Foto: Norbert)

per RRM

Joventuts Musicals de Barcelona (JMB) és l'entitat organitzadora dels cicles musicals per a joves intèrprets que es desenvolupen durant la temporada musical a diferents barris de Barcelona. Els concerts, plataforma promocional de joves músics, acostumen a ser vistos com una oferta musical més i sovint es desconeix què hi ha al darrere d'aquests cicles musicals. D'entrada, cal dir que JMB no funciona com si fos una agència de contractació, idea força generalitzada i totalment equivocada, sinó que la seva tasca va molt més enllà de la simple organització de concerts. Els cicles musicals són el resultat d'una feina de promoció de base i suport molt important en la qual

també són implicats el Consell Municipal de Districtes i la Generalitat de Catalunya —els primers cedeixen els locals i centres cívics i promouen la informació pel barri; i la segona aporta ajut econòmic). El desconeixement abans esmentat es produeix a diferents nivells: mitjans de comunicació, públic, crítics, managers, professors de música, conservatoris i escoles de música, i els mateixos joves músics.

Les activitats de JMB, pel que fa als cicles musicals, circulen bàsicament en dues direccions. En primer lloc, abans de confeccionar un concert, JMB investiga qui és el jove músic, estudia les possibilitats d'oferir-li un concert i un programa adient a ell, i intenta d'incloure'l en un cicle. Un cop que el jove músic ha par-

ticipat en un cicle, JMB en fa el seguiment interpretatiu posterior. En segon lloc, aquesta tasca es completa amb una funció logística d'informació, que consisteix en el repartiment de programes als mitjans de comunicació, recerca d'emissores de ràdio per enregistrar els concerts, i repartiment d'informació de les activitats de JMB (convocatòries, programes...) als conservatoris i escoles de música.

Tot aquest sistema de treball rebutja la idea d'agència de contractació que esmentàvem abans. Així ho corroboren dos dels organitzadors dels cicles musicals de JMB, Carlota Jardí i Norbert Tomàs, quan diuen que *cal que aquesta feina sigui valorada no només pel públic i els mitjans de comunicació pel*

que fa al concert vist, sinó que la valorin els mateixos joves músics, les escoles de música i conservatoris i el món professional, començant pels professors, que han d'advertir els alumnes que compten amb una plataforma on començar i donar-se a conèixer. Nosaltres constatem que al Conservatori Municipal de Barcelona pocs alumnes saben què els espera el dia de demà en el món professional i truquen a JMB com si fos una agència de contractació. Ningú no els ha explicat quin és el camí per arribar a ser músics professionals. Per això, i al mateix temps, JMB mostra als joves intèrprets que han contactat amb l'entitat el rerafons de la professió fent-los coneixedors de les tècniques de la seva pròpia promoció, en què tenen cabuda els compositors i els crítics. Així veuen que al darrera d'un concert hi ha molt més que l'actuació. Veuen si tot es paga amb diners o no. Són ells mateixos els que s'han de vendre i fer el seu propi management. A més, JMB els paga un petit caixet, fruit de l'ajut econòmic oficial, cosa que els potencia vers la seva pròpia promoció.

D'aquesta manera JMB desenvolupa una tasca d'assessorament força important, que té com a finalitat mostrar aquells aspectes a tenir en compte a l'hora de confeccionar un concert: escollir programes coherents, atractius i nous, valorar els gustos del públic a qui va dirigit el concert, estudiar la possibilitat que el mateix compositor adapti la seva obra a una formació concreta o que escrigui una obra especialment per a la formació, i potenciar la música de cambra. Es tracta de donar una visió realista de l'oferta i la demanda del mercat musical a l'hora de crear un públic concret. Si això no ho fem, d'alguna manera es repeteixen esquemes que no tenen sortida. Fa falta una reflexió profunda de la realitat professional, diuen Carlota Jardí i Norbert Tomàs.

Tota aquesta tasca d'informació i d'assessorament, però, hauria de ser present al mateix conservatori o centre d'estudis musicals. En aquests moments és important d'introduir-nos més als conservatoris, expliquen Jardí i Tomàs, encara que, avui dia, el nivell d'informació entre JMB i els professors és prou sòlid. Però voldríem que hi hagués un nexa més directe entre l'ensenyament i el món professional. I nosaltres, que som al mig omplint aquest buit, hauríem de tenir una línia més directa amb els conservatoris per informar els alumnes de les nostres activitats. I no amb l'objectiu de vendre res en concret, sinó perquè sàpiguen que existim, que podem orientar-los i donar-los nocions objectives, que poden contactar amb nosaltres en acabar la carrera. Fa falta aquesta connexió i que la feina que fem incideixi més en el món professional i en el món dels managers.

D'altra banda, cada Districte de la ciutat té un interès, unes sensibilitats i unes tradicions diferents pel que fa al seu públic a l'hora d'acollir un cicle musical. JMB és conscient que, en aquest aspecte, està a mercè de la política cultural i la demanda social al carrer del moment, així com de les infraestructures existents a cada barri. Per això s'han d'equilibrar diferents aspectes que, a la fi, resultin profitosos per a les dues bandes sense oblidar que s'està beneficiant el jove intèrpret que es promociona i que sense l'oportunitat d'actuar als barris difícilment es podria donar a conèixer.

Actualment JMB té en funcionament sis cicles musicals de joves intèrprets a Barcelona: Les Corts (Can Deu), Horta-Guinardó (seu del Districte), Eixample (Casa Elizalde i Col·legi Major Ramon Llull), Gràcia (Orfeó Gracienc) i Vallcarca (Alberg de la Joventut) —aquests dos darrers de nova creació. També ha estat creat un cicle per als alumnes de la Universitat Pompeu Fabra.

Pel que fa a les actuacions de joves músics fora de Barcelona, JMB organitza concerts allà on no hi ha competència amb altres Joventuts Musicals o, en tot cas, col·laborem i treballem conjuntament amb Associacions de Joventuts Musicals, assenyalen Carlota Jardí i Norbert Tomàs. Així, i per tercer any consecutiu, continuen els concerts-conferència a l'illa de Menorca, en col·laboració amb l'Associació de Joventuts Musicals de Menorca, que consisteixen en vuit gires de quatre concerts a cada una de les poblacions de Maó, Ferreries, Alaior i Ciutadella. També aquest any estan programats quatre concerts de música clàssica i tres de jazz a l'Auditori Pau Casals del Vendrell. La feina fora de Barcelona és més complicada, comenten Jardí i Tomàs. Els plantejaments són diferents i sovint existeix el desconeixement de com dur a terme una política d'aquesta mena. Això fa que al mateix temps hàgim de desenvolupar una tasca orientativa d'organització pel que fa, entre d'altres aspectes, a la infraestructura i la promoció.

Fora de l'àmbit català, són molts els joves músics de la resta de l'Estat que volen tocar a Barcelona. En ocasions es produeixen intercanvis i normalment els guanyadors del Concurs Permanent de Joventuts Musicals tenen cabuda als cicles barcelonins. D'altra banda, existeixen intercanvis amb joves músics de Moscou i Praga —encara que amb aquesta darrera ciutat l'intercanvi s'ha aturat a causa de la situació socio-política de l'antic Estat txecoslovac. Aquest intercanvi internacional nasqué arran de contactes personals i oficials, respectivament, per part d'aquestes dues ciutats, cosa que permet que molts joves músics catalans hagin pogut actuar a aquestes ciutats i que joves de Moscou i Praga siguin presents a Barcelona. I també s'han començat contactes amb diferents associacions musicals de França i Itàlia.

XAVIER TURULL



Un tot terreny progressiu de la música

per J.C.C.

Xavier Turull, al llindar dels setanta anys d'existència, manté immaculadament viva la seva il·lusió per fer música. La seva, ha estat una trajectòria en la qual s'han succeït tres tipus d'activitats: primer la concertística, després la pedagògica i finalment la creativa, amb el matís que la pedagògica ha planat sempre, amb més o menys intensitat, a la seva existència, encara que hi va haver una època en què va ocupar un protagonisme central.

En el recorregut per la seva vida musical, la lògica cronològica comença per l'apartat interpretatiu, com a destacat virtuós del violí que va ser. Enmig d'una

conversa més informal i entre amics més que no pas rigorosament professional, Turull recorda la dedicatòria de Francis Poulenc després de la interpretació de la seva *Sonata*, amb aquest text: "Amb agraïment per haver tocat la *Sonata* amb tot cor".

— *Jo he donat a conèixer el Concert de Gerhard arreu d'Espanya. El vaig interpretar amb l'Orquestra Municipal dirigida per Rafael Ferrer amb un èxit considerable. Però la crítica va ser ferotgement adversa. L'últim moviment comença amb La Marsellesa i això, en aquells temps, cap al 1958 o 59, encaixava malament. El públic va reaccionar força bé, però. És un concert difícil d'entendre. El darrer moviment està escrit pensant molt en Espanya. Hi ha La Mar-*

sellesa però també una Jota i una Sardana. Els crítics, excepte un parell, es van ficar molt amb l'obra. Un dels que la va defensar va ser l'Enric Gispert.

Xavier Turull remarca que quan mira amb perspectiva la seva història, s'adona que hi ha coses que han tingut un mèrit concret.

— *He recuperat el Concert de Garreta. El vaig interpretar a la Porta Ferrada amb l'OCB dirigida per Ros-Marbà. Va ser un èxit tan gran, que em van encarregar l'edició. L'Oltra va fer la reducció per a piano. Fins aleshores no havia estat editada. Després s'ha tocat molt poc i és una obra estupenda. El violinista Schneider, aquell amic d'en Pau Casals, em va dir: "Vostès tenen coses fantàstiques que no en fan*

cas. Només les conec jo". I va esmentar aquest concert i li vaig dir que jo l'havia interpretat. Si hagués estat escrit per Max Bruch o Wieniawski seria molt conegut.

Xavier Turull va desenrotllar bona part de la seva carrera violinística amb un instrument privilegiat, un Guadagnini de Parma del 1767.

— És importantíssim comptar amb un bon instrument, remarca. I afegeix:

— Avui dia s'estan fent còpies molt ben realitzades, no la còpia superficial només de les mides externes. Són còpies en què pràcticament es desmunta un Stradivarius, es respecten les formes d'encolar originals, es prescindeix del paper de vidre, que aleshores no n'hi havia, s'empra la mateixa veta de fusta... Ruggero Ricci es va fer construir una rèplica del seu Guarnerio per tenir un segon violí bo. Estan fets per uns luthiers d'un gran refinament. Els violins que avui estan desprestigiats són els antics de fàbrica però de qualitat baixa. Un violí dolent, amb els anys encara s'hi torna més.

L'existència de Xavier Turull compta amb moltes hores transcorregudes a la cruïlla Bruc-Vallència, al Conservatori Municipal. Entre aquestes hores destaquen les que va viure com a director, en allò que va ser una tasca fructífera i de la qual se sent lícitament satisfet.

— Vaig ser l'únic dels directors que ha estat elegit democràticament. Van ser cinc anys molt intensos. Jo havia abandonat la tasca de concertista, havia tingut problemes de salut. Vaig fer el darrer concert a la Generalitat en memòria de Manuel Valls, que acabava de morir. Vaig interpretar les seves Tres invencions. A mig concert vaig tenir una crisi cardíaca que hauria pogut tenir conseqüències fatals. Després d'això els metges em van prohibir radicalment de tocar.

De la seva tasca com a màxim responsable del Conservatori destaca aquestes realitzacions.

— Vaig crear l'Auditori Eduard Toldrà, vam traslladar el Museu de la Música, fet que ens va permetre disposar d'una vintena d'aules més i es va crear una orquestra de cambra amb els alumnes. En realitat, vaig complir amb tot allò que havia promès. Pel que fa a l'auditori, crec que una clínica no pot funcionar sense quiròfan, i per tant tampoc no ho pot fer un conservatori sense una sala de concerts. Si no hagués pogut fer la sala, hauria plegat.

— ¿És dur dirigir un conservatori?

— El problema rau en el fet que no pots prendre decisions. No tens autonomia per a despeses ni per a res. Jo crec en l'economia de mercat. Allò de si no compleixes no et renovaré. Si les coses no es poden plantejar així no es pot fer res. Tothom defensa els drets adquirits i jo crec que, per exemple, els catedràtics s'han d'imposar per la vàlua, no per staff. Però t'estrelles davant la faramalla burocràtica. Mira, Szeryng es va oferir per venir a donar classes. No vaig aconseguir mai que l'Ajuntament em donés pressupost.

La creació d'una orquestra constitueix una fita de la qual li agrada parlar, atesa la seva importància.

— Volíem fer una orquestra de cambra amb els alumnes. I se'm va ocórrer la idea de les beques. Força dels que hi tocaven eren de fora de Barcelona i això creava problemes. Per altra part, no volíem funcionar només amb un assaig setmanal. Doncs no es va voler acceptar la fórmula de beques per a pràctiques instrumentals. Ni tan sols es va admetre nomenar un director titular. Tot això eren il·lusions que m'havia fet.

Com va poder, va aconseguir uns fons que va ser impossible renovar i a la fi la iniciativa, que va comptar amb la direcció d'Edmon Colomer, no va tenir continuïtat.

Turull no ha deixat mai de donar classes de violí i això li ha



Xavier Turull mostra els discos de cilindre i el gramòfon Edison

atorgat una autoritat que explica en uns criteris d'una absoluta conseqüència.

— Crec que la base de la interpretació de violí rau a aconseguir una coordinació harmònica dels moviments. La mà esquerra aguanta el violí i al mateix temps fa música. La posició del violí no és perfecta. Pot arribar a perjudicar la columna vertebral. A mi des de sempre m'ha interessat la mecànica. Aconseguir que es pugui interpretar una obra difícil de forma fluida i còmoda. Abans, quan vaig començar, els violinistes havien de descompondre la figura. Ara això no passa. Resten i actuen de forma relaxada. No fan teatre, però en canvi van al nus de la qüestió. Aquests violinistes que es barallen amb l'instrument semblen els nens que comencen a aprendre a anar amb bicicleta.

Alumnes destacats seus han estat els encara joves i prometedors Olvido Lanza i Eva León, Joan Llinares, Agustí Coma, Jesús Àngel. Turull creu que...

— Cada alumne s'ha de tractar de manera diferent. Cada persona té una complexió física peculiar, uns reflexos diferents. No es poden imposar a tothom els mateixos criteris...

El concertista que va ser i el pedagog que continua essent cada dia deixen més espai lliure per al compositor, una tasca a la qual està dedicant darrerament molta atenció i a més amb uns resultats dels quals també se sent satisfet.

— No m'agrada estar inactiu... mig justifica d'entrada—. Jo ja havia escrit coses quan tenia catorze anys d'edat. Una obra de la qual em sento especialment satisfet és Trama 12 x 12,

que va ser finalista al Premi Wieniawski a Potsdam. Posteriorment, l'any 1988 va ser obra obligada al Concurs d'Amsterdam i la seva interpretació comportava un premi especial.

Turull confessa que va començar a prendre's seriosament la tasca de compondre una mica per esbargir-se dels problemes que li ocasionava el conservatori.

— Jo no tenia cap culpa dels increments dels imports de les matrícules... —posa un exemple eloqüent.

Segui com sigui, va anar intensificant la seva dedicació a la composició i així van sorgir obres com el cicle de cançons L'amor incert sobre versos de Rosa Leveroni, o Poemes desolats, quartet de corda sobre un poema de Rosa Leveroni, que va aconseguir el Premi Eduard Toldrà de la Generalitat l'any 1983. Turull es

manifesta satisfet de totes les obres que ha escrit i exposa una visió molt suggestiva sobre els lligams entre veu humana i violí.

— El timbre de la veu acompanyat de la corda forma un material molt bo per a concert. Pots pensar en una cosa concertant. Ara estic escrivint un poema concertant per a violí i orquestra de corda. M'he posat una fita molt difícil. El timbre de l'orquestra de cambra és força semblant al del violí. I vull evitar de ser monòton.

Darrerament Turull ha estrenat el Quartet per a clarinet i corda i Divertimento per a violí sol.

Xavier Turull deixa clar que compon atenent a una necessitat molt personal, no per objectius professionals espuris.

— Podria passar el temps fent mots encreuats. En el moment d'escriure busco que la música obeeixi a una necessitat emotiva. Si no és així, no escric.

Darrerament ha estat protagonista d'un afer curiós. S'acaba d'editar als Estats Units un disc compacte que inclou interpretacions al piano de, nogensmenys, Albéniz, Granados, Malats, Marshall i Alicia de Larrocha quan tenia nou anys d'edat. Aquest enregistrament ha estat possible gràcies a una col·lecció de discos de cilindre molt important que posseeix i en la qual, i entre d'altre material sonor molt valuós, hi ha el que ha fet possible aquest singular i valuós aplec d'interpretacions.

— Algú va saber que posseïa això i fa uns sis o set anys van venir des dels Estats Units a enregistrar-ho amb gramòfon —un Edison original—. I es veu que des d'aleshores han estat treballant i millorant la fidelitat del so fins a arribar a confegir aquest disc.

Turull m'ha mostrat el funcionament d'aquests aparells històrics increïbles i m'ha mostrat el tresor d'una col·lecció de cilindres que va adquirir d'un col·leccionista en una operació en la qual també va intervenir Manuel Valls. Tot un privilegi.



Xavi... mostra els discos de cilindre i el gramòfon Edison

Alumnes destacats seus han estat els encara joves i prometedors Olvido Lanza i Eva León, Joan Llinares, Agustí Coma, Jesús Àngel. Turull creu que...

– Cada alumne s'ha de tractar de manera diferent. Cada persona té una complexió física peculiar, uns reflexos diferents. No es poden imposar a tothom els mateixos criteris...

El concertista que va ser i el pedagog que continua essent cada dia deixen més espai lliure per al compositor, una tasca a la qual està dedicant darrerament molta atenció i a més amb uns resultats dels quals també se sent satisfet.

– No m'agrada estar inactiu... mig justifica d'entrada. Jo ja havia escrit coses quan tenia catorze anys d'edat. Una obra de la qual em sento especialment satisfet és Trama 12 x 12,

que va ser finalista al Premi Wieniawski a Potsdam. Posteriorment, l'any 1988 va ser obra obligada al Concurs d'Amsterdam i la seva interpretació comportava un premi especial.

Turull confessa que va començar a prendre's seriosament la tasca de compondre una mica per esbargir-se dels problemes que li ocasionava el conservatori.

– Jo no tenia cap culpa dels increments dels imports de les matrícules... – posa un exemple eloqüent.

Sigui com sigui, va anar intensificant la seva dedicació a la composició i així van sorgir obres com el cicle de cançons *L'amor incert* sobre versos de Rosa Leveroni, o *Poemes desolats*, quartet de corda sobre un poema de Rosa Leveroni, que va aconseguir el Premi Eduard Toldrà de la Generalitat l'any 1983. Turull es

manifesta satisfet de totes les obres que ha escrit i exposa una visió molt suggestiva sobre els lligams entre veu humana i violí.

– El timbre de la veu acompanyat de la corda forma un material molt bo per a concert. Pots pensar en una cosa concertant. Ara estic escrivint un poema concertant per a violí i orquestra de corda. M'he posat una fita molt difícil. El timbre de l'orquestra de cambra és força semblant al del violí. I vull evitar de ser monòton.

Darrerament Turull ha estrenat el *Quartet per a clarinet i corda* i *Divertimento per a violí sol*.

Xavier Turull deixa clar que compon atenent a una necessitat molt personal, no per objectius professionals espuris.

– Podria passar el temps fent mots encreuats. En el moment d'escriure busco que la música obeeixi a una necessitat emotiva. Si no és així, no escric.

Darrerament ha estat protagonista d'un afer curiós. S'acaba d'editar als Estats Units un disc compacte que inclou interpretacions al piano de, nogensmenys, Albéniz, Granados, Malats, Marshall i Alicia de Larrocha quan tenia nou anys d'edat. Aquest enregistrament ha estat possible gràcies a una col·lecció de discos de cilindre molt important que posseeix i en la qual, i entre d'altre material sonor molt valuós, hi ha el que ha fet possible aquest singular i valuós aplec d'interpretacions.

– Algú va saber que posseïa això i fa uns sis o set anys van venir des dels Estats Units a enregistrar-ho amb gramòfon –un Edison original–. I es veu que des d'aleshores han estat treballant i millorant la fidelitat del so fins a arribar a confegir aquest disc.

Turull m'ha mostrat el funcionament d'aquests aparells històrics increïbles i m'ha mostrat el tresor d'una col·lecció de cilindres que va adquirir d'un col·leccionista en una operació en la qual també va intervenir Manuel Valls. Tot un privilegi.

MIKROKOSMOS

Son

El neguit de la vida hodierna comporta, per a molta gent, un cansament físic i mental notable; a vegades, fins a límits preocupants (allò que en diuen estrès...).

Una situació als antípodes de la que escau quan un vol enriquir-se amb qualsevol manifestació cultural. I, els engranatges socials generals ajudant-hi, massa vegades acudim a actes sense la disposició idònia per participar-hi plenament.

Jo no dubto que, posats en aquest destret, hom procura fer el cor fort; però molt sovint la naturalesa venç la voluntat i aquesta victòria pot provocar espectacles patètics.

Com ara el de veure com el vostre veí de butaca capcineja ostensiblement a mig concert o a mitja representació operística; a vegades, fins i tot, amb sacsejades corporals que denoten amb quina placidesa s'ha lliurat als braços de Morfeu.

I això no ho dic perquè sí, sinó perquè darrerament amb una freqüència inusitada he experimentat la incomoditat d'aquestes situacions.

Qui sap si això també és conseqüència de la crisi, que ens obliga a tots a un sobrepuig d'esforç en les nostres responsabilitats, el qual —derivadament— ens resta sensibilitat així que ens deixem anar... I és clar, s'hi està tan bé, en una butaca del Liceu o del Palau, agombolats per la música i envoltats per una penombra còmplice del nostre cansament...

Cal dir que la situació provoca, d'entrada, una irritació notable; i que augmenta en comprovar com en són, d'inútils, els advertiments discrets de què és objecte el vostre veí per part de la seva acompanyant: l'home es refà momentàniament, però no tarda gaire a tornar a la respiració compassada (que fa témer un estrèpit sonor en forma de ronc...).

Aviat, però, la irritació deixa pas a un altre sentiment. I, si no fos perquè la bona educació imposa un capteniment correcte, en més d'una ocasió hauria dit a algun d'aquests efímers veïns: "En nom de Déu, home!, aneu-vos-en a casa, que avui per la tele fan una peli molt bona, i al vostre sofà dormireu més bé que no pas aquí...". Però em temo que s'hauria ofès pel to de comiseració del meu consell.

Una commiseració que deixa pas a la pietat quan el protagonista és algú de qui dos dies després (o un mes més tard) llegirem una recensió crítica de l'espectacle als mitjans de comunicació... Un es fa, llavors, una reflexió amarga: "Realment, la vida és molt dura; i, les garrofes, costen molt de guanyar".

Pere Artís

"Músiques Submergides" o l'acceptació del present

La primera setmana de febrer es va presentar a Barcelona el cicle de música contemporània "Músiques Submergides". Aquest cicle va ser organitzat pel KRTU (Cultura, Recerca, Tecnologia, Universals), centre interdisciplinari dependent del Departament de Cultura de la Generalitat, i comptà amb un pressupost global de 6 milions de pessetes per donar suport al projecte multidisciplinari proposat i coordinat per la flautista Barbara Held.

Els objectius d'aquest cicle eren ambiciosos per la qualitat dels concerts que s'oferien, però simples en la seva intencionalitat: "El KRTU vol donar el màxim de suport a la música d'avantguarda que, lamentablement, no ocupa el mateix lloc que les avantguardes plàstiques o literàries, ja que la relació creació i difusió d'aquest tipus de música pateix una escissió terrible", argumenta Vicenç Altaïó, director del centre. En aquest cas concret, ha estat molt important l'emplaçament dels concerts, la sala Metrònom, que durant molts anys va ser cau de cultiu per a l'avantguarda artística barcelonina i un punt de confluència d'artistes de tots els àmbits, de diverses nacionalitats i tendències.

Durant els cinc concerts vàrem poder disfrutar d'una visió panoràmica de les músiques d'avui: "Hi ha grans trets de complicitat en aquestes músiques, totes estan en deute amb les propostes filosòfiques que John Cage va incorporar al pensament musical del nostre segle; totes responen, d'altra banda, a les possibilitats que ofereix la tecnologia actual amb un gest que allibera la música de feixugues restriccions".¹ L'eix comú entre el so i la llum, el silenci i l'ombra, el color visual i l'estretall harmònic, convidava compositors i intèrprets d'aquí i d'arreu i artistes plàstics a crear diàlegs i confluir, en definitiva, en l'espectacle-experiment-vivència.

Cadascuna de les propostes tenia segell propi. La instal·lació sonora interactiva i el saxo de Miquel Jordà obrí el Cicle, juntament amb les obres per a piano preparat i el fabulós espectacle visual d'altaveus en moviment de Gordon Monahan. La fluïdesa del piano de "Blue" Gene Tyranny amb els ordinadors de David Berhman i la col·laboració de la flautista Barbara Held. El control de sons electrònics mitjançant el moviment de les mans dins el camp magnètic de Michel Weismeg i l'emissió de ràdio controlats per trombó Midi de Nicolas Collis ens conduïren cap als darrers dos concerts: la proposta amb més caire *performance* de Fast Forward (*steel drum*) i Takehisa Kosugi (violí) quedà arrodonida amb la perfecció, puresa i humor de la cantant espanyola Fàtima Miranda. I el darrer dia vam submergir-nos en el magma sonor entre Miquel Gaspar (clarinet) i J.M. Berenguer (música pregravada i imatge), per arribar a l'escolta profunda i "harmònica" de l'acordió de Paulina Oliveiros. Tot plegat, amb la col·laboració estètica i conceptual d'artistes com Jorge Ribalta, Marcel Pey, Pere Noguera i Jordi Benito, i la sorprenent sensibilitat i pulcritud (rarament confluent) dels professionals tècnics de so i llum.

Com era d'esperar, però no de preveure, l'experiència ha estat un èxit de públic, l'assistència massiva de gent interessada en aquest tipus d'oferta cultural fa pensar en la necessitat de més propostes, de més experiments multidisciplinaris. Però, i mentrestant... què en queda, d'aquella setmana? A més del record selectiu del que més ens va agradar..., queda la constància d'un disc compacte editat amb peces de tots els participants, amb una significativa fotografia de Marcel Pey i l'esperança que en un futur puguem seguir sent tants o més els curiosos i interessats a participar en manifestacions com aquesta. ● Mariona Sagarra

(1) Clara Garí/Josep Manuel Berenguer. Revista "Cultura". Febrer 1993.

Resposta a Jordi Masó

Senyor Masó:

En primer lloc, em reafirmo absolutament en totes les meves apreciacions sobre el senyor Kissin que, malauradament, vostè no entèn o no vol entendre en la seva justa dimensió.

Segona: m'agradaria molt que vostè respectés la meua opinió (fonamentada i crec que ben raonada en el meu article) com jo respecto la seva; tot i que em sembla, més que no la seva, la d'alguns senyors crítics de Nova York i Londres. En tot cas, vostè no exposa (ni argumenta) una sola opinió personal en tot el seu escrit.

I tercera: no senyor, jo no em deixo "enredar" per les opinions de ningú, siguin britànics o nord-americans; els quals, per cert, no considero en absolut incauts ni ignorants. Simplement, crec que, com a professional de la música, tinc el dret i l'obligació d'exposar aquí les meves impressions personals de la manera més independent i honesta possible.

Atentament.

Carme Martínez
pianista

Èxit de l'estrena de *Yerma* a Colònia

El dia 23 de gener va tenir lloc l'estrena a Colònia del ballet *Yerma* sobre la partitura del compositor barceloní Salvador Pueyo i coreografia de Jochen Ulrich.

Com és sabut, es tracta d'una coproducció del Teatre del Liceu i el Tanz-Forum de l'Opera de l'Estat de Colònia, l'estrena mundial de la qual havia tingut lloc al mateix Liceu el dia 9 d'octubre.

Els responsables de l'Opera de Colònia van atorgar un relleu especial a aquest esdeveniment, com ho demostra el fet que el programa de la sessió, que incloïa també les coreografies *Concerto* i *El mandarí meravellós*, era presidit per una fotografia de l'esmentada producció. A l'interior hom atorgava una importància especial a la significació de l'obra de García Lorca que inspirà la partitura de Pueyo i també aquesta i el compositor barceloní.

Yerma va tenir un excel·lent acolliment per part del públic alemany, fet que ha motivat que la companyia hagi ampliat el nombre de sessions previstes per a aquesta temporada i se'n preveu la representació a l'inici de la vinent. El Tanz-Forum també portarà la coreografia a les seves gires. Igualment, la crítica alemanya ha elogiat l'obra de Pueyo i la creació de Jochen Ulrich.

La partitura de *Yerma* va ser composta fa 27 anys i va néixer originàriament concebuda com un ballet. ■

Premi Puccini per a Virginia Zeani

La soprano romanesa Virginia Zeani ha estat guardonada amb el 22è Premi Puccini 1992, que és organitzat anualment per la Fundació Festival Pucciniano a la ciutat de Vareggio, ciutat on el compositor visqué, treballà i morí. El Premi, que fou concedit el passat 20 de desembre, s'atorga a una soprano que destaca per les seves interpretacions puccinianes. Així, han rebut aquest guardó sopranos com Gilda Dalla Rizza, Rosetta Pampanini, Magda Olivero, Maria Callas, Renata Scottò, Mirella Freni, Montserrat Caballé, Birgit Nilsson i Ghena Dimitrova.

Virginia Zeani, que porta 32 anys de carrera internacional, ha interpretat amb gran èxit els principals papers femenins de les òperes de Puccini i ha cantat als principals teatres operístics del món, com la Scala de Milà, el "Met" de Nova York, el Bolshoi de Moscou, el Covent Garden de Londres i el Liceu de Barcelona. ■

Nou violí de fibra de grafit

El luthier J. Harold Stephens, de Somerset (al sud-est d'Anglaterra) ha fet sonar una nota revolucionària en el món de la música en produir violins de fibra de grafit amb un so característic no diferent al que s'obté dels models Stradivarius. Stephens ha manifestat que aquesta nova tecnologia ha estat provada i aprovada pel mateix violinista Sir Yehudi Menuhin. Segons Menuhin, aquest instrument té una resposta uniforme, és fàcil de tocar i té una ressonància remarcable. Per la seva banda, Stephens creu que els instruments de corda de fibra de grafit tenen un gran potencial comercial i que aniran substituint gradualment les seves rèpliques de fusta.

Explicant les qualitats del seu primer violí d'alta tecnologia, el luthier anglès diu que podria ser fabricat en sèrie i ser venut a preus assequibles; i també afirma que pot aplicar-se aquesta tecnologia a la viola, al violoncel i al contrabaix.



Als avantatges tècnics i comercials de la fibra de grafit també s'afegeixen d'altres, com la preservació de l'instrument de la humitat i d'altres efectes ambientals. ■

El Fons Copland en marxa

La nova entitat Fons per a la Música Aaron Copland, creada l'any passat, ha estat engegada amb la finalitat de donar suport a actuacions i millorar el coneixement del públic vers la música contemporània nord-americana. Així, el Fons ja ha anunciat les dues línies bàsiques del seu programa: suport als promotors musicals i suport als projectes discogràfics. El Fons, creat d'acord amb la voluntat del traspassat Aaron Copland, espera poder distribuir uns 800.000 dòlars cada any en ajuts. L'American Music Centre, fundat per Copland i altres cinc compositors

el 1939, és l'entitat encarregada d'administrar els ajuts de les actuacions del Fons. El Fons ha assignat per a aquest any 500.000 dòlars per a nous enregistraments i reedicions de música contemporània americana, dels quals es poden beneficiar tant intèrprets i companyies professionals com entitats no lucratives. També aquesta temporada s'han destinat 300.000 dòlars per a aquelles entitats d'intèrprets professionals que treballen sense ànim de lucre i que tenen un compromís de pes en la divulgació de la música contemporània dels Estats Units. ■

Obra guanyadora del VII Premi Ciutat d'Alcoi

L'obra *Tramas* del compositor Emilio Caladín ha estat la guanyadora del VIII Premi de Composició Ciutat d'Alcoi per a Música de Cambra 1992; l'obra finalista ha estat *Anihila* de Jaime Botella. L'obra guanyadora serà estrenada en el IX Festival Internacional de Música Contemporània del CDMC i retransmesa en directe per Ràdio Nacional d'Espanya (R2), el setembre d'enguany, pel grup de cambra holandès Xenakis, d'Amsterdam. El jurat d'aquesta edició del Premi de Com-

posició Ciutat d'Alcoi, el formaren el director d'orquestra Ovidiu Balan, els compositors Antón García Abril, Juan Hidalgo i Tomás Marco, i el musicòleg Josep Ruvira.

Les obres guanyadores de les anteriors edicions del Premi foren: *Sexteto de Estío* de José García Román (1986), *Wagadu* de Francisco Luque (1987), *Chakra* de José Manuel López (1988), *Necesidad y Azar* d'Albert Llanas (1989), *Tiamat* de Carlos Satue (1990) i *Vitae* de Javier Santacreu (1991). ■

Música catalana per a flauta i guitarra a l'estranger

Montserrat Gascón i Xavier Coll, duet de flauta travessera i guitarra clàssica, iniciaren el passat febrer una intensa activitat concertística per l'estranger en la seva primera gira d'aquest any. Els dies 22, 24 i 25 de febrer oferiren concerts a les ciutats egípcies del Caire i Alexandria amb obres de Sors, Llobet, Homs, Piazzola i Villa-Lobos. Paralel·lament, Xavier Coll impartí diverses classes magistrals de guitarra al Caire.

El passat 15 de març el duet inicià una segona gira per països de Centramèrica i Sud-amèrica, concretament a Guatemala, Hondures, Nicaragua, Costa Rica, Panamà, Colòmbia i Xile. En aquesta gira, organitzada per l'Institut de Cooperació Iberoamericana (ICI), Gascón i



Montserrat Gascón i Xavier Coll

Coll oferiren obres de Guinjoan, Piazzola, Rodrigo, Villa-Lobos, i una estrena, encàrrec de l'ICI, del compositor Tomás Marco titulada *Lucièrnaga furiosa*.

Després d'un mes de gira per terres americanes, durant aquest abril els dos intèrprets catalans participaran en el VII Festival Internacional de Música Contemporània Bacau 93, a Romania, on divulgaran obres de Guinjoan, Rodríguez-Picó, Homs, Tomás Marco, i estrenaran l'obra *Strophae* de Francesc Taverna-Bech.

Finalment, per al proper mes de maig Montserrat Gascón i Xavier Coll duran a terme dos concerts de presentació, a París i Zuric, interpretant obres de Montsalvatge, Rodríguez-Picó, Gerhard, Homs, Guinjoan, Taverna-Bech, Rodrigo i Piazzola. Aquests concerts són organitzats per l'agència Música Gyr amb la col·laboració del Consorci de Promoció Exterior de la Cultura Catalana (COPEC). ■

CONVOCATÒRIES

I ENCONTRE TOMÁS LUIS DE VICTORIA I LA MÚSICA ESPANYOLA DEL SEGLE XVI. A la ciutat d'Àvila, els dies 14, 15 i 16 de maig. Sessions dedicades als instruments musicals del segle XVI des de tres vessants diferents: anàlisi de la música i tractats musicals; aportació de les fonts literàries i iconogràfiques; i estudi del patrimoni instrumental com a document original i insubstituïble. La direcció científica d'aquest primerencontre, a càrrec de Cristina Bordas, i la coordinació a càrrec d'Alfonso de Vicente. Data límit d'inscripció: 8 de maig. Informació: Centro Asociado UNED-Àvila. Apdo. 144. 05080 Àvila. C/ Los Canteros s/n. Tel: (920) 22 50 00/04. Fax: (920) 25 01 64.

I CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA A CAPELLADES. Organitzat per Paper de Música, se celebrarà de l'1 al 11 d'abril. Sota la direcció de Gonçal Comellas (el qual, alhora, impartirà les classes de violí), el claustre de professors és integrat per Claudi Arimany (flauta), Norbert Blume (viola) i Marçal Cervera (violoncel). Informació: Sala Paper de Música, tel. 801 20 11 (de 12 a 14 h i de 16 a 18 h).

IV CONCURS PER A LA PROMOCIÓ DE JOVES INTÈRPRETS. Paper de Música de Capellades convoca una nova edició del Concurs per a la Promoció de Joves Intèrprets. El

certamen és adreçat a solistes de piano, solistes d'instruments o vocals, amb acompanyament; i grups de cambra, instrumentals o vocals (en aquesta edició, queden excloses les modalitats de trio de violí-violoncel-piano, i solista de guitarra). Els solistes no poden sobrepassar els 25 anys (els cantants, els 27); per als grups de cambra, la mitjana d'edat no podrà superar els 30 anys. Paper de Música garanteix al guanyador del certamen un mínim de 10 concerts, a través dels organitzadors dels festivals musicals del nostre país, a més de la participació als Concerts de Primavera 1994 a la Sala Paper de Música de Capellades. El jurat estarà format per Antoni Ros-Marbà, Claudi Arimany, Benet Casablanca, Marçal Cervera, Xavier Joaquín, Joan Moll i Enriqueta Tarrés. Data límit d'inscripció: 23 d'abril. Informació: Paper de Música, C/ del Fossar, 2, 08786 Capellades, telèfon 801 20 11 (de 12 a 14 h i de 16 a 18 h).

IV CICLE "COM ESCOLTAR MÚSICA?" Edmon Elgström, oboïsta i pedagog, tindrà al seu càrrec les sessions del IV Cicle "Com escoltar música?" de Capellades. Les sessions tindran lloc a Paper de Música els dies 17 d'abril ("El so i les seves qualitats"), 22 de maig ("Elements constitutius de la música") i 5 de juny ("El poder de la música"). Preu del Curs: 3.000 ptes. Informació: Paper de Música, Capellades, telèfon 801 20 11.

CURS EUROPEU DE MÚSICA DE CAMBRA, STAGE 93. Organitzat pel Servei de Música de la Fundació "la Caixa" a Torrebónica (Vallès Occidental) del 23 d'agost al 5 de setembre. El programa inclou: pràctica de música de cambra; tècniques d'interpretació i comunicació; classes de repertori; oportunitats d'interpretació; concerts; tècniques d'assaig; estil i anàlisi; tècniques creatives i de teatre; classes magistrals d'instrument; tècniques de gravació; tècnica Alexander; i pràctiques pedagògiques. El quadre de professors el formen: Volker Banfield (piano); Dr. Thomas Gallia (tècniques de gravació); Nika Gimeno i Barbara Hamilton (tècnica Alexander); Barry Green (contrabaix); Jesse Levine (viola); Josep Pons (dir. Orquestra de Cambra Teatre Lliure); Román Revueltas (violí); Pawel Rouba (mim); Charles Tunnell (violoncel); el Trio Fontenay; l'Endellion String Quartet; i la Netherlands Wind Ensemble. Les conferències aniran a càrrec de Gabriel Jackson, Delfi Colomé, Miquel Desclot, Carles Riera i Eric Hollis. La data límit de presentació de documentació és el dia 21 de maig. Per a més informació: Centre Cultural Fundació "la Caixa". Passeig de Sant Joan, 108. 08037 Barcelona. Tel: 458 89 07 (de dimarts a dissabte, d'11 a 20 h). O bé: Servei d'Informació de la Fundació "la Caixa". Via Laietana, 56. 08003 Barcelona. Tel: 317 57 57 (de dilluns a divendres, de 10 a 14 h i de 16 a 20 h). ■

Destituïda la direcció del Teatre de l'Òpera de Roma

La junta directiva del Teatre de l'Òpera de Roma fou destituïda el passat gener per la ministra italiana de lleure i turisme, Margherita Boniver, arran de les investigacions que s'havien vingut efectuant sobre les finances del Teatre. L'alcalde de Roma, Francesco Carraro, ha estat nomenat administrador temporal del Teatre, i Pietro Salvo, membre de l'extingida junta directiva, ha estat designat president executiu pel mateix Carraro. Segons la versió oficial, els motius de la destitució han estat els 30 milions de dòlars a què ascendeix el dèficit del Teatre. D'altra banda, els sindicats sospiten que hi ha motius polítics més que no pas econòmics i relacionen la destitució amb els canvis partidistes de diferents càrrecs dins l'Ajuntament.

Mentre les investigacions governa-

mentals continuen donant la culpa a la crisi i al deute, el gerent del Teatre, Gian Paolo Cresci, no ha estat destituït. Acusat de malbaratar els recursos del Teatre, Cresci ha admès que la vetllada estiuenca operística a les Ruïnes de Caracalla és massa cara i això explica una part del dèficit. Però malgrat tot, Cresci continua gaudint del suport polític. El ministre de comerç exterior, Claudio Vitalone, ha manifestat recentment que una ciutat com Roma no pot acceptar quedar-se sense teatre operístic i que particularment no pot renunciar a unes vetllades com les de Caracalla.

Per la seva banda, Cresci ha tornat a afliurar la butxaca nomenant el passat 20 de gener Giancarlo Menotti com a director artístic durant dos anys. ■

Curs d'Interpretació Frederic Mompou

De l'1 al 6 de febrer va tenir lloc a l'Acadèmia Marshall el Curs d'Interpretació Frederic Mompou impartit per Carme Bravo, destinat a alumnes de nivell superior i en les branques de piano i cant. Va ser un curs d'una gran intensitat i d'un notable nivell pel que fa a participació. Com a estímul, es va crear un concurs patrocinat per la Generalitat amb un primer premi de 300.000 pessetes i un segon de 200.000 per a cadascuna de les dues branques esmentades. El primer premi de piano va ser per al pianista menorquí Andreu Rera i el segon el va compartir *ex-aequo* el grec Patrick Bopp i el sevillà Ricardo Martínez. Pel que fa a cant, es va declarar desert el primer premi i s'atorgà el segon a la mallorquina Joana Maria Llabrés. El jurat va ser presidit per Alicia de Larrocha i també en formaven part Maria Vilardell, Montserrat Aparici, Xavier Montsalvatge i Xavier Turull. ■

Del seu affm.

Sr. Raimon Pelegrero, "Raimon" Cantautor senyer

Estimat amic:

Vaja un enrenou que està preparant per a aquest dia de Sant Jordi. Amb el pretext de commemorar els 30 anys de l'edició discogràfica de la cançó *Al vent*, promou una gran festa en la qual es trobarà amb amics dels seus primers moments artístics -Joan Manuel Serrat, Ovidi Monllor, Paco Ibáñez, Pi de la Serra...- i amb aquesta figura, per a mi gegantina i suposo que ja venerable, Peter Seeger, que em porta records excepcionals. Veurà, jo sóc terrassenc i vaig tenir el privilegi de viure aquell recital que aquest artista nord-americà va oferir a l'atrotinat, voluntariós i insuficientíssim pavelló esportiu del barri de Can'Aurell de la meua ciutat, no recordo si l'any 1970 o 1971. Va ser un esdeveniment literalment impressionant -crec que estarà d'acord amb mi- que vostè va ajudar a fer possible. Aleshores Terrassa tenia fama de ser "la ciutat més roja d'Espanya" i l'ambient, amb una munió de força pública provocadorament a l'aguait, era d'una espessor anímica només comprensible per als qui ho vam viure.

Reconec que no sé ben bé què pretén vostè amb aquesta festa que tindrà lloc ara en un altre pavelló esportiu, aquest de característiques tan i tan diferents del citat, que és nogensmenys que el superolímpic Palau Sant Jordi de Montjuïc. Ni sé tampoc què en sorgirà. Per altra part, estic segur que la capacitat de convocatòria que ha estat capaç de mantenir sempre, i la seva habilitat com a engrescador social, una vegada més convertiran en un gran èxit un acte presidit per vostè.

Tanmateix aquest tipus de disquisicions no em preocupen massa. Per a mi, estimat senyor Raimon, hi ha una cosa que em crida especialment l'atenció d'aquesta iniciativa. Els meus fills, que no saben res d'aquells anys de la Cançó, que no havien nascut quan va tenir lloc el recital de Seeger a la meua -i seva- ciutat natal, volen ser presents aquest dia al Palau Sant Jor-

di. Membres de la generació seguidora atenta de Els Pets, Sau, Sangtraït i Sopa de Cabra i dels grups de rock anglosaxons dominants els noms dels quals no distingeixo, i la música dels quals he de suportar, em manifesten el seu desig de viure la festa del dia de Sant Jordi. I no cregui, no és una qüestió de foguerada circumstancial. El seu aparell de reproducció musical fa temps que acull sovintejadament cançons de vostè, se saben de memòria les lletres de moltes -els atrau especialment *Indesinenter*- i valoren, com no podia ser altrament, aquesta emblemàtica *Al vent*, només per la qual vostè ja hauria passat a la història. Vull creure, n'estic segur, vaja, que són uns nois musicalment d'allò menys excepcionals. En tot cas potser només són excepcionals pel fet d'haver escoltat les seves cançons de forma simplement normalitzada a l'ambient familiar.

I crec que això a vostè, i als amics col·legues que l'acompanyaran i a d'altres que han quedat també marginats dels nous temps musicals, els hauria de resultar íntimament satisfactori. I per als qui van voler, i aconseguir, marginar-los, adduint que la seva aportació artística no tenia valor intrínsec com a tal i que tot el seu protagonisme només estava basat en l'engatjament contestatari, polític, etc. és un autèntic cop de puny... dissortadament només moral.

Amb aquesta excusa, i d'això vostè i jo n'hem parlat més d'una vegada, s'ha justificat la invasió exloent de productes musicals aliens a la nostra cultura. I l'anoreament dels afins. Excusa no gens desinteressada que ha ajudat, i de quina manera, a desenrotllar un procés de colonització cultural d'allò més lamentable, a més consentit políticament i justificat ideològicament de forma barroera. I ara a veure qui és capaç de capgirar el desori. O tan sols matisar-lo. Un desori que té uns responsables concrets amb noms i cognoms. El tema, ja ho veu i ho sap prou bé, és profundament important. Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

Pere Artís i Benach
Lluís Millet i Loras



LLIBRE DEL CENTENARI

Articles introductoris:

Montserrat Albet, Joan Lluís Marfany, Enric Jardí,
Josep Ma. Ainaud de Lasarte i Josep Benet

FUNDACIÓ ORFEO CATALÀ - PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
EDITORIAL BARCINO

Demaneu-lo a la vostra llibreria o a Editorial Barcino (Montseny, 9 - Tel. 218 68 88)

Xè. CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL
Girona, juliol de 1993

Ajuntament  de Girona



Centre Cultural La Mercè

Piano	Luiz de Moura Castro	19 al 31/7
	Ma. Carme Poch	19 al 31/7
	Aquiles Delle Vigne (<i>Prof. invitat</i>)	17 al 20/7
	Almudena Cano	12 al 17/7
	(monogràfic: Schumann)	
	Alfred Herzog	12 al 17/7
	(acompanyament i improvisació al piano)	
Violí	Vartan Manoogian	19 al 31/7
	Manuel Guillén	19 al 31/7
	Evelio Tielez (<i>Prof. invitat</i>)	22 i 23/7
Violoncel	Elías Arizcuren	19 al 31/7
	Josep Bassal	19 al 31/7
	Anner Bijlsma	27 al 30/7
	(<i>Suites</i> de Bach i Ricercars)	
Cant	Marimí del Pozo (soprano)	19 al 31/7
Guitarra	Hubert Käppel	19 al 27/7
Orgue	Andreas Arand	12 al 17/7
Flauta	Pierre-Yves Artaud	19 al 31/7
Arpa	Ma. Rosa Calvo-Manzano	12 al 17/7

Anàlisi musical

Carl Schachter	
Introducció a Schenker	12 al 17/7
<i>Don Giovanni</i> de Mozart	19 al 31/7

Composició	Carles Guinovart	12 al 17/7
-------------------	------------------	------------

Pedagogia musical (Mètode «Willems»)

Jacques Chapuis	
Curs d'iniciació (matins)	26 al 31/7
El solfeig vivent (tardes)	26 al 31/7

Tècnica bàsica de piano

David Westfall (grau elemental)	12 al 17/7
---------------------------------	------------

Curset de tècnica bàsica de piano per a professors

Luiz de Moura Castro	12 al 17/7
----------------------	------------

Tècnica bàsica de violí

Vartan Manoogian	12 al 17/7
<i>Professor assistent:</i> Agustí Coma	

Tècnica bàsica de violoncel

Elías Arizcuren	12 al 17/7
Lenian Benjamins	12 al 17/7

L'organització ofereix aquest any als participants del curs de piano, violí i violoncel la possibilitat d'assaig i concert amb l'Orquestra de Cambra de l'Empordà

Premis Musicals

- Premi Xavier Montsalvatge d'Interpretació Pianística de Música del Segle XX
 - Premi Francesc Civil de Composició Musical
- (Les persones interessades podran sol·licitar les bases a la secretaria)

Informació general

Centre Cultural la Mercè; Pujada de la Mercè, 12 - 17004 GIRONA. Tel. (972) 41 94 22, de 9 a 14 h. i de 17 a 19 h.

Manel Camp estrena la cantata Ressorgir

per ORIOL PÉREZ i TREVIÑO

D'acte de gran importància per a la posteritat pot ser titllada l'estrena de la cantata *Ressorgir* de Manel Camp. L'estrena tingué lloc a la ciutat natal de Camp, Manresa, la mateixa ciutat que fa poc més de 100 anys proclamà les Bases, de gran importància per al creixement i auge del nacionalisme català.

L'estrena, evidentment, va fer omplir el Teatre Conservatori de Manresa. No tan sols hi havia els melòmans i seguidors del músic manresà, sinó personatges de gran importància en la vida cultural catalana, com ara el poeta Miquel Martí i Pol, feliç pels 3 poemes als quals Camp havia donat vida musical.

Abans, però, de l'estricta estrena de l'obra *Ressorgir*, una primera part anomenada *Cinc cançons per a un país* havia fet de preàmbul de la màgica estrena. *Cinc cançons per a un país*; a més de Manel Camp, al piano, hi havia la col·laboració de 4 músics vinculats a l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, la mateixa orquestra encarregada d'estrenar l'esmentada obra: la violinista Maria Victòria Fernández, l'oboïsta Ferran Torrens, el flautista David Riba i el violoncel·lista Sergi Boadella.

El plat fort, però, era *Ressorgir*, obra creada amb un objectiu clar: la commemoració del centenari de la proclamació de les Bases de Manresa. Camp, a més de la força creadora, ha comptat amb el guiatge històric de Josep Benet, i també el de Miquel Martí i Pol que, com hem dit, ha escrit 3 poemes que Camp ha incorporat a l'estructura global de l'obra.

Ressorgir s'articula en 3 grans parts. La primera part s'anomena "el ressorgiment nacional", la segona "de l'autonomia a la resistència" i la tercera "l'avui". En cadascuna hi ha la presència d'un dels poemes de Martí i Pol,

que són cantats, excel·lentment i amb un gran gust i estil, per la mezzosoprano Anna Ricci. Tot el que no són els poemes, *Mancomunitat*, *Guerra civil* i *Ara i futur* és música sense text que és interpretada amb l'ajut del mateix Manel Camp al piano, que també dirigeix l'esmentada Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana.

Dit això, no hem de creure pas que l'obra *Ressorgir* sigui plenament una obra descriptiva. No, en absolut. Si bé és cert que la podem considerar com programàtica, en la mesura que l'obra respon a un guionatge històric, això tan sols és l'excusa per a la creació d'unes pàgines eclèctiques de Camp: música per al cinema, música íntima, influències jazzístiques... Tot un eclecticisme que es posa en funcionament mercès a una poderosa i brillant orquestració que inclou referències i connotacions simbòliques amb la incorporació d'una tenora, potser l'instrument que més defineix el caràcter català. Si l'orquestració és brillant, la forma respon a microesquemes, clarament vinguts de l'esmentada música del cinema.

Amb un llenguatge que, rarament s'escapa del sistema tonal, una diversitat rítmica i, sobretot, la vivacitat que Camp dona a la part pianística en cadascuna de les versions, *Ressorgir* pot ser considerada una obra que va més enllà de la simple commemoració i que dona pas a una obra en què se'ns mostra, de nou, el món íntim, ulterior i intel·lectual transformat amb un llenguatge sensible, transparent i, aparentment, simple que fa que el públic —almenys aquesta vegada— entengui la proposta d'un artista contemporani.

Per a l'assoliment de tot això no caldrà, doncs, oblidar la proposta de Camp i la correcta versió de l'Orquestra de Cambra del Palau que, de mica en mica, ha anat comprènent el "què" del manresà Manel Camp.



Va fallar el Quintet de Mozart

per X. CASANOVAS-DANÉS

Euroconcert va presentar a mig febrer una formació tan prestigiada com l'Octet de Salzburg que integren membres de la Camerata Acadèmica i del Mozarteum, amb una filiació d'origen que permetia, doncs, esperar versions mozartianes de la més pura ortodòxia. Però no va ser així: la primera obra era, precisament, el *Quintet per a clarinet K. 581*, i va ser, precisament, on la lectura va resultar menys atractiva, per la seva discursivitat sense cap intenció particular, com si es tractés de passar l'obra per refrescar-la després d'un temps de no haver-la tocada. Amb un so acurat i una bona base tècnica, cap frase, cap detall no van animar una lectura tan tèbia que fregava la monotonia.

Amb l'*Octet* de Schubert el panorama va canviar radicalment, com si hagués sortit el sol en un dia gris. Amb les línies de força ben traçades (i una contrabaixista que renunciava a jugar un paper subsidiari), la interpretació d'aquest tribut a Beethoven que van fer els salzburguesos va ser magnificadora i enjogassada. La receptivitat del públic va anar *in crescendo* i van rebre molt càlids aplaudiments per certificar-ho.

Però, tal vegada, el millor de la vetllada va ser la propina, un fragment amb ribets de *rag-time* de l'*Octet* del compositor francès Jean Françaix, una obra menor del seu catàleg, però fresca i encomanadissa com ella sola. No resulta estrany que la millor versió d'uns músics concitadans de Mozart fos la d'una obra contemporània. La fascinació d'aquests pentagrames sense pretensions va lluir amb tant fulgor perquè aquells sonaven empeltats de l'esperit aristocràtic i, alhora, planer, de l'amic Wolfgang Amadeus, paradoxalment escatimats a la seva pròpia obra.

El triomf de Decker

per F. TAVERNA-BECH

Un dels concerts més esperats de la present temporada d'abonament de l'Orquestra Ciutat de Barcelona era el que constituïa la reaparició de Franz Paul Decker. El record de les seves memorables i exemplars versions de la música de Mahler i el nivell tècnic que havia assolit l'orquestra barcelonina durant la seva gestió suscitaven particular il·lusió, ja que el programa venia a simbolitzar aquell criteri que Decker aplicà durant la seva gestió quan n'era el mestre titular. Així, es dedicava, per una banda, l'atenció a la música actual catalana, i per l'altra s'oferia una partitura no excessivament divulgada com el *Concert per a violoncel i orquestra* de Saint Saëns i com a punt culminant, amb l'audició de la *Simfonia domèstica* de Richard Strauss, la veritable especialitat de Decker, el simfonisme postromàntic germànic.

Com tantes altres vegades, Decker ens emocionà amb una de les versions més lúcides i emocionants d'aquests complexos i multicolors pentagrames de Strauss. Veritablement, sota el gest entranyable, inspirat i espontani, la partitura de l'imaginatiu poema simfònic de Strauss adquirí brillants accents de vitalisme. Amb tot, ja abans Decker ens n'havia fet lamentar l'absència amb una lectura precisa i diàfana dels *Tres moviments simfònics* de Miquel Roger, molt notables per la seva sincera volada expressionista—es podria parlar d'influències ben assumides del llenguatge schönberguà— així com també d'un plantejament formal molt equilibrat i desenvolupat amb veritable coherència.

Per completar aquest concert, segurament un dels més brillants de l'actual temporada, l'orquestra i Decker van acompanyar i donar autèntica rèplica, amb el que això significa de crear diàleg i "fer música", al violoncel·lista Lluís Claret en el virtuositic i tanmateix no gens banal *Concert per a violoncel i orquestra* de Saint Saëns. D'alguna manera, Lluís Claret no s'accontentà a lluir la seva prodigiosa qualitat tècnica, sinó que, ben al contrari, s'apartà de qualsevol actitud de lluïment, per aprofundir un text d'emotiu contingut líric i humanístic.



Edmon Colomer dirigint l'Orquestra de Cambra del Palau (Foto: Poch)

Colomer amb l'Orquestra del Palau

per X.C.-D.

Amb tres convocatòries n'hi ha hagut prou per comprovar que el cicle "Els diumenges al Palau" és tot un encert. I no és que la tercera oferís un programa de consum fàcil, amb sengles obres de Jordi Cervelló i Arnold Schönberg emmarcant la *Simfonia* núm. 29 K. 201 de Mozart. Per començar, *Dos movimientos*, composició primerenca (de 1965) de Cervelló, admirablement construïda i amb una correspondència equilibrada entre tímica i estructura. Sota la direcció d'Edmon Colomer, l'Orquestra de Cambra del Palau la va interpretar de forma molt acurada, en una versió que no va ser aliena a la bona acollida que el públic li va donar.

Poc després, la simfonia mozartiana sonava amb correcció (és evident que Colomer garanteix sempre audicions per sobre de la línia de flota-

ció), però un xic freda i com mancada d'idees (massa tributària de Haydn), probablement (comprensiblement) menys treballada en fer costat a obres tan complexes com les altres que configuraven el programa.

L'opus 4 de Schönberg, *La Nit Transfigurada* integrava la segona part i és aquí on l'Orquestra de Cambra del Palau va demostrar fins on pot arribar, que és molt més lluny d'on molts estaven (estàvem) disposats a concedir. Va sonar amb soltesa, amb convenciment, càlida en una lectura orientada palesament cap a les fonts wagnerianes més conspícues. D'altra banda, i a despit d'una pasta sonora poc densa, també era la millor versió que l'Orquestra podia oferir. No haver-la desviat del seu corrió és una demostració del senderi d'aquest òptim director que és Edmon Colomer. D'ell n'esperem grans coses, autoritzats per una impecable trajectòria que li està obrint portes internacionals.

Reiteratiu Quartet Accardo

per X.C.-D.

El violinista torinès Salvatore Accardo ha demostrat sempre un gran interès per la música de cambra (no debades és el fundador de festivals com els de Nàpols i Cremona, on es conrea en exclusivitat) i la seva presentació en la temporada d'Ibercamera va ser, significativament, com a líder del Quartet que porta el seu nom.

La formació té un nivell tècnic realment considerable, però també una característica d'aquelles que acaben per molestar en ser reiterativa: els seus integrants s'expressen com quatre veus independents, com si cadascú toqués per a si mateix, sense gaire més voluntat d'interacció que la de la més estricta coincidència en els atacs i en la sincronització en el fraseig. En obres com les programades, la *Quartettsatz* D. 703 de Schu-

bert, les *Cartes íntimes* de Leos Janáček i el *Quartet* núm. 13, complementat amb la *Gran Fuga*, de Beethoven, calia exigir una cohesió expressiva que quallés en un vertader idioma i això és el que va mancar a les versions de les dues primeres. L'obra de Janáček, de factura entre rapsòdica i apassionada, destil·la una tremenda força espiritual que l'apropa, sense arribar-hi, a l'expressionisme, i el joc preciosista dels intèrprets refredava a cada pas una temperatura dramàtica que havia de vorejar l'ebullició.

De totes maneres, el prodigiós *Quartet op. 130* de Beethoven va marcar un punt d'inflexió des del seu inici i la lectura dels Accardo va palesar una energia al nivell dels requeriments. Segones parts, doncs, foren bones, i la vetllada es va cloure amb un èxit artístic.

Pianistes



Christian Zacharias

per F.T.-B.

En l'espai d'unes poques hores i per a cicles diferents —Zacharias en Euroconcert i Orozco en Ibercamera— van actuar dos pianistes que, malgrat els seus diferents conceptes interpretatius i uns programes d'acusada contraposició, van posar de manifest una actitud i uns conceptes semblants envers l'art musical. Ambdós van palesar una inqüestionable qualitat virtuosística, però tot i aquesta capacitat, en cap dels dos aquesta capacitat no va posar-se de relleu com un objectiu primordial, sinó com un mitjà essencial per introduir-se en la veritable intimitat de la música, en allò que té de potencial per suscitar la creativitat i la imaginació i el sentiment humans.

No va haver-hi, doncs, espectacle sonor, ni exhibicionismes temperamentals. En canvi, tant l'un com l'altre van donar l'exemple més lúcida del que ha d'ésser una interpretació respectuosa i exacta del text musical perquè aquest alliberi la seva càrrega vivencial i el seu flux d'emoció. Cadascun va saber situar-se en el punt just des d'on era possible la interpretació fidel i sense personalismes de les músiques que havien escollit per als programes respectius.

D'aquesta manera i ja sense intencions comparatives, sempre superflues, Christian Zacharias ens oferí una suggestiva visió de dues sonates —op. 122 i 78— de Schubert i una —op. 109— de Beethoven. Sota la pulsació exacta i magníficament matisada de Zacharias, les obres de Schubert van posseir l'espontaneïtat poètica d'un art volgudament líric, mentre que en el cas del pianisme beethovenià el discurs va adquirir aquell to reflexiu que, lluny de nostàlgies sentimentals, només posseeixen aquells que han viscut apassionadament. Quant a la versió de la suite *Ibèria* que oferí Rafael Orozco, diria que impressionà la seva valentia i audàcia per afrontar aquesta monumental obra pianística, sense por al possible desequilibri o bé a la nota en fals, i només amb el desig absolut de donar a cadascun dels sons que batguen en aquesta recarregada partitura, tot el seu contingut emocional i la seva dimensió ètnica, és a dir, la intenció de conjuguar en un tot viu: tradició, paisatge i sentiment —l'expressió— d'una col·lectivitat humana.

G. Jones teatralitza un recital

per X. C.-D.

Una de les propostes més insòlites del Liceu ha estat un espectacle anomenat *Ai, Malvina!*, protagonitzat per Gwyneth Jones dedicat a glossar la figura de la danesa Malvina Garrigues, que va ser escollida per Wagner per ser la primera Isolda de la història al costat del seu marit, Ludwig Schnorr von Carosfeld. Va ser una artista amb molt temperament (que la va fer cèlebre als escenaris europeus i, que transmutat en una gran dignitat, la va ajudar a suportar l'anatema del clan del compositor després d'haver-se involucrat en una intriga en què va intervenir el rei Lluís II de Baviera).

El recital-espectacle és una evocació de Malvina Schnorr feta amb caire quasi espiritista, ja que és convocada a l'escenari per la força de la paraula, un text hagiogràfic del berlinès Klaus Geitel declamat per l'actor Constantino Romero. Cantant i pianista, que era el gran Geoffrey Parsons, aparegueren vestits de Malvina i Wagner respectivament, i les

àries i cançons interpretades per ells s'inserien en la trama argumental alternant amb glosses entre iròniques i patètiques.

Jones va triomfar com sempre ha fet al Liceu. Va cantar àries i escenes del repertori de Malvina: la de Fides de *Le Prophète* de Meyerbeer, d'Ortrud de *Lohengrin* i de Kundry de *Parsifal*, la balada de Senta de *L'olandès errant* i la narració i la mort d'Isolda. També dos dels *Wesendonck Lieder*, una balada de Carl Loewe que Malvina cantava sovint en el sanatori mental on va viure reclosa durant molts anys, i una altra que ella mateixa va compondre per a una companya d'estudis a París, la mítica Jenny Lind. Jones no sap cantar d'altra manera que lliurant-s'hi totalment, i per això, després d'unes interpretacions magnífiques (Senta, Ortrud, Kundry), va arribar ostensiblement fatigada al final. Però precisament per això va arravatar el públic liceístic, que la va ovacionar generosament, seduït, també, per la màgia d'un espectacle teatralitzant.

Reaparició d'Antoni Ros-Marbà

per F.T.-B.

Al marge de les seves actuacions al Liceu, feia bastant temps que Antoni Ros-Marbà no dirigia l'Orquestra Ciutat de Barcelona, el conjunt simfònic del qual va ser molts anys el titular des de la seva fundació, fins que el va rellevar el mestre Decker.

La predilecció per posar en relleu els detalls arquitectònics i tímbrics de la música, el seu estil expressiu, càlidament entusiasta, a la vegada que nerviosament dinàmic, van donar una fesomia força atractiva al desenvolupament del concert. Certament, les versions de Ros-Marbà van revelar tota la seva subtilitat en el joc colorístic, en què la llum i les ombres establien l'adequada atmosfera lírica. Des de la *Sinfonia en re menor* de Cèsar Franck, interessant exemple de la composició concebuda com un cicle biològic, fins a la màgia sonora del poema *Dafnis i Cloe*, en el

qual Ravel transforma en pur esperit l'artesanía de l'instrumentador, passant per *Prélude a l'après-midi d'un faune* de Debussy, una de les partitures en què la música francesa s'allunya dels postulats del simfonisme germànic, Ros-Marbà va traçar tota una trajectòria estètica del que ha de ser un concert entès més com un tot orgànic, abans que com un mostrari de pentagrames dispersos. Així es va palesar en el sentit històric del conjunt de les obres que il·lustren l'evolució del simfonisme francès en els moments de l'alliberament de la tirania del do i de la recerca d'una ànima genuïnament mediterrània per a la música francesa. Un tot orgànic que també s'establia en el caràcter de la música apassionadament contemplativa, com ho és en la de les obres de Franck i Debussy i que després es desvetllà en una culminació de vitalisme i sensualitat de la mà de Ravel.

Curs Europeu de Música de Cambra

Curso Europeo de Música de Cámara European Chamber Music Course



Stage 93

Torrebonica . Barcelona
23 Agost - 5 Setembre 1993

PROFESSORS

Volker Banfield, *piano*,
Hamburger Staatsschule für Theater und Musik
Dr. Thomas Gallia, *tècniques de gravació*
Sonart France
Nika Gimeno
Tècnica Alexander
Barry Green, *contrabaix*
Cincinnati Symphony Orchestra
Barbara Hamilton
Tècnica Alexander
Jesse Levine, *viola*
Yale School of Music
Josep Pons, *director*
Orquestra de Cambra Teatre Lliure
Román Revueltas, *violí*
Orquestra Ciutat de Barcelona
Pawel Rouba, *mim*
Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya
Charles Tunnell, *violoncel*
English Chamber Orchestra

Trio Fontenay
Endellion String Quartet
Netherlands Wind Ensemble

CONFERENCIANTS

Gabriel Jackson, *escriptor i musicòleg*
Delfí Colomé, *escriptor i compositor*
Miquel Descloet, *poeta*

Carles Riera, *coordinador*
Director del Conservatori de Granollers
Eric Hollis, *director artístic*
Guidhall School of Music & Drama



Informació :

Servei de Música
Centre Cultural de la Fundació "la Caixa"
Passeig de Sant Joan, 108 08037 Barcelona
Tlf. 93-458 89 07

Servei d'Informació de la Fundació "la Caixa"
Tlf. 93-317 57 57



Fundació "la Caixa"

Els himnes, patriòtics o no, són una de les mostres més conspicues i exactes de la música funcional. És realment música “en funció de...” I darrera dels punts suspensius hi ha tot un món abstracte, absolutament obert, ple de components tan i tan inaprehensibles com sentiments patriòtics o de pertinença a grups socials indeterminats.

Ens trobem davant d'una realitat en la qual els components musicals neixen profundament condicionats per una finalitat, o per unes finalitats, espúria, encara que no exactament aliena al mateix fet musical. La música no

és, per tant, un objectiu en si mateix, sinó un instrument o una eina útil, capaç d'afavorir unes reaccions anímiques concretes i preestablertes, via identificació.

Tot això obre un camp de consideració prou suggestiu perquè mereixi ser objecte d'un tractament específic.

Hom ha de contemplar, en primer lloc, els factors de tipus antropològic que situen la capacitat de l'home de respondre a uns estímuls

sentimentals abstractes, amb els quals s'identifica de forma ensem personal i col·lectiva. Aquesta és una realitat tan evident com de justificació científica complexa, que és abordada de forma precisa i solvent en el Tema que oferim. Derivadament d'aquest fet, hom ha d'atendre la dimensió literària, tan irrenunciable en els himnes com la música; o quasi. Es pot albirar en aquesta realitat la forma

com el text -expressió concretitzadora dels sentiments que hom vol identificar- resulta condicionant dels resultats finals del component musical, el qual és també objecte d'anàlisi en un altre article en què hom en precisa l'entitat i la trans-

Himnes: música i sentiments abstractes

cendència nuclear en els himnes.

Finalment, era inevitable d'abordar el tema de l'himne nacional de Catalunya, d'història atzarosa i significativa de la importància política que pot assumir la figura de l'himne. L'oportunitat de l'oficialització recent per part del Parlament de Catalunya de *Els Segadors* com a himne del país, justifica la inclusió d'un treball específic al respecte.

Els himnes nacionals com a símbols d'identitat

per JOSEFINA ROMA

Què hi ha en un himne nacional que fa esborronar d'emoció els qui s'hi senten identificats, tot escoltant-lo?

En el llarg camí que han seguit els pobles en la consciència d'identitat i en l'elaboració de símbols que la representin, "l'himne nacional" és una fita que bé val la pena de considerar.

La darrera celebració dels Jocs Olímpics ens va donar molts exemples que ens poden servir per enfocar la reflexió. En el transcurs dels Jocs, i en els moments cerimonials, vam poder observar el poder identificador d'aquestes melodies, molt semblants i molt distants alhora, que eren reconegudes emocionalment per uns, o amb sentiments que podien anar des de la indiferència fins a l'odi pels qui no s'aixoplugaven en el seu simbolisme d'identitat.

Els atletes que pujaven al pòdium feien gala d'identitat, a vegades quadrant-se gairebé militarment i fins i tot plorant en el clímax de l'emoció. Era el moment més gloriós de tots, per sobre del triomf, per sobre de la medalla, per sobre dels aplaudiments; l'himne era el punt culminant perquè representava la identificació. Tot tenia un sentit. No era solament un triomf personal; era el d'un país la música identificadora del qual transportava l'heroi a un plànol gairebé d'èxtasi.

En altres casos, el compromís de símbols dels països de l'esberlada Unió Soviètica feia que els atletes se sentissin en certa manera orfes en un terreny liminal entre el passat unificat i l'esperançat i alhora desconegut esdevenidor. Fins i tot hi va haver declaracions d'alguns esportistes que no es resignaven a perdre aquells sons i aquells símbols que els havien identificat i en els quals havien estat endoculturats.

Tots vàrem esser testimonis de les expectatives creades entorn de *Els Segadors* en els mateixos estadis, i com només va emocionar els qui s'hi sentien implicats des de dintre, mentre que deixava indiferents o indignava els qui no compartien aquest senyal d'identificació.

Un altre cas que voldria portar per a la reflexió és el de l'himne d'Astúries, que tantes vegades havíem sentit cantar en situacions no gens solemnes, com una cançó que tothom coneixia i que s'assimilava als darrers moments de xerinola comuna en excursions i trobades. Però vet ací que s'erigeix en l'himne d'Astúries i veiem els polítics d'aquella Au-



tonomia, dempeus, seriosos, amb la mateixa melodia i lletra. El canvi qualitatiu ha estat la sacralització de la cançó com a símbol, i un himne nacional és dins del cercle de les coses sagrades.

Els pobles, les comunitats, s'han distingit, de sempre, amb trets identificadors. Sovint, un poble s'anomena a si mateix, "la gent", "les persones", "els homes", mentre que anomena els altres per algun tret distintiu, sovint degradat, rebaixant-lo, degut al desconeixement de la seva complexitat i fins i tot de la seva similitud amb el poble que l'anomena.

Així, com que no s'entén el seu llenguatge, l'altre poble l'anomenarà com "els qui en lloc de parlar, criden, borden..." o aneu a saber quin altre qualificatiu despectiu.

Aquests conceptes sobre l'altre empitjoren amb la distància. Més enllà de les muntanyes, fins i tot viu gent sense cap, amb una sola cama, caníbal, etc. Els pobles de l'entorn més proper, i per tant més coneguts, es qualifiquen amb termes més humans:

*A Alguaire, los agullaires,
a Almenar, los afumats,
a Almacelles, los puntosos,
i a la Saira, els desgraciats.*

Aquesta dita que es coneix al Segrià té paral·lels en les definicions de tots els pobles. Aquestes defini-



cions formen cercles d'identitat compartida i de llunyania matisada. S'acompanyen amb descripcions i llegendes més o menys estereotipades dels continguts culturals. Es diu, per exemple, que "els altres mengen el que al nostre poble es dona al bestiar" i la mateixa afirmació és recíproca.

En aquest context, la música pròpia, la manera de fer-la o de practicar-la, dona un grau més de concentració simbòlica. A través de la música es pot definir allò propi i allò estrany.

Quants pobles hi havia a començaments de segle on els forasters havien de pagar per poder ballar amb una noia del poble? A Liri, a la vall de Benasc, hi havia fins i tot la institució de les "bailaderas", les úniques noies que, no essent gaire afavorides, eren les úniques amb les quals podia ballar un foraster.

Donant un pas més, veiem que la música identifica un poble. Les cançons que hom ha sentit des de la infantesa configuren el gust musical i el mateix idioma musical que s'emprarà en el grup. Les altres melodies, des dels altres grups, sofriran un rebuig o una incomprensió.

Sovint, en les històries d'aculturació, de xocs entre dos pobles, de lluites més o menys totals, trobem que la música, identificadora dels vencedors, causa odi i terror als vençuts; i en sentit contrari, l'art musical dels vençuts és vist pels vencedors com encisador, produint encantament i bogeria, per la màgia que inclou.

Això encara ho podem resseguir fins i tot en les llegendes de fades i d'éssers fabulosos, que no són més que la transformació d'històries de contacte entre dos pobles, dels quals els vencedors converteixen en extraordinaris els vençuts, per emfasitzar més el valor de llur victòria.

En aquestes llegendes, esteses per tot Europa i més enllà, encara, els pobles desplaçats i vençuts, que poden ser recol·lectors, caçadors i pastors, empesos pels agricultors a les muntanyes, als erms i als boscos, dominen una música produïda per instruments de vent, que produeixen una música tan dolça que ningú no pot resistir. Qui entra en una dansa d'aquests éssers, o sent les seves melodies, enfolleix i segueix per sempre aquells sons que l'han encantat.

En canvi, el poble vençut avorreix i mostra gran por davant dels tabals i tambors, veritables instruments de guerra. El seu retruny serveix per expandir els esperits del lloc i ensem amb els habitants anteriors als vencedors.

Els tambors, veritables productors de la por a l'enemic, juntament amb els crits o cants de guerra i el revestiment guerrer, constitueixen tots plegats el sentit d'identitat en lluita davant l'enemic, al qual podran allunyar pel soroll eixordador dels qui alhora enforteixen l'ànim dels seus propietaris abans de la lluita.

En aquestes lluites llunyanes, que han esdevingut llegendes en les nostres contrades, cal no oblidar el so de les campanes. El perill de l'enemic de fora, convertit més tard en bruixot o bruixa en la mitologia local, serà la tempesta, congriada amb màgia per aquells. La defensa del poble serà la campana. El seu so no permetrà que la tempesta o qualsevol mal travessi el cercle protector des d'on es pugui sentir.

De fet, què hi ha de més identificador d'una comunitat que el seu campanar? Hi havia tocs, com el dels perduts, que ajudaven a retrobar el camí als qui s'havien extraviat. Però també, davant d'una tempesta, són molts els pobles que recorden les narracions d'un veí que ha sentit com els bruixots o les bruixes, o qualsevol ésser maligne, es queixaven des de dalt d'un núvol que no podia fer entrar la tempesta al poble perquè el so de les campanes, o d'una campana concreta, la deturava.

Aquest so, identificador, un cop més aixopluga els de dintre i és un mur contra els de fora.

I no obstant, si la música és definidora d'un poble, és també per la música que els pobles forasters s'introdueixen en altres societats. Aquella música encisadora, convertida en espectacle, sense el significat ritual que té per als membres de la pròpia cultura, és la porta de pas de tants pobles cap a la seva acceptació en el si d'altres cultures. Herodot ja ens en donava un exemple en descriure'ns l'èxit que les danses dels Pigmeus tenien entre els Egipcis.

Quan les societats es tornen més i més complexes, com ha passat en el decurs de la història mundial, no n'hi ha prou de reconèixer una música com a pròpia i identificadora. Es fa necessària la presència de símbols visuals i auditius més concentrats. Els escuts d'armes, els pendons, els crits de guerra, es fan insuficients en les grans acumulacions de pobles que es formen en els Imperis i els Estats.

La formació dels Estats moderns, darrera de la submissió d'uns pobles i l'annexió d'uns altres, ha portat la pretensió de la representativitat de tots ells més que no pas la sola identificació davant l'enemic. Creen, doncs, la necessitat de donar uns símbols comuns, que, en voler reunir tantes variants culturals, oferiran menys consistència real com més pobles vulguin representar. L'Estat ha de crear un substitut de la unitat cultural unificadora. Per això la identitat es refugiarà en uns símbols que no tenen una traducció real sino estereotípica, com a màxim. No serà la suma de totes les característiques culturals, sovint contradictòries. Si se'n potencien unes, serà silenciand-ne d'altres. Apel·lar a la història comuna serà emprendre la via dels recurs mitificador i a voltes mistificador. Com més s'eixampla el territori, més s'ha de recórrer a símbols sorgits de les profunditats psicològiques de l'ànima dels pobles, la veracitat dels quals és difícil de

comprovar. I si no es poden presentar victòries i trajectòries comunes en el present, es potencien les del passat.

Entre tots aquests símbols unificadors de l'Estat modern, figura l'himne nacional, més identificador des de dintre, encara que conserva la seva projecció exterior. És a dir, tracta també, i sobretot, de crear la cohesió dels qui el posseeixen.

Amb la introducció de l'ensenyament i el servei militars obligatoris i unificadors, es reforçarà el seu component mitificador de passat comú davant l'evidència de múltiples trajectòries culturals. Sovint, les lletres esdevenen envoltades d'aures de misteri, de canvis significatius, d'expressions rítmiques que poden arribar a diferenciar postures polítiques antagòniques.

La creació d'uns símbols tan eficients féu que tots els Estats constituïts es plantegessin en el seu moment la creació d'una eina semblant. I el mateix podem dir dels nous Estats que van sorgir de les descolonitzacions, i dels pobles en lluita per aconseguir el seu reconeixement. Tots els grups tenen la mateixa justificació per voler-se homologar amb tots els símbols identificadors.

Per això no és gens sorprenent que tants himnes

nacionals siguin en ritme, majestat i fins melodia, prou semblants entre si.

En créixer la consciència d'identitat, l'expectativa d'independència, de llibertats, de reconeixement, etc., observem dues actituds diferents. La primera, que potencia més la mateixa homologació que el contingut identificador. Per aquesta raó, molts Estats sorgits de les descolonitzacions, en voler estar homologats amb el comú d'Estat, més aviat imiten els himnes de les antigues metròpolis que no pas mostren la veritable forma musical autòctona que els identificaria culturalment.

La segona actitud consisteix a redescobrir algun element cultural que hagi acompanyat una experiència històrica aglutinadora, sigui en el camp de la cultura popular, sigui en la contestació implícita o explícita que porti cohesió al grup i li confereixi aquesta profunditat en el temps, que és una justificació essencial pels pobles que, a més de la seva existència, pretenen demostrar la seva persistència.

Sigui com sigui, l'efecte simbòlic de l'himne, i amb ell tota la força mítica que comporta, mostra la seva gran eficàcia en l'emoció dels qui el canten, però també movent els pobles en la consciència de la seva identitat.

FIRA DE BARCELONA, MEMBRE PROTECTOR DE LA FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



Fira de Barcelona ha firmat un contracte de **Membre Protector** de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana** durant l'any 1993.

El protocol de col·laboració, el van firmar el Sr. Antoni Negre Villaveccia, president de **Fira de Barcelona**, i el Sr. Fèlix Millet i Tusell, president de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana**. Amb aquesta col·laboració **Fira de Barcelona** expressa una vegada més el seu suport a la cultura catalana.



La Banda Municipal de Barcelona enregistra els himnes dels països participants als Jocs Olímpics de Barcelona

La música dels himnes

per ALBERT ARGUDO i LLORET

Malgrat que la meua condició, durant molts anys, de director de la Banda Municipal de Barcelona m'ha donat nombroses ocasions d'interpretar els himnes nacionals de molts països, en visites reials, de caps d'Estat o en Fires Internacionals on el protocol ens ha fet participar-hi d'una manera directa, allò que realment ha estat un veritable contacte amb aquestes petites —però molt simbòliques— obres ha estat la darrera gran festa olímpica de Barcelona. Durant un any hem enregistrat quasi dos-cents himnes nacionals, prèvia harmonització i instrumentació. Curiosament, aquest contacte amb els símbols musicals de gran part dels països homologats del món ha esdevingut revelador.

Si hom considera que, al darrera de la transcendència patriòtica o del símbol ètnic que fa esborronar els interessats de cada cançoneta, només hi ha una forma musical molt simple, amb harmonies precàries i esquemes rítmics poc imaginatius, lògicament s'ha d'acabar creient en la màgia de la música, més enllà d'una bona predisposició de qui l'escolta.

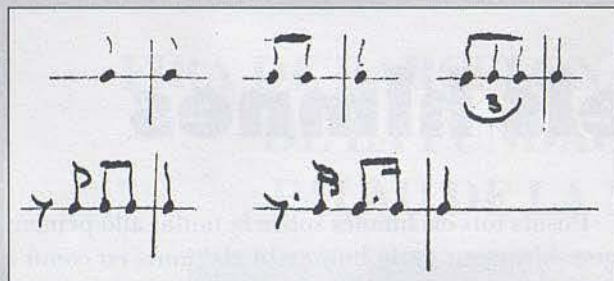
Posats tots els himnes sobre la taula, allò primer que se'ns acut és de buscar-hi els punts en comú i els conseqüents fets diferencials. El compàs més generalitzat és el quaternari, seguit del seu conseqüent binari, que no sempre s'adiu amb l'estructura melòdico-rítmica del tema; així, ens vam trobar —en moltes de les partitures enviades pels països propietaris de l'himne— que la solfa impresa estava creuada de compàs i amb les divisòries errades, la qual cosa fa que els ictus inicials i finals de la frase no s'adiguin amb els veritables accents rítmics; corregit això, però, les estructures rítmiques són molt simples i repetitives.

La forma musical dels himnes es mou sempre (en tot *sempre*, hi ha alguna excepció) entre la forma ternària reexpositiva ABA, la ternària evolutiva ABC, la binària AB i la mateixa amb repeticions AABB, que possiblement és la més habitual. Els himnes de forma ternària reexpositiva (ABA), quan són llargs, acostumen a respondre a una forma musical simple, com una marxa o una dansa amb el seu corresponent trio; en aquest cas seria la secció B i en molts casos es limita a ser una transposició al quart grau (per exemple l'himne espanyol) i algunes vegades al relatiu menor; quasi sempre

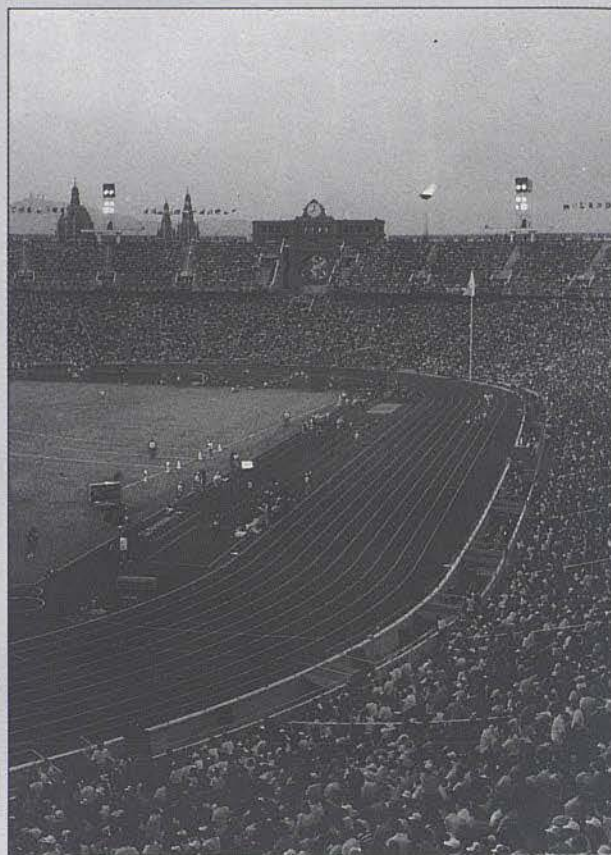
aquesta secció està contrastada de caràcter amb les articulacions i les dinàmiques. Aquests himnes ternaris són, per tant, el més llargs.

Quan l'himne es desenvolupa en una microforma de pocs compassos (quasi sempre en formes quadrades de setze, vint-i-quatre, trenta-dos etc.) la melodia és susceptible de ser repetida dues o més vegades, fet que no altera la seva forma intrínseca (pensem en les tres estrofes de *Els Segadors*) i aquestes repeticions poden donar lloc a diferents caràcters, tot jugant amb les dinàmiques i emfasitzant les últimes estrofes. Val a dir que la majoria dels himnes són fets a partir de cançons, o pensats sobre un text per ser cantat i que els dissenys rítmico-melòdics quasi sempre deriven de la fonètica i l'èmfasi de les paraules. Així doncs, en molts casos la forma esdevé discursiva i pràcticament inclassificable segons els esquemes tradicionals de l'anàlisi musical.

En l'aspecte melòdico-rítmic es produeix també el fet curiós que la immensa majoria dels himnes són anacrúsics; molts menys, tètics; i quasi cap, acèfal, ben entès que, si n'hi ha algun, el seu ictus inicial pot delatar una deficient escriptura d'un tema anacrúsic. Aquest són alguns dels dissenys anacrúsics més corrents:



És curiós de veure que l'aspecte tonal varia molt poc d'un país a l'altre, per llunyans que siguin. Una immensa majoria són escrits en mode major, que –sens dubte– dona un aire més triomfal i optimista que el seu etern company; molt pocs himnes es basen en modes més arcaics o exòtics, cosa curiosa quan provenen de països la música tradicional dels quals es mou sobre organitzacions melòdico-harmòniques diferents de les nostres. Així ens trobem amb ètnies absolutament exòtiques que passen himnes calcats dels motlles occidentals més poc imaginatius i menyspreant tota la seva immensa riquesa folklòrica. D'altres, en canvi, esdevenen un exponent clar del seu tarannà, com el Japó, amb un bell coral fet sobre un mode oriental; Israel, amb una típica melodia hebraica en mode menor; el Senegal, amb un curiós i irrenunciable “break” de la percussió; o Qatar, l'himne del qual és una estranya fanfara de pocs segons. L'himne de Bahrain està escrit en un curiós compàs de 3 per 8 i és clarament una jota castellana. El d'Aruba és un meravellós vals vienès en 3 per 4; i el de Togo és una



Els Jocs Olímpics, a l'Estadi, marc idoni per descobrir himnes nacionals

inqüestionable sardana. Val a dir que, contemplant la situació d'alguns països en el món, hom espera quelcom més de la seva simbologia patriòtico-musical; però –com he dit– els modes major i menor imperen arreu i les pseudo *Marselleses* són l'esquema predilecte de gran part dels països.

Possiblement entrariem en un aspecte social-històric de l'himne, molt fàcilment, si consideréssim que gran part dels himnes d'Amèrica del Centre i del Sud tenen un marcadíssim aire italià (Bellini, Verdi) o que tots els països de colònica britànica (i també Liechtenstein, al mig d'Europa) llueixen, amb diferents vestits, el *God Save the Queen*.

Un últim aspecte podria englobar la pràctica totalitat dels himnes del món: el seu caràcter. Aquest pot venir donat, essencialment, pel *tempo* i per l'èmfasi interpretatiu que se li posi. Així els podríem classificar en tres grans grups: a ritme de marxa (de 100 a 132) el paradigma dels quals podria ser *La Marsellesa*; la marxa *maestoso* (de 80 a 100), con Canadà, Bèlgica, Bahamas; i, finalment, els himnes basats en melodies de coral, quasi religiosos i de frapant solemnitat (Anglaterra, Alemanya, Japó, Hongria, etc.). No oblidem els pocs, però curiosos, himnes exòtics.

Un document: els tres himnes més llargs són: Sud-àfrica, Zimbabwe i Espanya. Una debilitat: el que més m'agrada és el que mai no va pujar dalt del pal: el nostre.

Els himnes com a gènere literari

per IGNASI RIERA I GASSIOT

Del grec *hymnos*, cant de ponderació o de lloança, qualificarem l'himne, en tant que gènere literari, com la composició poètico-musical de caràcter solemne, generalment pensada per a ésser cantada a cor. Té com a finalitat lloar alguna persona o celebrar un succés important. Com ens dirà Rosa Cabré al *Diccionari de la literatura catalana*, B., Edicions 62, 1979: "es tracta d'una de les més antigues formes de poesia i és documentat a les primeres manifestacions de la literatura oriental, d'Egipte i de Grècia. Encara que poc utilitzat entre els romans, el cristianisme en recollí la tradició i creà una himnologia que arribà fins a l'edat mitjana i donà lloc a la moderna versificació rimada en síl·labes. Per la seva funció hom l'ha confós sovint amb l'oda. Al llarg dels segles, fins ara mateix, el seu ús a Catalunya ha estat constant, especialment a l'Església Catòlica i a les evangèliques".

Recordem que els himnes cristians —amb tantes influències formals sobre els himnes nacionals que tractarem d'analitzar a continuació— derivaven del càntic dels salms al Temple dels jueus. I que entre les seves manifestacions primitives no podem oblidar ni els himnes maniqueus, ni els gnòstics, ni els de l'Església bizantina. El patró inqüestionat dels himnes és sant Efrem, diaca, poeta i himnista del segle IV. I recordem també fins a quin punt la Reforma de Luter, i després el Calvinisme, van ajudar a popularitzar els himnes religiosos, com a element fonamental de la litúrgia. Ja aleshores, himne era equivalent a signe d'identificació religiosa i "nacional", d'acord amb el principi "cuius Regio, eius Religio".

Himnes nacionals

Dels himnes homèrics —si rellegim la *Iliada* us adonareu de la quantitat d'himnes que amb prou feines dissimula el poema-relat— i òrfics, entesos com a cants de peces heterogènies versificades, de lloança o d'invocació a una divinitat, hem passat als himnes cristians més primitius, als de l'estabilitat medieval, als de la Reforma i Contrareforma. No és estrany que quan, al llarg dels segles XVIII i XIX, té lloc l'eclosió de les nacions, estats i nacionalitats, que goso qualificar de romàntico-administratives, el boom dels himnes s'acceleri, fins al punt

CATALUNYA



ANTOLOGIA DE LA POESIA PATRIOTICA
EDICIÓ QUE LA GENERALITAT OFEREIX ALS MESTRES
DE CATALUNYA AMB MOTIU DEL FESTIVAL DE CLAUSURA
DE L'ESCOLA D'ESTIU DEL 1934, EN EL QUAL FOREN LLEGITS
DIVERSOS D'AQUESTS POEMES

que avui tots els pobles, estats, regions, nacions, clubs i països volen tenir el seu himne, contrapunt de la bandera. Si el 1792 té lloc l'estrena de *La Marsellesa*, podem dir que la cursa dels himnes ha començat. La literatura, però, tenia models preparats per ensinistrar els futurs lletristes nacionals d'himnes. Sempre he cregut que Yehudà ha-Leví, autor, el segle XI, d'un *Himne a la creació*, prepara el camí dels futurs himnistes romàntics, que tenen com a fita notable *Himnusz*, de Ferenc Kölcsey (1790-1838), autor del cant nacional dels hongaresos (amb una doble temàtica, permanent als himnes: el record de les desgràcies superades i el reconeixement dels mèrits dels avantpassats, que van ser capaços de convertir la desgràcia en triomf). Els himnes hongaresos de Kölcsey m'han semblat com el precedent en el temps dels *Hymny* del polonès Jan Kasprowicz (1860-1926), de signe molt religiós, una mena de Judici Final anticipat, que marquen, tot amb tot, el camí formal dels himnes nacionals, teòricament profans però tocats d'una religiositat molt accentuada.

En aquest seguit de referències literàries, no hauríem d'oblidar, tampoc, els nocturns *Hymnen*

an die Nacht de Novalis (1772-1801) ni, menys encara, l'aportació himnística de Hölderlin que ja el 1793 componia els *Hymnen an die Ideale der Menschheit*, i que entre el 1800 i el 1803 componia els himnes de formes mètriques més lliures *Hymnen in freien Strophen und Fragmente*, poemes on contrasta la solitud del poeta amb la puresa quimèrica dels seus neguits.

L'himne de Catalunya

Tot i que l'oficialitat de *Els Segadors* com a himne nacional de Catalunya només sigui sancionada *de facto* a la Catalunya republicana, i per iniciativa de Francesc Macià, va ser l'associació Jove Catalunya qui el va proposar el 1870. Jove Catalunya és una entitat que neix d'una tertúlia barcelonina. Es funda el 1869 i el seu primer president és Francesc Ubach, seguit de Josep Montserrat i Ramon Picó. Entre els socis més il·lustres, Francesc Matheu i Àngel Guimerà.

La lletra actual de *Els Segadors* va ser obra d'Emili Guanyavents (1860-1941), poeta i traductor vinculat al grup de "L'Avenç", que va adaptar la vella cançó popular.

Com als himnes que analitzarem, al de Catalunya també hi ha la victòria en un combat desigual —els humils segadors, portant la falç com a arma, vencen els exèrcits d'un poder central magnificat—, també hi apareix el mite de la terra (símbol arreu de maternitat fecunda), i també crida al combat contra hipotètics enemics permanents, que han de ser estimulats al ritme, i amb les rimes, de la cançó patriòtica. En tot cas volia subratllar que Jove Catalunya —que tindrà "La Gramalla" com a portaveu oficiós— vol imitar Jove Itàlia (1831), Jove Europa (1834) i Jove Irlanda (1842), pobles que reclamen la independència i que lluiten, també, contra enemics de gruix.

Els altres himnes de Catalunya

El professor Joan-Lluís Marfany ha explicat les arrels i els accents nacionalistes del Modernisme. I és en el context d'aquest moviment literari, en l'aportació del poeta Joan Maragall, amb els seus "Cants", a *Visions i cants*, del 1900, on trobem dos textos fonamentals per a l'himnologia popular catalana: *La sardana* i el *Cant de la senyera*. El 1891 havia estat creat l'Orfeó Català i el 1895 es pot dir que el cant coral incrementava la seva presència a tots els racons de la societat catalana. Davant la possibilitat que aquestes masses corals interpretessin únicament cançons "estrangeres", traduïdes o no, s'imposava una reacció destinada a garantir

una producció autòctona, similar a la que va tenir lloc seixanta anys més tard amb la Nova Cançó i amb la que ha tingut lloc, darrerament, amb el rock català. "Calia crear una cançó popular catalana. Els catalanistes, i entre ells d'una manera especial, els modernistes, hi van dedicar moltes energies: els músics, harmonitzant cançons tradicionals i creant-ne de noves; els escriptors, proveint-ne les lletres, els editors, publicant-les en fulls solts; els orfeons, divulgant-les en les seves actuacions a festes majors de viles i pobles". (J.L. Marfany, Introducció a *Visions i cants*, B., Laia 1984, pàg. 15).

El *Cant de la senyera*, interpretat sovint com l'himne alternatiu de Catalunya, conté tots els ingredients dels himnes nacionals més clàssics: recorda la fidelitat a la pàtria dels que l'entonen, recorda que serem un poble "més triomfant", al·ludeix a la sobirania nacional —"per mirar-te sobirana/alçarem els ulls al cel"— i carrega els qui l'entonen d'energies —"llum als ulls i força al braç"— per continuar endavant.

No m'estranya que hi hagi veus que prefereixin la lletra del *Cant de la senyera* a les estrofes —venjatives i violentes— de *Els Segadors* —"endarrera aquesta gent/tan ufana i tan superba/Bon cop de falç!"—, tot i que el prestigi de l'himne de Catalunya, com a cançó reivindicativa i de revolta, s'acabarà imposant com a lletra del l'himne nacional. Es molar les cines és, al capdavant, més contundent que injectar virus informàtics en els ordinadors dels enemics!

La "cal·ligrafia" literària dels himnes

En d'altres treballs, publicats en aquest número de la revista, experts en la matèria especificaran les característiques musicals dels himnes. M'he estat repassant una antologia d'himnes, editada per l'editorial de Stuttgart, Reclam, amb el títol: *Nationalhymnen. Texte und Melodien*, un petit tresor perquè permet la comparació entre himnes d'arreu del món. Algunes d'aquestes característiques podrien ser:

— 1. L'assumpció col·lectiva dels himnes. N'hi ha d'anònims i n'hi ha d'autor conegut. Un cop, però, convertits en himnes nacionals passen a ser patrimoni de la col·lectivitat, són "matèria d'epopeia". El fet de repetir sovint un text, de cantar-lo amb reverència —o en to de befa, pels que lluiten contra els representats per aquell text— el converteix en memòria col·lectiva. Fins i tot la gent lletraferida, dubta si els preguntes sobre l'autoria de la lletra d'un himne. I tampoc no resulta estrany que un dels himnes més coneguts, *Good save our gracious Queen*, sigui anònim, tant pel que fa a la lletra com

ELS SEGADORS

EL CANT DE LA SENYERA



SN-90138



**El cant de
la senyera
és també un
himne estimat
per molts catalans**

pel que fa a la música. És a dir: la poesia dels himnes defuig tothora dels elements personalitzadors de la lírica intimista.

– 2. Relacionat amb el punt anterior, els himnes fan referència a un concepte de comunitat específica, que no sempre té a veure amb els límits polítics: *Volk* podria significar raça, poble, pàtria, ètnia. Per als qui canten l'himne és el lloc més estimat de la terra –“la terra més ufana sota la capa del sol”, que direm nosaltres, o “der Erde geliebsten Ort”, que diran els suïssos.

– 3. Encadenat amb aquest concepte, els himnes proposen algun element d'identificació de la pàtria cantada. És a dir: destaquen algun aspecte del patrimoni natural o cultural que poden exhibir. En aquest sentit, m'ha semblat apassionant l'himne del Senegal que pretén reunir la diversitat de les riqueses africanes en un sol himne –el mar i els rius, l'estepa i el bosc, el bantú, l'àrab i el blanc. Seria interessant comparar heràldica amb himnologia.

– 4. Tots els himnes fan referència a la llibertat –a la independència– aconseguida contra un enemic poderós. Si apliquéssim als himnes els mètodes d'anàlisi literària dels formalistes russos descobriríem, amb Vladimir Propp, que els himnes contenen la història d'un heroi (generalment, col·lectiu) que venç un enemic sempre superior. Un altre element dels himnes és, naturalment, la descripció de la lluita menada per aconseguir aquesta llibertat. Pot sorprendre algú la insistència de l'himne de l'URSS a l'hora de convertir la llibertat en l'explicació de la unió de repúbliques ben diverses.

– 5. Els himnes aclareixen que, per continuar mantenint la llibertat, és del tot indispensable lluitar. Ja hem al·ludit al “Bon cop de falç!”. L'himne cubà ens diu: “No temáis una muerte gloriosa/que morir por la patria es vivir”. O el de Portugal, més

explícit: “Às armas, às armas/Sobre a terra, sobre o mar/Pela Pátria lutar/Contra os canhões, marchar, marchar”.

– 6. En aquesta lluita difícil, els himnes ens parlen sovint d'herois individuals, de persones que encarnarien, simbolitzant-ne les essències, el valor dels ideals –és el cas de Dabrowski, comandant de les tropes poloneses–, i també de pàgines de la història en què tal heroïtat va quedar ben palesa, com seria el cas d'Holanda, quan aconsegueix vèncer el domini del rei d'Espanya: “Den Coninck van Hispaengien/Heb ick altijt gheecert”.

– 7. Els himnes patriòtics solen ser, a més, jeràrquics: o Déu o el rei representen la totalitat del poble sobirà, si no és que Déu i rei mantenen lligams estrets, com en els himnes de Tailàndia o de la Gran Bretanya.

Acabo recordant que l'estructura literària dels himnes és d'una elementalitat notable, generalment litànica, que permet la repetició de la tornada, transcrita generalment entre signes d'admiració. I que els himnes no s'estan d'apel·lar a les grans macro-virtuts referencials –la dignitat, l'honor, el prestigi, la glòria o la felicitat– i acaben resultant, per al lector d'himnes, conceptes tan quotidians com les espardenyes o les places de pàrquing. L'himne del Vaticà, després de recordar-nos les meravelles històriques que han conformat Roma, acaba amb un emfàtic: “Il mondo spera in te!/Salve, o Roma/la tua luce non tramonta./Vince l'odio e l'onta/lo splendor di tua beltà”. En la proposta d'himne internacional, que recull l'antologia al·ludida de Reclam, el catàleg de les virtuts cíviques és exhaustiu. Tan exhaustiu com inconcret, és clar. I sense reglament d'aplicació posterior. Aquesta és, al capdavant, la grandesa i la misèria dels himnes.

Els Segadors, himne nacional de Catalunya

per ORIOL MARTORELL

Des de fa prop de cent anys, el poble de Catalunya ha anat considerant, cada vegada d'una manera més multitudinària i invencible, la cançó popular titulada *Els Segadors* l'himne nacional de Catalunya, però només des de fa molt pocs dies ho és oficialment en haver-se aprovat per unanimitat, el propassat dia 17 de febrer i en el Parlament de Catalunya, una Llei presentada conjuntament per tots els grups de la Cambra i que sanciona aquesta lliure decisió del nostre poble.

Una Llei l'únic article de la qual diu:

L'himne nacional de Catalunya és la cançó popular Els Segadors –elaborada a partir d'una melodia tradicional i d'un romanç anònim del segle XVII–, segons la transcripció musical de Francesc Alió, del 1892, i el text d'Emili Guanyavents, del 1899, en la versió que figura en l'annex.¹

Precisament, vaig ser jo mateix qui va tenir el gran honor i la responsabilitat de ser el primer dels diputats representants dels cinc grups parlamentaris a justificar i defensar públicament (alterant, per decisió també unànime de tots ells, l'ordre normal de les intervencions) el perquè d'aquesta Llei.

I ho vaig fer insistint moltíssim (*hasta la saciedad*,² deia, l'endemà un comentari periodístic) sobre el fet que allò que fèiem no era instituir que la cançó de *Els Segadors* és el nostre himne nacional, sinó, purament i simplement, formalitzar per mitjà d'una Llei del nostre Parlament aquella vella decisió que el poble de Catalunya, des dels darrers anys del segle passat i a través d'una intricada història, havia sabut mantenir i difondre amb una força extraordinària.

Aquesta meua intervenció³ –que ara resumeixo– va voler glossar els dos punts essencials sintetitzats en la Llei: el de la consciència d'himne nacional, i el de la música i el text d'aquest himne.

La consciència d'himne nacional

La decisió del poble de Catalunya de donar valor d'himne nacional a *Els Segadors* és una decisió quasi centenària perquè, molt sorprenentment, aquesta consideració ja va començar a manifestar-se de manera explícita i inqüestionable el 1899, o sigui, només set anys després que *Els Segadors* haguessin estat publicats per primera vegada –lletra i música– per Francesc Alió⁴ en el seu volum titulat *Cansons Populares Catalanas*.⁵ Un volum que, amb

independència del tema de *Els Segadors*, té una gran importància dins del camp de la nostra història cultural perquè, per primera vegada, un músic de la seva categoria s'ocupa seriosament i amb model·lica i refinada sensibilitat de transcriure i d'harmonitzar algunes de les nostres millors cançons tradicionals donant consistència artística, així, al valuós treball dels historiadors i dels folkloristes de la Renaixença.

D'aquestes primerenques manifestacions del llarg procés que convertiran *Els Segadors* en l'himne nacional de Catalunya n'hi ha importants i abundants testimonis documentals, d'entre els quals ara només en reproduïxo tres de molt significatius i tots tres precisament del 1899.

El primer, publicat al setmanari “La Veu del Montserrat”, comenta “el to magestuós y enèrgich de la música” i afirma lapidàriament que “el cant antich s'es fet himne nacional per ell mateix i ja està reconegut per tothom”.⁶

El segon, publicat a la revista “L'Atlántida”, és un fragment del polèmic concurs convocat pel grup de La Nació Catalana que comença declarant amb contundència que el “Nostre poble, ab vot expon-tani i entusiasta, ha consagrat com á himne nacional de Catalunya l'antiga cansó popular coneguda ab el nom de *Los Segadors*, verdadera joya històrica que'ns recorda passadas lluytas en defensa de les llibertats que avuy anyora i per las que encara trevalle y suspira”.⁷

I, finalment, el tercer, és un interessantíssim article de Joan Maragall publicat al “Diario de Barcelona”, en el qual recorda (tradueixo) que el “cant popular” de *Els Segadors*, “ha esdevingut, aquests últims temps, l'himne patriòtic indispensable en totes les festes i manifestacions catalanistes, cantat amb especial solemnitat, aclamat i sovint corejat pel públic amb singular entusiasme” i, una mica més endavant, subratlla amb gran fermesa aquesta idea dient que *Els Segadors* són l’“himne del catalanisme modern”.⁸

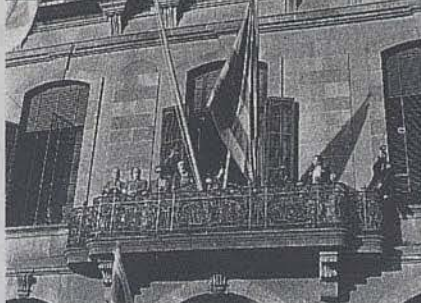
Tres rotundes afirmacions provinents de camps ben diversos del catalanisme, i totes tres demostratives de la celeritat extraordinària amb la qual una cançó que ningú no podia conèixer abans de l'edició de l'Alió –simplement, i tal com veurem més endavant, perquè no existia– es va estendre per tot Catalunya (gràcies, en gran part, a l'acció difusora de l'Orfeó Català de Lluís Millet i del cor Catalunya Nova d'Enric Morera) i va adquirir, en menys d'una dècada, la multitudinària i popular consideració d'himne nacional.



**A Sant Boi
(11-11-1976)**



**Rebuda del
President
Tarradellas
a Montjuïc
(23-10-1977)**



**Balconada del
Parlament de
Catalunya
(22-4-1979)**

Oriol Martorell dirigint *Els Segadors* en sis ocasions diferents (Fotos de: Socias, Segui, Barceló)



**Davant
l'Ajuntament
de Barcelona
(23-4-1977)**



**Acte de
benvinguda al
President
Tarradellas
al Camp Nou
(31-10-1977)**



**Al Palau de la
Música, en el
darrer concert com
a director de la
Coral Sant Jordi
(7-6-1991)**

Des d'aleshores, i fins als nostres dies, aquesta consciència d'himne nacional no solament s'ha mantingut ininterrompudament, sinó que fins i tot ha anat augmentant i, cada vegada més, ha anat imposant-se amb major força en més àmplies capes socials i culturals.

I, insistint encara en aquest aspecte, potser calgui recordar que els diferents testimonis directes que documenten aquesta evolutiva presa de consciència, tant procedeixen d'aquells ambients que el defensaven i l'acceptaven amb el més gran dels entusiasmes, com d'aquells altres que no hi estaven gaire o gens d'acord, ja sigui des de les mateixes files del catalanisme —perquè dissentien d'alguns aspectes del seu text o de la seva música—, ja sigui des de les de l'anticatalanisme. Uns i altres (defensant-los, intentant substituir-los, perseguint-los, multant-los o prohibint-los), no feien res més sinó afirmar que *Els Segadors* eren el nostre himne nacional.

D'aquest llarg procés, ara només voldria fer notar com en la seva condició d'himne patriòtic *Els Segadors* han tingut, de manera alternativa i segons les circumstàncies, o bé una significació principalment reivindicativa o bé una altra de clarament afirmativa.

I no cal dir que fins cap allà els anys trenta la significació que més va prevaldre va ser la reivindicativa, amb més o menys embranzida segons la major o menor violència amb la qual es manifestaven les

actituds i les polítiques contràries als símbols definidors del nostre fet diferencial. I no cal dir, també, que m'hauria estat facilíssim de documentar aquest capítol —però no ho cregut necessari— amb testimonis que anirien des de situacions molt tenses i dramàtiques fins a d'altres de caràcter quasi bé caricaturesc.

Ben al contrari, el panorama canvia del tot l'any 1931 quan Catalunya recupera, amb la Generalitat, la seva autonomia i les seves institucions de govern. Ja des d'un bon començament (i malgrat un oficiós, anecdòtic i fallit intent de substitució quasi immediat),⁹ les nostres autoritats donen *de facto* el rang d'himne nacional a *Els Segadors*, que, assumint una clara significació afirmativa, sovint són interpretats en actes organitzats o promoguts per la mateixa Generalitat i, també sovint, apareixen esmentats o reproduïts en moltes publicacions oficials, fins i tot, en alguns casos, amb l'especificació expressa i inequívoca de la seva condició d'himne nacional.

Dels moltíssims testimonis d'aquesta consideració *de facto*, potser n'hi hagi prou esmentant ara el programa d'un Concert d'homenatge a tot el Govern de la República celebrat el 1932 al Palau Nacional de Montjuïc; el llibre titulat *Catalunya / Antologia de la poesia patriòtica* (1934);¹⁰ la rebuda multitudinària, el 1936, del President Companys i dels seus Consellers alliberats de l'empresonament que sofrien des dels Fets del 6 d'octubre de 1934;

també el 1936 el solemne festival celebrat al Liceu en commemoració del V Aniversari de la República; i, finalment, i ja el 1937, el primer volum d'un molt interessant *Cançoner Revolucionari Internacional* encapçalat per una versió de Joan Lamote de Grignon.¹¹

En tots aquests actes i publicacions, explicitant-ho o no, *Els Segadors* hi són sempre presents en la seva condició d'himne nacional de Catalunya.

Pel que fa a la llarga i dura dictadura franquista, tots sabem perfectament que de *Els Segadors*, no se'n podia ni esmentar el nom i, d'altra banda, tots sabem també que amb el pas del temps cada vegada era menys la gent que els hauria pogut cantar, ja que qualsevol música –i més encara si es tracta d'una cançó– va perdent-se en el més complet oblit si no “sona”, si no “viu” físicament.

I si *Els Segadors* no van caure en aquest complet oblit va ser perquè malgrat la justificada por que tants documents va fer desaparèixer, algunes velles “plaques” de 78 r.p.m. i alguns cançoners –ben amagats unes i altres– van superar aquella tenebrosa nit, i també perquè en alguns casos esporàdics les noves generacions vàrem tenir la fortuna immensa –gràcies a algun entossudit parent o amic més gran– de familiaritzar-nos amb aquella tonada i amb aquelles paraules que, més que mai, adquirien aleshores tota la seva força i el seu significat originals.

Tampoc no és ara el moment d'historiar tot aquest període ni de referir-me al fet que, com ja havia succeït en èpoques anteriors, va començar una vegada més el joc dels substitutius i dels cants alternatius, que se serví de manera indistinta de cançons tan allunyades les unes de les altres en intencionalitat i en aparent perillositat davant dels “grisos” –i barrejo expressament circumstàncies, cronologies i tipus de cançons–, com *El cant de la senyera*, *D'un temps, d'un país*, *La Santa Espina*, *L'estaca*, *És l'hora dels adéus*, *La Balanguera*, *Diguem no!*, *L'emigrant*, *La muntanya venerada*, *No serem moguts* i, fins i tot, el *Virolai* i el *Crec en un Déu*. Però cap d'elles, ni les més significatives –fossin velles o noves–, no substituïa de veritat *Els Segadors* ni apagava el viu desig, cada dia més fort, de tornar-los a sentir o a cantar, i –sobretot– de tornar-los el lloc que moralment els corresponia; el d'himne nacional de Catalunya.

Però per motius molt fàcilment explicables i comprensibles, perquè això succeís va caldre esperar la fi de la dictadura i l'inici de la transició democràtica. Durant l'època de la clandestinitat no més podem parlar d'algunes molt raríssimes vegades en les quals *Els Segadors* van sonar públicament, d'entre les quals una va ser el 1968 quan, a la plaça de davant de l'Abadia de Montserrat, un grup de joves coratjosos i decidits (heroics, donats els perills evidents d'aquells anys i d'aquella ocasió concreta) van entonar-los en acabar les exèquies

Els Segadors. Himne nacional de Catalunya

Solemne



1. Ca - ta - lu - nya, tri - om - fant, tor - na -
2. A - ra és ho - ra, se - ga - dors! A - ra és
3. Que tre - mo - li l'e - ne - mic en - ve.

-ra ser ri - ca i ple - na! En - dar - se - ra a - ques - ta
ho ra d'està - ler - ta! Per quan vin - guin al - tre -
ient la nos - tra - se - nya: com fem cau - res a - pi - gues

gent tan u - fa - na! tan su - per - ba! Bon cop de
juny es - mo - lem ben bé les ei - nes!
d'or, quan con - vé se - guem ca - de - nes!

falc! Bon cop de falc, de-fen-sors de la ter - ra! Bon cop de falc!

fúnebres de les despulles de l'abat Escarré, i l'altra quan l'Onze de Setembre de 1971 i des del balcó d'un hotel prop de la cruïlla on hi havia hagut (i on torna a ser) el monument a Rafael de Casanova, uns altaveus els van difondre durant més d'un quart d'hora, alternant-los amb una proclama commemorativa de la diada.¹²

I entrem ja en una etapa que tots recordem molt bé i de la qual només subratllo tres efemèrides molt significatives i del tot imprescindibles: la de la inol·lidable Diada Nacional de l'Onze de Setembre del 1976 a Sant Boi de Llobregat, la de la rebuda apoteòsica del President Tarradellas el 23 d'octubre de 1977, i la del 19 d'abril de 1980, en què, en aquesta mateixa Cambra, tots els diputats van acabar la sessió constitutiva del Parlament de Catalunya posant-se drets i cantant el nostre himne nacional.¹³

Tot i no voler-me allargar més, encara vaig afegir dues altres efemèrides. La primera, perquè en aquells moments i en aquell marc m'era del tot impossible de no evocar un altre record personal molt emotiu: l'acte final de la manifestació “Volem l'Estatut, ara!” del 22 d'abril de 1979 en què, des de la balconada principal de l'aleshores Museu d'Art Modern de Catalunya (abans i de nou, actualment, Palau del Parlament de Catalunya) i al costat d'Heribert Barrera, Jordi Pujol, Joan Reventós, Josep Andreu i Abelló i Antoni Gutiérrez, també vaig tenir el gran honor i la responsabilitat de dirigir *El Segadors*. I la segona, per la seva excepcional ressonància dins i fora de les nostres fronteres, la seva inclusió protocol·laria en els recents Jocs Olímpics de Barcelona.

I per acabar aquest comentari al primer dels dos punts esmentats al començament, no podem obli-

Catalunya, triomfant,
tornarà a ser rica i plena!
Endarrerera aquesta gent
tan ufana i tan superba!

Bon cop de falç!
Bon cop de falç, defensors de la terra!
Bon cop de falç!

Ara és hora, segadors!
Ara és hora d'estar alerta!
Per quan vingui un altre juny
esmolem ben bé les eines!
(tornada)

Que tremoli l'enemic
en veient la nostra ensenya:
com fem caure espigues d'or,
quan convé seguem cadenes!
(tornada)

dar que molts actes públics i oficials, tant en l'època del President Tarradellas com en la del President Pujol, testimonien de manera inqüestionable que l'actitud de la Generalitat dels nostres dies ha continuat en aquella mateixa línia anterior de considerar *Els Segadors* com a himne nacional de Catalunya *de facto*, tot i no ser-ho *de jure*.

Però a més, també cal tenir molt present que el 1983 (si bé el projecte ja venia de bastant abans, de l'època del conseller Josep M. Bricall) la Generalitat va publicar un llibre amb el títol absolutament inequívoc de *Els Segadors/Himne nacional de Catalunya*,¹⁴ en el qual Josep Massot i Muntaner n'estudia l'aspecte literari, Salvador Pueyo el musical i jo mateix el de la consciència d'himne nacional. Un llibre que corregeix i puntualitza alguns del erronis clixés més estesos, i en el qual he basat molts aspectes d'aquests meus comentaris.

La música i el text de l'himne

Quant a la música i el text de *Els Segadors*, la Llei aprovada matisa dues qüestions fonamentals i que no sempre s'han tingut prou en compte: les diferents procedències de l'una i de l'altre (una melodia tradicional i un romanç anònim del segle XVII), i el protagonisme creatiu dels seus respectius autors.

Les diferents procedències ja s'havien confessat el mateix any 1892 (Antoni Nicolau en un article a "La Vanguardia"¹⁵ i Bonaventura Bassegoda i Amigó en un altre a "La Il·lustració Catalana"¹⁶), però set anys després pràcticament tothom ho havia oblidat i varen ser moltes les veus que es van aixecar protestant perquè el concurs convocat per La Nació Catalana anava en contra de la teoria de la

unitat intrínseca entre lletra i música i volia separar allò que el poble –segons que deien– havia creat conjuntament i contemporàniament als fets narrats. Jaume Collell, però, va subsanar aquell oblit i va recordar que Francesc Alió, enamorat d'una melodia que ell mateix li havia cantat però no del seu text (que també parlava d'uns segadors, però en termes amorosos), "determinà aplicar-la, amb certes modificacions fetes amb mà de mestre, a la famosa lletra de la guerra dels Segadors".¹⁷

A part la qüestió de la doble procedència, allò que veritablement és importantíssim en aquest testimoni del canonge Collell és la frase "amb certes modificacions fetes amb mà de mestre". I si bé –ja que, inexplicablement, Alió no va deixar sentir la seva veu durant aquella polèmica– potser mai no arribarem a saber l'abast quantitatiu d'aquestes modificacions, sí que en coneixem l'altíssima qualitat del resultat: una noble volada lírica i una gran força expressiva, que ja van fer dir a Antoni Nicolau que la vibrant i majestuosa melodia de *Els Segadors* "recorda aquells temes beethovenians plens de grandesa dramàtica"¹⁸ i que anys més tard, van fer que l'eminent escriptor i musicòleg cubà Alejo Carpentier, barrejant fets històrics i fantasia, descrigués en una de les seves millors novel·les¹⁹ una vetllada de les Brigades Internacionals durant la guerra civil espanyola i faci dir a la protagonista que "con unos catalanes invitados, tuvimos la solemne, amplia, casi arcaica melodía de *Els Segadors* [...], y observé que el gran Paul²⁰ prestaba especial atención a aquel canto, de una escansión casi litúrgica, acaso sobrecogido por la singular grandeza de su diseño sonoro: Parece un *spiritual* –creo que dijo. A mi me recordó un tema de Boris Gudonov". Carpentier, que no sabia absolutament res de la complicada història del nostre himne, n'intueix amb sorprenent encert els dos tipus de fonts principals: unes arrels populars i tradicionals, i la mà d'un músic –com l'Alió– d'esperit romàntic i nacionalista.

Francesc Alió, doncs, no es va limitar a recollir, transcriure i harmonitzar una melodia, sinó que tot ens fa pensar que aquelles esmentades "certes modificacions" van ser moltes i essencials i que, per tant, la seva intervenció és molt més profunda, ja que, tal com diu Salvador Pueyo, en la música de *Els Segadors* "s'hi manifesta un procés de creació. Hi ha un autor".²¹

Un autor –afegeixo i subratllo– que basant-se en el record d'una concreta tonada tradicional i en el seu profund coneixement de les característiques essencials i globals de les nostres cançons, va saber articular –amb gran talent i sensibilitat– una melodia extraordinària que té tots el trets de les del nostre cançoner i que no té res a envejar a les millors d'elles.

En canvi, els problemes del text literari són molt

diferents i se centren, sobretot, en els de l'acceptació majoritària de l'un o l'altre dels dos existents: el de romanç tradicional publicat per l'Alió ("Catalunya, comtat gran...")—un romanç molt ben estudiat i documentat per diversos especialistes—²² o el de l'Emili Guanyavents,²³ vencedor en el concurs convocat per La Nació Catalana ("Catalunya, triomfant...") per premiar, tal com deien les bases, "una lletra que adaptant-se a la part melòdica del expressat cant popular, dongui una idea clara dels desitjos que sent Catalunya de reconquerir sa personalitat perduda".²⁴

Aquesta dualitat—sense un clar predomini ni de l'un ni de l'altre—va viure diferents fases, però finalment, ja en la dècada dels anys trenta, va ser el de l'Emili Guanyavents—que s'havia convertit en el símbol del catalanisme més decidit i progressiu—el que va acabar per imposar-se massivament i de manera definitiva i indiscutible.

Un text que de vegades s'ha titllat de bel·licista però que jo crec que, tal com vaig escriure en una publicació escolar, "quan ara el cantem—després d'haver-nos estat prohibit durant tants anys—podem dir ben alt i ben fort, sense necessitat de pensar en ningú en concret, totes les frases del seu text; d'un text que quan ens parla d'enemics bé podem pensar que també es refereix a nosaltres mateixos si no ens esforcem a fer tot allò que cal per contribuir a construir una Catalunya realment triomfant, rica i plena, i que quan diu que hem d'esmolcar ben bé les eines hem d'entendre que allò que ens cal és treballar de valent per arribar a fer de Catalunya un país on de veritat regni la pau i la llibertat".²⁵

Una música i un text que necessitaven una formulació precisa i concreta. Una formulació—que és la que figura com a annex²⁶ de la Llei aprovada i que ja cloïa l'esmentat llibre del 1983—que, quant al text, reproduïx exactament el d'Emili Guanyavents premiat el 1899 (però, naturalment unificant les tres tornades: "...defensors de la terra...", o sigui amb l'original d'Ernest Moliné)²⁷ i que, quant a la música (establerta després de llargues converses en les quals intervingueren Montserrat Albet, Enric Gispert, Salvador Mas, Manuel Oltra, Salvador Pueyo, Antoni Sàbat, Lluís Virgili i jo mateix), parteix de la publicada per Francesc Alió el 1892 però, per raons estrictament pràctiques, amb algunes petites variants i amb la grafia i la tonalitat de la publicada per Joan Lamote de Grignon el 1937, filles—unes i altres—de l'experiència del cant col·lectiu durant els anys transcorreguts.

Ara, ja per acabar, només em resta reiterar una vegada més les meves paraules inicials, o sigui, que els diputats del nostre Parlament—elegits democràticament pel poble de Catalunya—ens varem fer legítims portaveus d'una popular decisió ja quasi centenària en sancionar formalment amb els nos-

tres vots afirmatius, el proppassat dia 17 de febrer, la proposta de Llei presentada conjuntament a la Cambra per tots els seus grups parlamentaris i, per tant, en oficialitzar legalment la condició d'himne nacional de Catalunya assumida de manera indiscutible per la cançó popular *Els Segadors*.

NOTES

1. "Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya", 3 de març de 1993.
2. "El País", Barcelona, 18 de febrer de 1993.
3. "Diari de Sessions del Parlament de Catalunya", 17 de febrer de 1993.
4. Francesc Alió (1860-1908) fou alumne de Vidiella, Nicolau i Pedrell. Les seves *Sis melodies per a cant i piano* (amb textos de Guimerà, Verdaguer, Matheu, Apel·les Mestres, etc.) i les seves harmonitzacions de cançons populars catalanes fan d'ell un dels iniciadors del renaixement musical català i d'un dels seus millors capítols; el *liederistic*.
5. *Cansons Populars Catalanes / recullidas y armonizadas per Francisco Alió / ab un prolech de D. Feliph Pedrell*. Sindicato Musical Barcelonés Dotésio, Editorial de Música / Barcelona [1982].
6. "La Veu del Montserrat", XXII, Vic, 1899.
7. "L'Atlàntida", III, Barcelona, 1899.
8. *Obras completas de Juan Maragall / Serie castellana / Artículos, II, 1895 a 1899 / Barcelona, 1912*.
9. El fallit intent de substitució proposava, com a Himne de Catalunya, *El Cant del Poble*, amb text de Josep M. de Sagarra i música d'Amadeu Vives, a partir d'una melodia de Josep Anselm Clavé.
10. *Edició que la Generalitat de Catalunya ofereix als mestres de Catalunya amb motiu del festival de clausura de l'Escola d'Estiu del 1934, en el qual foren llegits diversos d'aquests poemes*.
11. Publicat pel "Comissariat de Propaganda - Secció de Música - de la Generalitat de Catalunya", a cura ("Recopilació i comentaris") del musicòleg d'origen alemany, però nascut a Barcelona, Otto Mayer.
12. Àlvar Valls, *Crònica d'un Onze de Setembre sota el franquisme: Els altaveus de l'hotel Duval*, "Avui", 11 de setembre de 1980.
13. "Diari Oficial de Sessions del Parlament de Catalunya", 10 d'abril de 1980.
14. En el pròleg d'aquest llibre, l'aleshores conseller Max Cahner diu taxativament: "[...] per raons històriques, polítiques i populars *Els Segadors* és l'himne nacional de Catalunya [...]".
15. 28 d'abril de 1892.
16. 15 de juliol de 1892.
17. Jaume Collell, *L'història íntima de la cansó dels Segadors*, "La Veu de Catalunya", 14 de setembre de 1899.
18. "La Vanguardia", 28 d'abril de 1892.
19. Alejo Carpentier, *La consagració de la primavera*, Madrid, 1978.
20. Es refereix al famós cantant negre Paul Robeson.
21. Pàgina 46 del llibre esmentat.
22. Per exemple, Josep Massot i Muntaner en el llibre esmentat.
23. Emili Guanyavents (1860-1941), poeta i traductor, va col·laborar amb el grup de "L'Avenç" i fou corrector de l'Institut d'Estudis Catalans.
24. "L'Atlàntida", III, Barcelona, 1899.
25. "Butlletí de l'Associació de Pares de Família del Col·legi de Nostra Senyora de Lourdes", Barcelona, 1980.
26. Aquest annex és la partitura reproduïda a la pàgina 36 d'aquest número.
27. Ernest Moliné (1868-1914), advocat, historiador, poeta i publicista, tingué un paper rellevant a l'Assemblea de Manresa de la Unió Catalanista i fou un dels redactors de les cèlebres Bases. Sobre la tornada, l'esmentat concurs convocat per La Nació Catalana precisava que "haurà de comensar dient *Bon cop de fals*. Lo demés serà lliure, però el Jurat es reserva el dret de substituir-la per l'actual que diu *Bon cop de fals, defensors de la terra. Bon cop de fals*." El jurat va acceptar les tres diferents tornades presentades per Emili Guanyavents, però el poble sempre va cantar la primera, aquella que Ernest Moliné havia escrit per a l'edició de 1892, ja que el text del romanç anònim del segle XVII—com el de tots els romanços—no en tenia.

JOAQUIM NIN-CULMELL

El nom de Joaquim Nin-Culmell per als afeccionats més atents a la música és, sobretot, una referència més o menys assumida en el camp del *liederisme* català, fonamentalment pels seus reculls en dos volums de les *Dotze cançons catalanes*. Hom també el pot tenir present en el camp de la cançó espanyola, amb obres com *Quatre cançons andaluses*, *Cinc cançons tradicionals espanyoles* i, en general, un conjunt d'*opus* en el qual ha treballat material autòcton de la tradició musical hispànica. Però Joaquim Nin-Culmell és molt més que això, com tindrem ocasió de comprovar per mitjà de l'entrevista. Es tracta d'una trajectòria important com a compositor, pianista i pedagog, a més de la seva interessant existència humana. I és, per damunt de tot, una persona d'una cultura vastíssima, d'un sentit de l'humor deliciós i amb un entranyable arrelament a la cultura catalana.

Rodamón cosmopolita de la música

per JAUME COMELLAS

Joaquim Nin-Culmell és el segon i últim membre d'una nissaga musical singular que va iniciar el seu pare, Joaquim Nin Castellanos (1879-1949). Una de les característiques d'aquesta família, amb intenses i diversificades relacions amb el món de l'art, és el seu cosmopolitisme. Gent de món, en el sentit més expansiu i digne de l'expressió, la seva peripècia humana s'ha escampat per diferents països, i dos continents, en un periple molt suggestiu, el qual, tanmateix, no els ha fet perdre mai les seves arrels de la Catalunya d'on procedeixen.

Nin Castellanos, el pare del nostre interlocutor, va néixer a l'Havana i era fill de Nin i Todó, originari del Vendrell, encara que els orígens més autèntics de la família se situen al Baix Camp. Va ser batejat a la barcelonina basílica de Santa Maria del Mar perquè els espanyols nascuts a l'aleshores colònia espanyola de



Cuba corrien el risc de perdre la seva nacionalitat.

La mare d'aquest músic parlava català amb accent cubà, com recorda Nin-Culmell, nascut l'any 1908... a Berlín.

— No, no vaig néixer a Berlín per accident. Els naixements mai no són per accident. Jo sempre dic

que vaig néixer allà perquè volia estar a prop de la meva mare.

...És la primera pinzellada del seu sentit de l'humor. Després en seguiran moltes d'altres en el context, que ell fa tan distès, de la conversa. Als seus 85 anys d'edat, manté una energia absolutament privilegiada, una memòria extraordinària i una finor i intel·ligència que hom agraeix rotundament. A més, el fet d'estar per damunt del bé i del mal, fa que tingui una elegant capacitat de destranscendentalitzar allò que ho mereix, començant per aspectes referits a la seva pròpia persona.

Nin Castellanos va tornar a Cuba l'any 1900 i es va casar el 1902 amb Rosa Culmell, cognom que, malgrat el que pugui semblar, és d'origen danès. L'avi patern de Joaquim Nin-Culmell era nòrdic i el músic se sent molt orgullós que aquest avantpassat vagi intervenir en afers polítics relacionats amb allò que acabaria essent l'emancipació de l'illa caribenya de l'Estat espanyol.

— El meu avi va mantenir correspondència amb l'ambaixador espanyol demanant-li que establís contacte amb el Comitè Revolucionari Cubà, i de fet va aconseguir-hi una trobada. La cosa és que els cubans no demanaven pas la independència. No partien d'això. Tan sols volien que se'ls reconeguéssin els seus drets, una major autonomia. M'agrada que el meu avi desenrotllés una missió de pau entre les dues parts.

Un cop casats, els pares de Nin van instal·lar-se a París seguint els suggeriments de Pedrell, en el sentit que considerava que la capital francesa era un lloc millor per desenrotllar una carrera musical compartida per ambdós. La mare de Nin-Culmell era cantant. Després parlarem de la seva importància... en la vida musical catalana.

També va ser el consell de Pedrell el que va afavorir el "no accident" de la naixença berlinesa del nostre interlocutor.

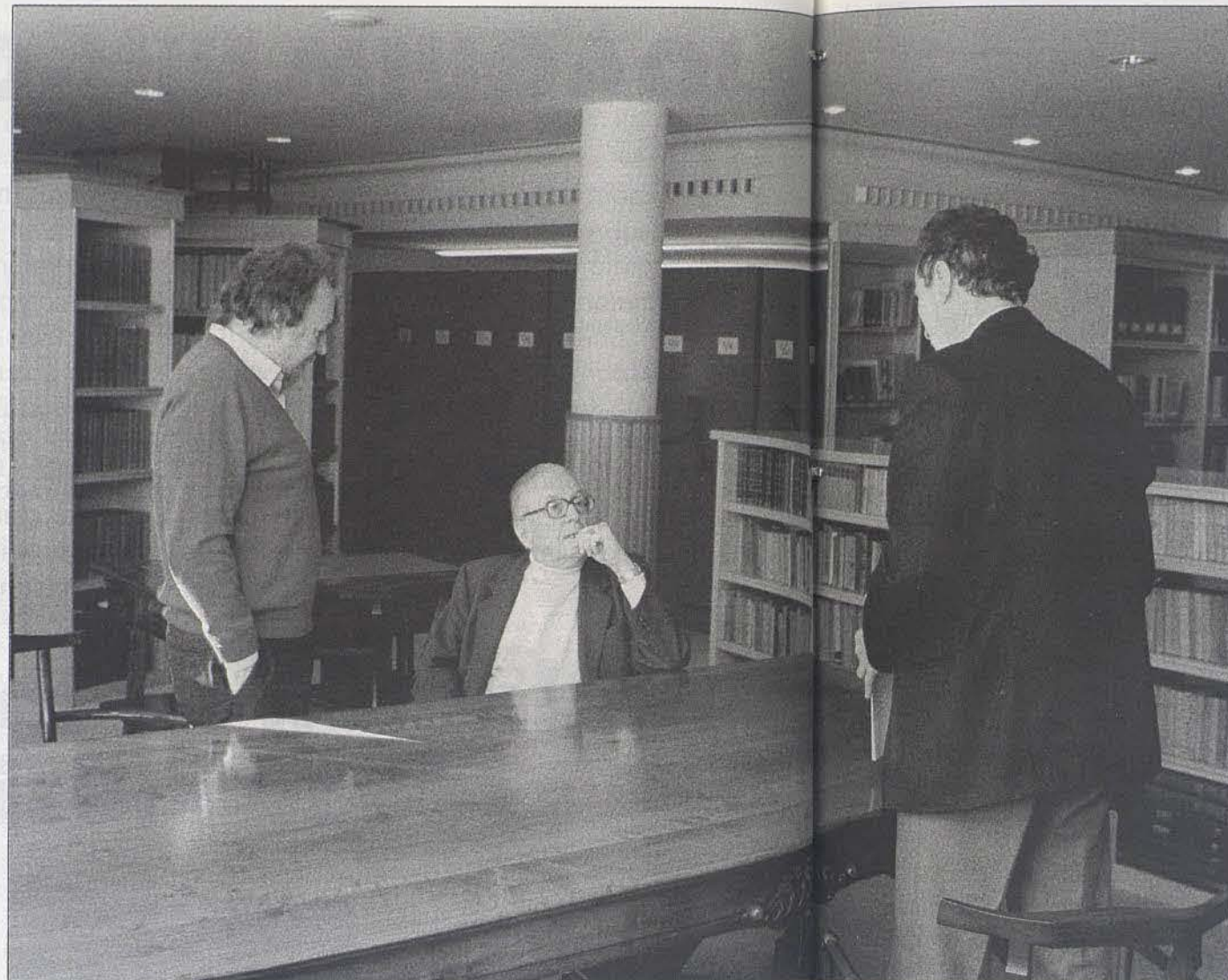
— Vaig néixer a Berlín per culpa de Pedrell. Ell va dir al meu pare que se'n anés a Berlín, des de París, perquè era el centre musical d'Europa. A vegades ho he sentit, haver nascut a Berlín, i altres vegades no.

Però els avatars peculiars, matissadament novel·lescos, de la família, no acaben aquí. Nin Castellanos, arquetip de la figura modernista —va participar a la Cinquena Festa Modernista de Sitges—, un bon dia va decidir abandonar la família —esposa i tres fills— i es va instal·lar a París. Nin-Culmell tenia tres anys d'edat. No retrobaria el pare fins uns trenta anys més tard.

— Sí, vam ser amics, però, és clar, afecte no en podia sentir, per ell.

... remarca el músic amb una argumentació prou carregada de lògica. Sobre la figura com a músic del seu progenitor assenyala:

— Va començar a compondre essent força gran. Es va interessar molt per la música espanyola del XVII i XVIII amb motiu d'una sèrie de concerts que va realitzar



Nin-Culmell, amb Lluís Millet i Jaume Comellas, a la biblioteca de l'Orfeó Català

amb la Maria Barrientos a París. I es van trobar que faltava repertori. Hi havia les Tonadilles de Granados i les Cançons populars de Falla i poca cosa més. La Barrientos li va dir: ¿Per què no mires la música popular del XVIII?, música en la qual ja es van inspirar Granados. I així, cap al 1922 va començar a compondre en aquesta línia. També el va animar Josep Subirà. Recordo que tenia una casa a les Planes. De fet era l'únic que l'animava a treballar i aprofundir aquesta música del XVIII, perquè també era l'únic que la coneixia. El meu pare també va viure, és clar, la influència de Pedrell. Pedrell havia obert les portes a l'estudi de la música antiga. De tot això van sortir les Vint cançons populars espanyoles, les Cançons picaresques, els Deu villancicos. D'obra

plenament seva, hi ha poca cosa, la Danza ibèrica i poca cosa més.

Sobre la incorporació tardana de Nin Castellanos a la composició, el fill recorda que el seu pare va publicar la primera obra el 1924, just quatre anys abans que ho fes el fill.

Sobre el pare, sobre la seva dimensió d'home de la seva època, de modernista avant la lettre, indumentària tòpica inclosa, el fill assenyala que acostumava a treure's anys d'edat fins al punt que ell va haver d'aclarir l'autèntica data de naixement, ja que figurava que quan va néixer Nin-Culmell, el pare només tenia deu anys d'edat. Una precocitat una mica exagerada i que serà objecte d'una nova mostra d'un fi sentit de l'humor del nostre interlocutor. Però no solament el pare de Nin-Culmell va tenir una importància musical concreta, sinó

també la seva mare, que va desenvolupar una activitat notable a la vida musical barcelonina en uns anys molt concrets. Va ser quan el pare va abandonar la família quan ella va venir a instal·lar-se a Barcelona. Era professora de cant i va tenir com a deixeble nogensmenys que Conxita Badia.

— Conxita Badia era una persona extraordinària, adverteix el fill de Rosa Culmell. Era tan musical...

Cantava acompanyant-se ella mateixa al piano a vista. Només ho he vist fer a ella. No, també ho feia la Victòria dels Àngels. Jo amb la família de la Conxita he seguit mantenint molt bona relació. És com si fos la meua família a Barcelona. La Conxita, que és més jove que jo, em diu "fill meu".

La mare del nostre interlocu-

tor no va trobar a la nostra ciutat l'escalf i l'ambient que esperava.

— Ella era molt independent i la família del seu marit era molt autoritària. No volia educar els seus fills amb el fuet. I a més es va adonar que una dona sola amb els tres fills aquí no podia tirar endavant fent classes de cant. Tenia una germana als Estats Units casada amb un militar i se'n hi va anar. Jo recordo Granados a Nova York a l'estrena de Goyescas. El meu germà Torval va estudiar en una escola alemanya, Anaïs a l'Escola Montessori i jo vaig estudiar a Nova York.

D'aquesta manera es va consumir una nova pirueta "cosmopolita" d'aquesta singular família rodamón. El lector mínimament atent ja haurà endevinat que Anaïs és la famosa escriptora Anaïs Nin, d'existència novel·lesca àmpliament divulgada.

— El que he sortit més ibèric dels tres he estat jo. El meu germà es va americanitzar del tot. Com pot veure, hi va haver dos artistes a aquesta generació. El meu germà era enginyer i va construir a Mèxic la fàbrica de fusta sintètica més gran de Llatinoamèrica. Deia que la música no l'interessava i després vaig descobrir que tenia una col·lecció de discos fabulosa. Crec que a ell el molestava que jo descobrís que li agradava la música. Altra-ment, jo mai no vaig voler ser altra cosa que músic.

Abandonem aquest insòlit i suggestiu context familiar per situar-nos davant de la peripècia més individualitzada d'aquest músic concret i important que és Joaquim Nin-Culmell. I comencem parlant dels seus dos grans mestres: Falla i Paul Dukas.

— Vaig estar tres estius treballant amb Falla, els anys 1930, 32 i 34, a Granada. Ell va ser qui em va enviar a Paul Dukas. La relació amb Falla no va venir a través del meu pare, sinó de la meua mare, que s'hi va adreçar. I ell em va fer anar a Granada. Hi havia de tornar el 1936...

La cita d'aquest fatídic any ha

deixat uns punts suspensius momentanis a la conversa.

— Falla era un professor magnífic. Era la cosa interior i fins i tot una cosa que ha estat el seu ideal. El molestava que un alumne fes comparacions amb allò que havia fet ell. "El que ha de fer vostè és allò que vol fer", deia. Rebutjava que l'idealitzessin. Tallava les ales, en aquest sentit. Dukas, en canvi, era sarcàstic amb els seus alumnes. Alguns no ho podien suportar i abandonaven les classes. No el podien sobreviure. Falla t'ensenyava la cosa interior. La cosa per la qual un hom compon o descompon. A més, era una persona d'una grandesa d'esperit enorme. Mai no feia cap comentari irònic o despectiu sobre els altres. I això és insòlit a la música. Amb García Lorca van organitzar junts el Festival de Cante Jondo. Falla va influir en García Lorca. L'Oda al Santíssim Sacramento està influïda per Falla.

Després afegeix:

— Però els dos mantenien també diferències importants. Sobretot per la cosa moral, i no m'agrada emprar aquesta paraula, perquè la gent la utilitza com una bastó.

Falla tenia un gran sentit religiós, però tanmateix tampoc era una "cuca de sagristia". La seva religiositat era autèntica. Se l'havia de veure a missa, estava tan absort, tan fora del món, que no m'atreia ni a saludar-lo. A més, era un home d'una alegria extraordinària. García Lorca més aviat era un catòlic cultural. Falla en canvi era més profund. Però no jutjava ningú. La mort de García Lorca el va impressionar molt. Es va moure per evitar-ho però va fer tard.

Ja hem apuntat abans que a la seva obra, hi ocupen un lloc molt destacat les recreacions de temes populars.

— He escrit vint-i-vuit cançons populars catalanes. N'he fet de Salamanca i d'Andalusia. Són harmonitzacions. De fet ja Falla i Pedrell van treballar molt la música popular. En realitat es



la biblioteca de l'Orfeó Català

també la seva mare, que va desenvolupar una activitat notable a la vida musical barcelonina en uns anys molt concrets. Va ser quan el pare va abandonar la família quan ella va venir a instal·lar-se a Barcelona. Era professora de cant i va tenir com a deixeble nogensmenys que Conxita Badia.

– *Conxita Badia era una persona extraordinària, adverteix el fill de Rosa Culmell. Era tan musical...*

Cantava acompanyant-se ella mateixa al piano a vista. Només ho he vist fer a ella. No, també ho feia la Victòria dels Àngels. Jo amb la família de la Conxita he seguit mantenint molt bona relació. És com si fos la meua família a Barcelona. La Conxita, que és més jove que jo, em diu "fill meu".

La mare del nostre interlocu-

tor no va trobar a la nostra ciutat l'escalf i l'ambient que esperava.

– *Ella era molt independent i la família del seu marit era molt autoritària. No volia educar els seus fills amb el fuet. I a més es va adonar que una dona sola amb els tres fills aquí no podia tirar endavant fent classes de cant. Tenia una germana als Estats Units casada amb un militar i se n'hi va anar. Jo recordo Granados a Nova York a l'estrena de Goyescas. El meu germà Torval va estudiar en una escola alemanya, Anaïs a l'Escola Montessori i jo vaig estudiar a Nova York.*

D'aquesta manera es va consumir una nova pirueta "cosmopolita" d'aquesta singular família rodamón. El lector mínimament atent ja haurà endevinat que Anaïs és la famosa escriptora Anaïs Nin, d'existència novel·lesca àmpliament divulgada.

– *El que he sortit més ibèric dels tres he estat jo. El meu germà es va americanitzar del tot. Com pot veure, hi va haver dos artistes a aquesta generació. El meu germà era enginyer i va construir a Mèxic la fàbrica de fusta sintètica més gran de Llatinoamèrica. Deia que la música no l'interessava i després vaig descobrir que tenia una col·lecció de discos fabulosa. Crec que a ell el molestava que jo descobrís que li agradava la música. Altra ment, jo mai no vaig voler ser altra cosa que músic.*

Abandonem aquest insòlit i suggestiu context familiar per situar-nos davant de la peripècia més individualitzada d'aquest músic concret i important que és Joaquim Nin-Culmell. I comencem parlant dels seus dos grans mestres: Falla i Paul Dukas.

– *Vaig estar tres estius treballant amb Falla, els anys 1930, 32 i 34, a Granada. Ell va ser qui em va enviar a Paul Dukas. La relació amb Falla no va venir a través del meu pare, sinó de la meua mare, que s'hi va adreçar. I ell em va fer anar a Granada. Hi havia de tornar el 1936...*

La cita d'aquest fatídic any ha

deixat uns punts suspensius momentanis a la conversa.

– *Falla era un professor magnífic. Era la cosa interior i fins i tot una cosa que ha estat el seu ideal. El molestava que un alumne fes comparacions amb allò que havia fet ell. "El que ha de fer vostè és allò que vol fer", deia. Rebutjava que l'idealitzessin. Tallava les ales, en aquest sentit. Dukas, en canvi, era sarcàstic amb els seus alumnes. Alguns no ho podien suportar i abandonaven les classes. No el podien sobreviure. Falla t'ensenyava la cosa interior. La cosa per la qual un hom compon o descompon. A més, era una persona d'una grandesa d'esperit enorme. Mai no feia cap comentari irònic o despectiu sobre els altres. I això és insòlit a la música. Amb García Lorca van organitzar junts el Festival de Cante Jondo. Falla va influir en García Lorca. L'Oda al Santísimo Sacramento està influïda per Falla.*

Després afegeix:

– *Però els dos mantenien també diferències importants. Sobretot per la cosa moral, i no m'agrada emprar aquesta paraula, perquè la gent la utilitza com una bastó.*

Falla tenia un gran sentit religiós, però tanmateix tampoc era una "cuca de sagristia". La seva religiositat era autèntica. Se l'havia de veure a missa, estava tan absort, tan fora del món, que no m'atrevia ni a saludar-lo. A més, era un home d'una alegria extraordinària. García Lorca més aviat era un catòlic cultural. Falla en canvi era més profund. Però no jutjava ningú. La mort de García Lorca el va impressionar molt. Es va moure per evitar-ho però va fer tard.

Ja hem apuntat abans que a la seva obra, hi ocupen un lloc molt destacat les recreacions de temes populars.

– *He escrit vint-i-vuit cançons populars catalanes. N'he fet de Salamanca i d'Andalusia. Són harmonitzacions. De fet ja Falla i Pedrell van treballar molt la música popular. En realitat es*

tracta d'assimilar el material popular i després en surt una altra cosa. Les Tonades per a piano estan inspirades en elements –no dic temes– populars com a punt de partida. A gran part de la meua producció, l'element popular hi és com un riu interior però no com a citacions. Al Concert per a piano hi ha elements populars, però no literals. A la meua òpera *La Celestina* he fet una cosa picaresca. Hi ha el problema de per què Calixto no s'acosta a Melibea d'una forma natural. Aleshores he resolt el problema fent que Melibea era filla d'un mercader català, fet que els separa. Aleshores a l'última escena ella canta una cançó popular catalana. Això resol un problema literari i a més ofereix al·licients musicals. Ho he fet amb tota la mala intenció.

Nin-Culmell se sent no solament espanyol, sinó també molt identificat amb la cultura catalana, malgrat els avatars “residencials” tan variats que farceixen la seva existència. Entre el 1924 i 1939 va residir a París, però els estius venia a Barcelona. Del 1939 al 1956 es va instal·lar als Estats Units, i després va tornar a Espanya. Va intentar quedar-s'hi, primer a Madrid i després a Barcelona. La seva carrera es desenvolupava en el doble vessant de compositor i concertista de piano.

– A Barcelona vaig interpretar el meu Concert per a piano amb l'Orquestra Municipal dirigida per l'Eduard Toldrà i vaig dirigir la meua obra *El burlador de Sevilla*. Com a bon compositor, tenia “batutitis”. Els compositors acostumen a no ser bons directors, sobretot de les seves obres. Però jo he vist dirigir Stravinsky obra de Txaiovski, i molt bé. Però quan dirigia les seves composicions, ho feia molt malament.

Potser Boulez és l'excepció del que diu?, apunto.

– Jo crec que a Boulez, com a compositor, l'ha perdut la seva dedicació a dirigir

A la fi no va trobar un lloc a

casa nostra, malgrat els esforços d'alguns bons amics entre els quals l'esmentat Eduard Toldrà, i se'n va tornar als Estats Units, on des d'aleshores i fins a la seva jubilació va desenrotllar una substant tasca pedagògica.

– Disposar de passaport americà m'ha facilitat molt les coses. El passaport no significa cap identificació personal, no és una cosa íntima. Les dues generacions de la meua família hem tingut la mateixa problemàtica.

... remarca novament els trets cosmopolites de la seva família, tan inevitablement recurrents, i al mateix temps el seu irrenunciable arrelament a la cultura catalana de la família i d'ell mateix.

– La meua mare a Barcelona cantava les *Tonadillas de Granados*. I jo mai no oblidaré les cançons populars catalanes harmonitzades per Alió. La tendència a la cosa catalana no és una cosa que hagi adquirit, sinó que la porto damunt. I arreu he tocat molt l'obra de Mompou. Quan es va morir, això em va obligar a trencar amb la meua jubilació com a pianista i vaig tocar totes les Cançons i danses a Brooklyn.

– Tants anys d'estada als Estats Units, ¿han influït en la seva obra?

– Jo no em sento culturalment americà, però tanmateix estic agraït a aquest país. Sóc trilingüe, o sigui que m'equivoco en tres idiomes. I la meua germana tampoc no se sentia americana. L'únic americà de la meua família era el meu germà, que tenia més acusat l'origen danès matern de la família. Jo tinc cosins a Dinamarca. Els danesos s'americanitzen més fàcilment que els espanyols.

Nin-Culmell no solament va pouar en la música popular catalana i espanyola peninsular, sinó que també ho va fer en la mallorquina.

– Passava estius a Mallorca, entre el 33 i el 36, a la casa que hi tenia Falla. Ell hi passava els hiverns i nosaltres els estius. I així va sortir les Tres tonades mallorquines.

**Record ple
d'estima i
admiració
de Conxita Badia**

**Admiració
pel sistema
pedagògic
musical nord-americà**

***La Celestina*,
una òpera
que espera
la seva estrena**

A la fi d'aquest complex món de giragonses en què s'ha convertit l'entrevista, reflex del caràcter informal i obert de la conversa, ens aturem als Estats Units i preguntem pel seu sistema pedagògic musical, que, per descomptat, coneix molt bé.

– És molt bo. Allà les escoles de música són a la universitat. Als qui no volen ser músics, se'ls dona un sentit de la música. El metge, l'advocat o l'economista poden estudiar música bé i això crea un públic elitista, entès però no professional... Això m'hauria agradat veure-ho desenrotllat a Europa. Els conservatoris estan bé des del punt de vista professional. Però cal crear l'oient que sàpiga distingir de què va la cosa. Aquí s'ha fet alguna cosa en aquesta direcció, però no gaire.

Ara explica com desenrotllava les seves classes.

– Tenia onze ajudants per a vuit-cents alumnes. Cada classe era un recital. Hi havia tres conferències cada setmana amb exemples... I després animava



els estudiants a dirigir. La música és com Neptú trident: Composició, Interpretació i Musicologia. Si falta un dels tres components, no hi ha música o bé hi ha una forma de música limitada. Si tot és composició, no és complet. I així successivament. I això els americans ho tenen molt clar. I aquesta és la seva gran aportació com a sistema pedagògic.

— ¿Es pot parlar que han acusat molt la influència europea?

— Bé, això ha passat una mica a la història. Hi ha les modes, com a tot arreu. Els anys 40 tot era Escola de Viena. Ara tot és minimal. Demà serà una altra cosa. Per a mi el compositor ha de procurar no perdre el seu accent personal, sense el qual no hi ha música. He vist, per exemple, músics joves que s'han passat del dodecatonisme al minimalisme. Però hi ha qui ha prescindit de modes i ha seguit el seu camí personal. A París en els anys 30 quan era pianista tocava obra dels meus contemporanis —Remacha, Bacarisse i Halffter i

també de Mompou. I em deien, “per què toques música de Mompou que és tan antiquada?” I ara, quan torno a la música d'aquells, del Remacha, o Halffter, trobo que ha envellit molt més que la de Mompou. Per què? Perquè la de Mompou té un accent personal. No és com un vestit que un hom es posa per viatjar, sinó que és una cosa seva. Cal que els americans busquin la cosa seva. És un país molt gran. Hi ha molts folklores i moltes influències. També Rússia és un país molt gran...

— I en el pla interpretatiu, ¿s'observen les influències europees?

— Això de les influències és una cosa relativa. Miri, una vegada, en el Concurs Margherite Long a París va sortir un intèrpret d'aquells que a vegades et trobes, que tots els membres del jurat diuen “Aquest!”. Va tocar la Sonata 101 de Beethoven. I hi havia Badura-Skoda que deia que només els alemanys podien tocar bé Beethoven. I jo li vaig

dir, vindrà un dia en què els vienesos hauran d'anar al Japó per estudiar la vostra tradició. He escoltat japonesos tocant d'una manera fabulosa. Amb els defectes de la cultura japonesa, si es vol, però amb una disciplina i un afany de conèixer que jo voldria veure en la gent d'aquí. El món s'està reduint i ampliant al mateix temps. Això és una contradicció molt gran.

Joaquim Nin just a l'inici de la conversa ens havia mostrat un exemplar acabat de sortir de la impremta de la seva òpera *La Celestina* encara no estrenada.

...És com una filla per merèixer, que intento casar-la...

...havia dit una vegada més amb la seva fina ironia. És una obra de la qual se sent força satisfet. Això ens mena a preguntar-li sobre allò que considera més satisfactori del conjunt del seu opus.

— Ui! Això sí que és una pregunta... El dia que estigui completament satisfet no escriuré cap nota. Jo continuo escrivint pensant que la pròxima obra serà millor. Ho dic seriosament. De *La Celestina* en tinc tres versions. La darrera és la que li acabo de mostrar. Són noranta minuts de música que he tornat a escriure i orquestrar. ¿Obres per les quals sento més simpatia? És difícil de dir. És com els fills. Tones per a piano és una obra que encara em fa il·lusió. Està inspirada en elements d'arreu d'Espanya menys d'Andalusia. El cant popular anònim i solitari és allò que més m'atreu. És el que canten les mares als nens. És un món afectiu i emocional...

Títols com: *Dotze cançons populars catalanes*, *Quatre cançons populars catalanes*, *Quatre cançons populars andaluses*, *Quatre cançons populars de Salamanca*, *Cinc cançons populars espanyoles per a veu*; *Tones*, *Dotze danses cubanes*, per a piano; *Three old Spanish pieces*, per a orquestra, *The spanish Choral Tradition*, per a cor, entre d'altres obres, mostren una proclivitat prou inequívoca.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA Els concerts de Quaresma de l'any 1925

per VICTÒRIA PALMA

Roger Alier, en un article publicat el 1977 a la revista "Serra d'Or", explicava que l'any 1797 s'organitzaren, per primera vegada a Barcelona, uns concerts quaresmals, al Teatre de la Santa Creu, a càrrec de la companyia italiana d'operistes. El motiu era clar. Durant el període de Quaresma, les representacions escèniques, d'acord amb allò que l'Església imposava, havien d'interrompre's. Com que això no satisfia ningú, els cantants i els empresaris teatrals pensaren a oferir al públic unes funcions compatibles amb l'ambient religiós d'aquells dies, amb l'objectiu de no deixar la ciutat sense activitat musical.

L'any següent al de l'aparició dels concerts de Quaresma, el 1798, se'n tornaren a celebrar a la sala del Gremi dels Velers de Barcelona, però no tingueren continuïtat en els quatre anys següents. El 1802, amb motiu de la visita de Carles IV a Barcelona, se'n reprengué la celebració.

Dos anys després (1804), durant els concerts quaresmals, s'estrenà, per primera vegada a Barcelona, l'oratori *La Creació*, de Joseph Haydn. Des d'aleshores els concerts de Quaresma foren habituals a la ciutat, amb alguna interrupció, com la que produí la Guerra del Francès (1816).

L'any 1897 es fundà la Societat Filharmònica de Concerts, dirigida pel mestre Mathieu Crickboom. En els programes dels concerts trobem referències anuals a la temporada de Quaresma, integrada per concerts extraordinaris, concursos de directors i concerts de rellevants músics estrangers.

Però no solament aquesta societat organitzà concerts quaresmals. Altres entitats de Barcelona també seguiren la mateixa tradició. L'octubre de 1880 els professors de l'Orquestra del Liceu, constituïts en la Societat de Concerts organitzaren la primera manifestació de gènere vertaderament simfònic i, per primera vegada a Barcelona, es pogueren sentir obres de Weber, Schubert, Mendelssohn i Saint-Saëns. L'èxit d'aquest primer assaig va dur la recentment creada societat a organitzar, la Quaresma de 1881, un seguit de deu concerts dirigits pel mestre alemany Fernando Hiller. A partir d'aquest any se seguiren organitzant els concerts de Quaresma. L'atractiu principal d'aquelles audicions era presentar al públic barceloní quelcom nou, bé in-

cloent en el programa l'estrena d'alguna obra desconeguda a Barcelona, o bé presentant algun compositor notable que dirigia alguna de les seves obres. Bé que continuaven celebrant-se els dies de Quaresma, els concerts havien agafat un sentit que no tenia res a veure amb l'esperit originari.

Pel Gran Teatre del Liceu anaren desfilar personatges molt rellevants del món de la música, com Siegfried Wagner, Gabriel Fauré i Arnold Schönberg, per dir-ne només alguns. Un dels anys daurats del Liceu fou, però, el de 1925. El dia 5 de març s'hi inaugurà la temporada de Quaresma, amb una sèrie de vuit concerts monogràfics i, com ja era habitual en anys anteriors, a càrrec de l'Orquestra Pau Casals. Els dos primers, el Festival Beethoven (5 de març) i el de Wagner (8 de març) foren dirigits pel mestre alemany Hans Winderstein, fundador de l'Orquestra Filharmònica de Leipzig, el qual es presentava per primera vegada davant del públic barceloní. El vertader plat fort de la temporada foren, però, els Festivals Strauss (12, 15 i 18 de març) i els Festivals Stravinsky (26 de març, 2 i 5 d'abril).

La presència, a Barcelona, de dues figures tan rellevants, despertà tota mena de comentaris en els ambients musicals de l'època. Joan Llongueres escrivia a la "Revista Musical Catalana" de l'any 1925: (...) "Després de Richard Strauss, que aparegué al Liceu, correcte i ponderat, com un dels darrers i més dignes representants d'una gloriosa tradició musical, per cloure la temporada de Quaresma, vingué amb tot el seu furor i amb tota la seva malícia i violència de raça, l'eslau Igor Stravinsky, un dels primers i més ardis representants de la música del nostre temps agitat, lliure de tota tradició (...). La fi d'una època fecunda, heroica i immortal, Strauss; el començ d'una època tumultuosa, egoista, artificiosa, incoherent, equívoca, Stravinsky".

Strauss, que feia setze anys que no trepitjava cap teatre barceloní, fou rebut per les autoritats i les principals representacions musicals del país. Va venir a dirigir un repertori integrat només per obres seves, i amb un programa que, segons la crítica, va despertar un gran interès entre el públic. En el programa estaven inclosos els poemes simfònics *Don Joan*, *La vida d'heroi* i *Les entremaliadures de Till Eulenspiegel*, la suite per a orquestra *El burgès gentilhome*, i la primera audició, a Barcelona, de la *Suite sobre te-*

mes de dansa de Couperin, entre d'altres.

Després de Strauss, i per cloure la temporada de Quaresma del l'any 1925, es presentà l'eslau Igor Stravinsky. L'autor de *L'Ocell de foc* i *La història d'un soldat*, dirigí també les altres obres seves que integraven el repertori, fins i tot el problemàtic *Octet* per a instruments de vent, que produí entre els músics de l'orquestra un rebuig causat per la significació dubtosa i difícil de la partitura. *La consagració de la Primavera*, que en un principi s'havia inclòs en el programa, fou suprimida a última hora, i no va ser interpretada fins tres anys més tard també dins de la temporada de Quaresma. Quatre de les tretze obres que es presentaren s'interpretaven per primera vegada a Barcelona. Stravinsky, sota la direcció del mestre Slavinski, interpretà el seu *Concert per a piano i orquestra*, amb l'Orquestra Pau Casals.

A Catalunya Música, aquest mes hem volgut revivir aquell any 1925, que fou, ben segur, un dels més significatius de la història del Liceu. I ho volem fer d'una manera molt especial. Durant la setmana del 4 al 10 d'abril, i dins l'espai monogràfic de les 13.00 hem preparat un programa amb les obres més representatives d'aquells concerts de Quaresma de 1925. Com ja hem dit, se celebraren vuit concerts quaresmals, on es presentaren vuit festivals. Cada dia de la setmana n'evocarà un d'ells.

Així, dins el Festival Beethoven (dilluns), podrem sentir la *Simfonia núm. 5*, l'obertura *Egmont* i l'obertura *Leonora núm. 3*. El festival Wagner (dimarts) inclou l'obertura del ballet *Les fades*, el preludi de l'òpera *Lohengrin*, l'obertura de l'òpera *Els mestres cantaires*, l'obertura de l'òpera *Tannhäuser*. Els tres festivals Strauss (dimecres) estan inclosos en un dia. Hi podrem sentir tres poemes simfònics: *Don Joan*, *Les entremaliadures de Till Eulenspiegel* i *Mort i transfiguració*. Els festivals es clouen amb Stravinsky (dijous i divendres), al qual hem dedicat, per causa de la riquesa de programa, dos dies. El primer podrem sentir el ballet *Petruixka* i la suite del ballet *L'Ocell de foc*, i el segon dia el *Scherzo fantàstic*, el *Concert per a piano i instruments de vent*, l'*Octet* i *Tres poemes de la lírica japonesa*, que en aquella ocasió foren interpretats per la coneguda soprano catalana Mercè Plantada.

Voldríem indicar finalment que els cinc programes aniran il·lustrats amb comentaris extrets de revistes i llibres de l'època, així com els comentaris de les obres, es faran a partir del text dels programes de mà dels antics festivals. En el cas de Stravinsky foren escrits pel mateix compositor.

Ben segur que els nostres oients reviviran una època que no ha estat encara gaire estudiada. Amb aquest programa volem contribuir a conèixer una mica més el passat musical recent del nostre país.

Sentir les ressonàncies metàliques de Mompou

per CARLES LOBO

La música de Frederic Mompou, amb tota l'aparent simplicitat que comporta, provoca sovint amants incondicionals i, si no acèrrims enemics (jo no en conec cap) sí que no acaba de satisfer totes i cada una de les sensibilitats personals del gran públic.

Si tenim en compte que aquesta simplicitat (com Mozart, tanmateix!) amaga un treball dur i llarg de recerca constant, entendrem que és massa sincera com perquè arribi a tothom. Des del punt de vista de qui subscriu l'article, es diria que hi ha qui es confessa amant de Mompou perquè dir el contrari no "queda bé". Suposo que si rasquem una mica més profundament l'opinió del "respectable" ens trobaríem amb moltes sorpreses, ja que dir "no entenc Mompou" podria semblar "massa fort" massa il·lògic.

Crec que Mompou no és gens fàcil... gens! La manca total d'artificis gratuïts en la seva música pot arribar a molestar l'esperit d'oients massa arrossegats al "bullici" social en què vivim. No pot ser que sigui tan fàcil saber acostar-se al silenci, saber escoltar-lo i gaudir de la seva presència. I Mompou està al límit del silenci, precisament!

Som a l'Any Mompou per excel·lència, en el record del centenari del seu naixement. Des d'aquí invito a la reflexió personal, interna i sincera sobre el "fet" Mompou. I aquest mes d'abril en tenim dues oportunitats aparentment oposades.

D'una banda, Euroconcert ret el seu homenatge amb l'oferta d'allò més carismàtic de Mompou: el piano (primera part) i les cançons (segona part). És com una mostra d'allò que



Mompou, en l'any del centenari del seu naixement, és present a diferents cicles de concerts.

hem sentit tantes vegades: *Preludis*, *Diàlegs*, *Cançons i danses*, una selecció d'aquell recull del qual Mompou confessa: "és on m'he realitzat més"; *Música callada*; i també una selecció de les cançons més conegudes de Mompou amb l'omnipresent *Combat del somni* i que és una provocació a aquella reflexió personal a què m'he referit fa un moment.

I de l'altra banda, la temporada de l'Orquestra Ciutat de Barcelona també hi dedica un concert oferint l'única obra del catàleg de Mompou dedicada al repertori simfònic-coral: *Els Improperis*, una de les poques obres del nostre recordat compositor fruit d'un encàrrec (de la Setmana de Música Religiosa de Cuenca) i una de les poques (juntament amb la característica "Damunt de tu només les flors" del *Combat del somni* que sentirem al concert d'Euroconcert) que van ser escrites amb certa rapidesa, segons confirma el mateix Mompou.

Cal comentar, em sembla, també, que al programa de l'OCB s'hi ha in-

clòs el *Rèquiem* de Fauré, el compositor "culpable" que Mompou es decidís per la composició (després d'una visita de Fauré a Barcelona) i al mateix temps compositor a qui anava destinada una carta de recomanació que Enric Granados va escriure a favor de Mompou per aconseguir el seu ingrés al Conservatori de París del qual Fauré era el director (i que Mompou, a causa de la seva absoluta timidesa, no va arribar a entregar).

Mompou s'ha declarat sempre un admirador fervent de Fauré i és així com el programa del concert que presentem pren un caràcter de justificada unitat (a part de l'interès que pot tenir el *Rèquiem* de Fauré per si sol, és clar).

Tal com diem a l'article dedicat a Lluís Benejam en aquesta mateixa secció, cal que ens fem destinataris de l'Any Mompou i fer-nos més nostres els nostres compositors.

VII TEMPORADA EUROCONCERT

Centenari Frederic Mompou. L'obra per a piano i les cançons

Josep Colom, piano / Carme Bustamante, soprano

Dimecres, 14 d'abril (dos dies abans del centenari exacte), 21 hores

Palau de la Música Catalana

TEMPORADA DE L'ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Els Improperis de F. Mompou

Rèquiem de G. Fauré

Coral Càrmina (dir. Josep Vila)

Solistes vocals

Orquestra Ciutat de Barcelona

García Navarro, director

Dissabte, 3 d'abril, 19 hores

Diumenge, 4 d'abril, 11 hores

Palau de la Música Catalana



Universitat de les
Illes Balears

XVII Curs Internacional de Cant, Direcció Coral i Direcció Orquestral a les Illes Balears

Palma, del 20 al 29 de juliol de 1993

Cant: Nivells: A, B i C.

Professors: J. Borràs, M. Pueyo, E. Salbanyà.

Pianistes: I. Furió, B. Jaume.

Direcció coral: Nivells: A i B

Professors: G. Baltés, M. Cabero.

Curs de perfeccionament coral.

Professor: Pierre Cao.

Direcció orquestral: Nivells: A i B, amb orquestra.

Professor: Pierre Cao.

Adreça: Universitat de les Illes Balears / Extensió

Universitària / Son Lledó / Cra. de Valldemossa, km 8 /

07071 Palma / Informació: de 8 a 15 hores. / Tel.: (971) 17

30 46 i 17 30 49 / Telefax: (971) 17 30 69.

Patrocinadors: Caixa de Balears «Sa Nostra» / Direcció

General de Joventut del Govern Balear / Conselleria de

Cultura, Educació i Esports del Govern Balear.

Messiaen i la curiositat espiritual

per CARLES LOBO

Què més es pot dir de la personalitat i la importància d'un home com Olivier Messiaen i del significat que ha tingut el seu pas per la història recent de la nostra música? Després del seu traspass l'any passat, aquest nom és dels que més planes ha ocupat a la premsa internacional, i no d'una manera gratuïta. Si fins ara se'l considerava com l'autor important a la França d'entre Ravel i Boulez, ja hi ha qui pensa que Messiaen sobrepassa aquestes dues personalitats.

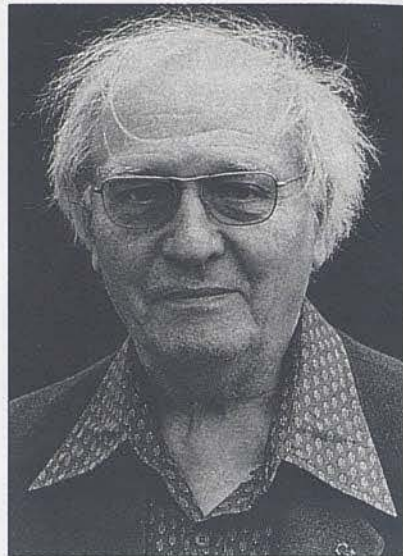
Però, de fet, això és el de menys.

Per a qui escriu aquestes ratlles allò que més sorprèn de Messiaen són dos dels aspectes que han marcat el seu caràcter i la seva trajectòria: la profunditat sensual i espiritual i la curiositat. Dues qualitats que s'eleva a la categoria de valors (la discussió dels quals és tan de moda en tant que valors perduts i a recuperar!!). Evidentment, sense una personalitat molt marcada aquests valors passarien desapercebuts, però el que em sembla que Olivier Messiaen va saber traspasar als seus cèlebres alumnes (Boulez, Jolas, Stokhausen, Xenakis, etc.) van ser precisament l'espiritualitat profunda (en Messiaen, un catolicisme quasi eròtic i molt sentit) i aquella curiositat (tan necessària als nostres dies) que comporta l'anàlisi constant d'un mateix i la renovació activa (no menys constant) de la pròpia intel·ligència.

En Messiaen aquesta actitud filosòfica davant la vida ha significat sobrepassar els seus personalíssims mètodes compositius: Messiaen mai no va posar entrebancs a possibles influències externes, mai no es tancà en un cercle endogènic... mai no llençà la tovallola.

Actituds com aquesta comporten enfrontaments i contradiccions vitals com les que es desprenen d'afirmacions com aquesta: *Parlo de la fe de la gent que no en té, dels ocells i de la gent que no els estima* -Messiaen era un ornitòleg expert-, *dels ritmes que la gent no entén* -la seva aportació a l'enriquiment rítmic del llenguatge musical només té precedents en Stravinsky- i *dels colors sonors que la gent no veu*.

Aquesta renovació incansable fa que la seva obra es pugui dividir en diferents etapes cronològiques, la



primera de les quals es desenvolupa des del 1917, quan tenia 9 anys, amb la primera obra per a piano, fins al 1948 amb la seva monumental i controvertida simfonia *Turangalila*. De fet, Messiaen va traspasar les fronteres de l'anonimat internacional amb el *Quartet per a la fi dels temps* compost mentre era pres al camp de concentració nazi de Grolitz. Obra que ell mateix, juntament amb tres presos més, va estrenar al camp davant de 5.000 companys concentrats.

Al camp, Messiaen hi va passar un any, de 1940 a 1941. En sortir-ne, esdevingué professor d'harmonia al Conservatori de París. D'aquest període són dues obres ben emblemàtiques de l'estil de Messiaen: *Visions de l'amén* (1943) per a dos pianos i *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (1944) per a piano sol. Una obra, aquesta, de llarga durada, de la qual aquest mes d'abril podrem sentir uns extractes a l'Institut Francès de Barcelona.

Si assistim al concert, cal fer-ho sobretot portant a sobre nostre una gran dosi de curiositat espiritual i cultural per intentar entendre una mica millor per què, a Olivier Messiaen, se'l té per un dels grans compositors de tots els temps.

CICLE MUSIQUE FRANÇAISE
À L'INSTITUT

Vingt regards sur l'enfant Jésus (extractes) d'Olivier Messiaen
Mélisande Chauveau, piano
Dijous, 22 d'abril de 1993, 21 hores
Institut Francès de Barcelona

escola de
pedagogia
musical

MÈTODE
IRENEU SEGARRA

CURSOS
PER A LA
FORMACIÓ
DE PROFESSORS
ESPECIALISTES
DE MÚSICA

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

Cursos
adaptats a la nova
Llei de la
Reforma Educativa



Generalitat de Catalunya
Departament
d'Ensenyament

pla
de formació
permanent

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

Aquest també cal que sigui l'any Benejam

per C. LOBO

Per a molts dels nostres lectors (sobretot els més joves) el nom de Lluís Benejam és del tot desconegut —o, com a molt, es pot relacionar amb l'activitat cultural catalana del nostre segle. Per exemple amb la pedagogia (Joan Benejam) o del còmic i el dibuix (Màrius Benejam) o de la música (el mateix Lluís).

Dic "els lectors més joves" perquè Lluís Benejam exercí com a músic a Catalunya durant molts anys i no d'una manera anònima sinó amb un ple compromís. I com que el 1954 Lluís Benejam i la seva família es traslladaren a l'Equador i més tard residiren als EUA, per a nosaltres, els "més joves", és molt difícil tenir-lo present als nostres coneixements de la recent història de la música catalana. (I qui signa l'article es confessa un d'aquests desconeguts de la seva música i de la seva personalitat.)

El passat 28 de març es commemorava el 25è aniversari de la mort, esdevinguda a Birmingham, d'aquest il·lustre músic, i gràcies a la iniciativa d'aquells que sí que coneixen la seva significació i transcendència ara tindrem l'oportunitat d'entrar al cercle dels "informatos".

Aquest article no pretén altra cosa, doncs, que avisar els lectors de l'especial atenció que es farà a la producció musical de Lluís Benejam, un compositor a recuperar, sens dubte. Per si pot servir la meua experiència particular, diré que tot buscant informació sobre Benejam per poder-ne parlar aquí, he copsat la gran estima que li professen aquells "conei-



xedors". I, per tant, em sumo als curiosos que el vulguin descobrir.

El que no faré ara és comentar la seva vida, ja que en podeu trobar una bona referència a l'article que signa José Guerrero Martín al número 93/94 d'aquesta publicació. En canvi, introduiré una mica les característiques de la seva música gràcies al material que molt amablement m'ha facilitat l'amic Francesc Bonastre.

La condició de bon intèrpret de què gaudia Lluís Benejam (era violinista i director d'orquestra) li va subministrar, sens dubte, aquella intuïció per a la composició en saber perfectament què és el que es pot demanar a cada instrument. La seva producció (1944-1967) manté constantment un llenguatge propi i personalíssim que el situen per sobre de qualsevol etiqueta acadèmica. L'as-

similació dels elements compositius (ritme, melodia, harmonia, textures sonores i tímbrics, forma, etc.) és feta de "fora cap endins" del seu esperit i abocat al paper pautat verge.

Segons el que em diu Bonastre, Benejam té un sentit absolutament lliure pel que fa a la modulació, a la flexibilitat del fraseig, al tractament savi dels sistemes modals, dels contrastos rítmics, etc. Aquests són els aspectes que precisament convertiren Lluís Benejam en un admirat per tots aquells que el coneixien i també en objectiu de gran quantitat d'encàrrecs. I sobretot en el seu període americà, on Benejam no va desapropiar la situació absolutament privilegiada de poder tenir un instrument com una orquestra que tingués l'interès d'estrenar tot allò que creava. Aleshores fou quan va escriure gran part de la seva obra simfònica i quan el seu llenguatge va adquirir nous rumbos amb l'assimilació d'elements de Stravinsky, Hindemith, Barber i Ives (tots ells nascuts o residents a Nord-amèrica) i també d'estils propis del Nou Continent.

Acabo: cal, doncs, convertir-nos en destinataris curiosos dels actes, discos, concerts i altres esdeveniments que s'estan realitzant al voltant de Lluís Benejam. I des d'aquí en proposem un parell per aquest mes d'abril.

CICLE SOLISTES DE L'OCB AL SALÓ DE CENT

Quintet de Vent Aulos: *Quintet* de Lluís Benejam (15 d'abril-20 hores)
David Runnion, violoncel/Àngel Soler, piano: *Sonata* de Lluís Benejam (22 d'abril-20 hores)
Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona

XXXIX CONCURS INTERNACIONAL D'EXECUCIÓ MUSICAL MARIA CANALS DE BARCELONA

Presidenta d'Honor: S.M. la Reina Sofía de España

Del 19 d'abril al 4 de maig de 1993

PIANO - VIOLÍ - PIANO JUNIORS

Total concursants inscrits: 203, de 34 països

Ajuntament de Barcelona
Àrea de Cultura

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Patrocinat per

Diputació de Barcelona

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto de las Artes Escénicas y de la Música

Col·labora

Fundació "la Caixa"

CASAL DEL METGE - PALAU DE LA MÚSICA CATALANA - SALÓ DE CENT DE L'EXCM. AJUNTAMENT DE BARCELONA

Piano STEINWAY cedit per HAZEN. Distribuidora General de Pianos, S.A.

XVI FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA

El cicle de música antiga retorna al seu auditori habitual

per JOAN VIVES

El Festival de Música Antiga de Barcelona ha arribat ja a la seva setzena edició, que —com és costum— es farà en plena primavera i que començarà el proper dimarts 20 d'abril a les 21 h.

Després d'un any d'absència, en què els concerts es varen fer en el marc de l'església del Pi, enguany la Fundació de la Caixa de Pensions de Barcelona ha volgut recuperar l'entorn habitual, és a dir, l'auditori del Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", situat al passeig de Sant Joan, 108, de Barcelona.

Quant a la resta de criteris organitzatius, pensem que és d'agrair que l'organització es mantingui fidel a uns preceptes establerts ja fa anys i respectats en la pràctica totalitat d'edicions del cicle, entre els quals destaquen la inclusió sempre d'interprets "amb criteris històrics", la participació d'algunes de les figures i agrupacions més destacades del món de la música "antiga" del nostre país, i la proposta d'un concert de "producció pròpia".

En els nostres dies, parlar d'interpretacions amb criteris històrics ja és una qüestió que ha deixat d'aixecar les polsegueres de fa uns anys. Sembla cada cop més evident que aquest tipus d'estètica interpretativa qualla més entre els melòmans, sobretot quan es tracta de música del segle XVIII i anterior. Així queda palès amb la gran assistència de públic que acostuma a omplir, i sovint de gom a gom, l'auditori. No hi ha dubte que quan el Festival de Música Antiga es va afegir al corrent interpretatiu en qüestió, aleshores encara molt minimitzat, no deixava de ser un risc de futur incert. En l'actualitat, l'interès per la interpretació històrica



El Quartet Mosaïques torna a Barcelona

demonstrat per grans figures com Yo-Yo-Ma, Chick Corea, Simon Rattle o el recentment desaparegut Leonard Bernstein no són més que mostres de la consolidació d'un corrent que ha aportat una nova i profunda reflexió al que podríem qualificar com a criteris interpretatius tradicionals.

Per altra banda, donar suport, als "antics" de casa és un element clau. En aquesta edició del Festival podrem sentir Magdalena Barrera —arpa— i Sergi Casademunt —gamba— (amb Alain Thomas Polak —flauta—) el dia 28 d'abril, el matrimoni Mireia Hernández-Albert Romani —clavecins— el dia 18, i Josep Pons dirigint l'Acadèmia Musical de Barcelona el dia 20 de maig.

Precisament aquest últim concert és la ja habitual i esmentada producció del Festival, en què a diferència d'altres anys, que havia estat de caràcter eminentment coral, enguany ens presenta una proposta estrictament instrumental centrada en la recuperació dels *Divertimenti* per a octet de vent de Vicent Martín i Soler basats en àries de la seva òpera *Una cosa rara*. Els organitzadors han declarat voler donar continuïtat, en pròximes edicions del Festival, a la proposta de recuperar altres obres oblidades del "nostre" repertori antic, interpretades per *free-lance* europeus que col·laboraran amb músics del país. Per la seva banda, el director canviarà cada dos anys per

tal de poder donar més oportunitats als directors d'aquí.

La resta de propostes inclouen interprets certament populars i de gran prestigi:

El Concerto Italiano, sota la direcció del clavecinista Rinaldo Alessandrini, seria l'encarregat d'obrir aquesta edició del Festival el dia 20 d'abril amb *Madrigals* del quart llibre de Monteverdi. El dijous 22 actuarà Jos van Immerseel —pianoforte— interpretant obres de Clementi, Mozart i Beethoven. El dimarts 4 de maig, hi podrem sentir Andreas Staier —pianoforte— i Fabio Biondi —violí— interpretant sonates de Mozart, Schubert i Beethoven. El clavecinista Pierre Hantaï oferirà el dijous dia 6 obres de Couperin, Bull, Froberger, D. Scarlatti i J. S. Bach. El dimecres dia 12 The Tallis Scholars interpretaran repertori de Morales, Guerrero, Whyte i Tallis. El dimarts 25 de maig arribarà l'actuació del Quartet de corda Mosaïques, que oferirà obres de Boccherini, Haydn i Mozart. I finalment el dijous 27 de maig s'acabarà el Festival amb El Seminario Musicale i el contratenor Gerard Lesne interpretant obres de Bononcini, Caldara i Vivaldi.

Recordeu que tots els concerts començaran a les 21 h i que abans de cada concert, concretament a les 20,15 h, hi haurà uns comentaris introductoris a càrrec dels mateixos interprets o d'especialistes en la matèria.

Des del 1904
al servei del món musical,
actualitzant dia a dia el seu catàleg

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provença, 287 - Fax i Tel: 2155334
08037 - BARCELONA (Espanya)

Edició Ibèrica

Edicions originals (Urtext)

Obres cabdals de la música

Nous compositors

Obres pedagògiques

Música escènica

Il trovatore: belles melodies entre passions increïbles

per J.C.

Mentre Verdi estava acabant *Il trovatore*, treballava força intensament en *La Traviata*, obra que completa amb *Rigoletto*, la seva trilogia cabdal que el va consolidar com la gran figura de la lírica italiana del seu temps i, de fet, de tota la història. Les característiques tan dissemblants dels dos títols en els quals es movia simultàniament, mostren fins a quin punt el compositor italià estava dotat d'una capacitat excepcional per dominar els temes més diferents i convertir-los en matèria lírica d'una gran alçària i validesa.

Faig aquesta introducció perquè sense tenir en compte aquesta capacitat esmentada del músic no es pot entendre la pervivència i la categoria d'una òpera com *Il trovatore*, basada en una història tan inversemblant i exagerada com la que li va fornir originalment el dramaturg espanyol Antonio García Gutiérrez i, posteriorment, el seu llibretista Salvatore Cammarano.

Il trovatore és, molt més que no altres òperes, un excel·lent embolcall musical d'una història increïble. I al centre d'aquest embolcall hi ha el domini mestri i excepcional d'un compositor que aconsegueix convertir en or la matèria literària més im-possible.

Ens trobem al bell mig del període romàntic, en el qual el component passional adquireix un protagonisme especialment acusat i, el que és el mateix, una capacitat d'acceptació i justificació que supera els límits racionals. I, tanmateix, en aquest context de passions desbordades, de reaccions psicològiques desmesurades i de despropòsits argumentals sempre hi ha uns mínims d'autenticitat vital sobre els quals tot assoleix definitivament una certa credibilitat.

Caldrà fer un succint recordatori de l'argument. Tot gira a l'entorn dels desigs de venjança de la gitana Azucena, la qual ha llençat un fill seu a la foguera on cremava la seva mare, acusada de bruixeria. Obviament, l'acció de la gitana va ser causada per un error, ja que pensava que qui posava al foc era un fill del comte. Aquest, ben altrament, seria tingut per fill de la gitana Azucena i criat per ella; és el personatge Manrico, l'altre eix de l'obra juntament amb l'esmentada Azucena, un dels grans personatges femenins verdians. Els fets que donen peu a l'obra van transcórrer una vintena d'anys



Aprile Millo

abans que s'aixequi el teló i són narrats en una dilatada escena inicial per Ferrando, company del Comte Luna, aquest germà -en realitat- de Manrico i rival seu en l'amor de Leonora. Una sèrie d'esdeveniments força rocambolescos menaran a un final autènticament de gran *guignol* en el qual mor al foc Manrico impulsat pel seu germà el Comte Luna, mentre la gitana manifesta la seva alegria pel fet que, finalment, hagi venjat la seva mare, malgrat que hagi estat a costa de Manrico, únic ésser que estimava.

D'aquesta història, a Verdi l'atreia -sobretot- la duplicitat dels sentiments d'Azucena. Per una part, el desig de venjança per la mort de la seva mare; i, per l'altra, l'amor per Manrico, considerat i tingut per un fill propi malgrat l'evidència de no ser-ho. El seu triomf final, la venjança, comporta també una gran derrota i les seves paraules que clouen l'obra deixen a l'aire, malgrat llur contundència, un clímax d'ambigüitat força suggestiu.

Enmig d'aquest esquema argumental, es produeixen situacions d'una considerable força teatral, en una línia pròpia del teatre -i l'òpera- més convencionalment romàntic. Duels, enfrontaments amorosos, la mort de Leonora, que ha promès casar-se amb el Comte Luna a canvi de l'alliberament de Manrico, etcètera.

Verdi va servir-se d'aquest material per confeir una sèrie d'àries, duets i cors d'una gran efectivitat i bellesa, gracies als quals tot plegat assoleix una plena justificació com a material operístic. Hi plana, en aquestes pàgines musicals, el gran instint dramàtic del compositor. Dins de la inversemblança de les situacions que ofereix l'argument, Verdi sap crear autèntics clímax dramàtics creïbles i, a la fi, l'espectador entra en la xarxa que el músic ha sa-

but confegir de forma tan subtil i hàbil. Cada personatge queda perfectament dibuixat en el pla musical i les seves aportacions es mouen en un context de virtualitat dramàtica absolutament creïble. Aquest és, definitivament, el gran mèrit d'aquesta obra que, per altra part, no aporta res de nou en el pla estrictament musical. Allò definitivament important des del punt de vista creatiu per al músic és mostrar els límits, tan i tan posats a prova per l'argument, de la capacitat de Verdi per dominar i donar categoria al material literari més o menys idoni. Àries com "Il balen dil suo sorriso" que canta el Comte Luna (baríton) o "Stride la vampa" que canta Azucena (mezzo-soprano), o "Ah si ben mio", i sobretot la tan famosa i coneguda "Di quella pira", ambdues cantades per Manrico, el tenor, constitueixen, juntament amb els bellíssims cors (entre els quals el "Miserere"), les grans fites damunt les quals recolza el gran edifici d'aquesta època, sempre celebrada d'ençà de la seva apoteòsica estrena al teatre Apollo de Roma.

La versió que s'oferirà ara al Liceu compta amb un grup de veus d'irregular coneixement per part del públic barceloní. Junt amb noms tan segurs com els dels nostres Vicenç Sardinero i Joan Pons que garanteixen, compartint les representacions, els bons resultats d'unes excel·lents versions del Comte Luna, i de les sopranos Aprile Millo i Sharon Sweet, que interpreten el paper de Leonora, i Nina Terentieva i Dolora Zajick, que garanteixen una Azucena important, el paper de Manrico serà defensat per tres noms -Kristiann Johansson, Dennis O'Neil i Vladimir Popov- que, en principi, no són aquelles grans figures senyeres que calia esperar per servir un personatge tan important -i vocalment tan complicat- com Manrico.

Remarquem, finalment, la presència del baix barceloní Stefano Palatchi en l'important paper de Ferrando, que pot servir per valorar el seu moment ascendent. La versió escènica, la signa el barceloní Llorenç Corbella, nom ja conegut a casa nostra i de qui recordem l'esplèndida bellesa de l'escenografia de *Una cosa rara*. La producció és conjunta entre Teatre del Liceu, Teatro Lírico Nacional la Zarzuela, Festival d'Òpera d'Oviedo i IVAECM de València.

La direcció musical ha estat confiada a un músic plenament solvent, Lamberto Gardelli, i l'escènica a un per a nosaltres desconegut Horacio Rodríguez Aragón.

Mompou i la dansa

per MONTSE G. OTZET

En un article publicat a "Serra d'Or" l'octubre de 1975, Frederic Mompou descriu a l'escriptora Montserrat Roig el record d'un so de quan era infant: "El so de la fàbrica de casa, la fàbrica de campanes. Sovint hi anàvem a jugar. De grandet, m'hi utilitzaren, per l'oïda. M'hi feien anar quan havien d'enllestir algun «pedido», i jo havia de dir si el so era ajustat. Jo, quan em cridaven, ja patia; tu saps què és, això d'haver de distingir un so, amb aquella ressonància? Recordo que me n'anava lluny, muntanya enllà, perquè no ressonés tant. Als meus primers intents de compondre, gràcies a les campanes vaig trobar un acord, i en deia «l'acord metàl·lic». També m'atreien els sorolls metàl·lics del carrer; els del ferrer, per exemple..."

"Sempre m'ha atret la reducció, la simplicitat...", comentava el compositor, l'estètica del qual la resumeix Montserrat Albet en aquestes línies: "Fidel a la paraula clau de la seva estètica, «recomençar», Mompou crea una música que sembla partir del no res, una obra d'una gran puresa envoltada de misteri, de màgia, pròpia, en definitiva, d'un vident que sap descobrir el sentit de les coses humils, insignificants que en ser objecte d'elecció per part del músic es converteixen en vitals i properes".

Per altra banda, el filòsof, professor de la Sorbona, Vladimir Jankelevitch, en l'assaig *El missatge de Mompou*, diu: "«Profund»: aquesta indicació d'execució esmalta una mica totes les obres d'en Mompou, com per penetrar en allò de més fons de les ànimes; sonoritats ja sedants, ja apaivagadores, ja greus, ja vehements, o, de vegades, sonoritats misterioses martellejades i, sovint, suaus i captivadores. Les dolces melodies creen pertot arreu un alè sonor en la profunditat".

En el món de la dansa diferents coreògrafs s'han sentit atrets per l'estètica i les sonoritats de Mompou, i han donat formes a les seves melodies.

A nivell nacional cal esmentar, entre d'altres, l'Esbart Sant Cugat, que ha escenificat totes les *Cançons i danses*; Ramon Solé, que va fer per al Ballet Contemporani de Barcelona una coreografia sobre la mateixa música; Anna Maleras, com una de les coreògrafes més productives de Mompou, i Guillermina Coll, que el 1984 va guanyar el segon premi Roseta Mauri amb la coreografia *Tres preludis de Mompou*, i estrenà quatre anys més tard una peça de quinze minuts sota el títol *Amb Mompou*.

La més gran coreògrafa de la dansa moderna americana, Martha Graham, també es va deixar seduir per les melodies de Mompou, i el 1929, període en què la coreògrafa, sensible a la condició social del món que l'envoltava, i en plena evolució d'un moviment de dansa americana que s'anomenarà *modern dance*, va estrenar al Booth Theatre de Nova York el solo *Cants màgics*.

Posteriorment altres coreògrafs han utilitzat la música del compositor català, i d'entre tots destaca l'anglès Kenneth MacMillan, per la seva obra *House of Birds*, l'estrena de la qual tingué lloc a Londres el 1955. Carme Bravo, vídua de Mompou, és qui ens apropa, amb els seus records, a aquest esdeveniment:

—L'estrena d'aquest ballet va ser una fita artística en la vida de Mompou. A primers de maig va rebre una carta del Sadler's Wells en què se li comentava que havien muntat un ballet amb extractes de la seva música a la vegada que li demanaven el permís per poder estrenar-lo el 26 de maig d'aquell any, tot evidenciant que el ballet ja era tot muntat i a punt per a l'estrena.

A Mompou li va fer molta il·lusió, i, tenint en compte que el ballet anglès estava a primera fila quant a qualitat i rigor, va donar el permís.

Vàrem anar a l'estrena, que tingué lloc al teatre petit del Sadler's Wells de Londres, i recordo que va ser un acte amb molt de criteri i ben representat. En el vestíbul del teatre hi havia un gran retrat de Mompou envoltat de llorer, i un jove Kenneth MacMillan era el responsable de la coreografia que executaven els ballarins més joves del Sadler's Wells. MacMillan va saber penetrar en el món petit de Mompou, però que no és qualificatiu de petit, sinó d'intimitat, i el ballet va resultar una veritable preciositat. Va ser tan preciós, que Mompou, que era un home molt sensible, es va posar a plorar com una criatura.

—Com va ser que un coreògraf anglès s'interessà per la música de Mompou?

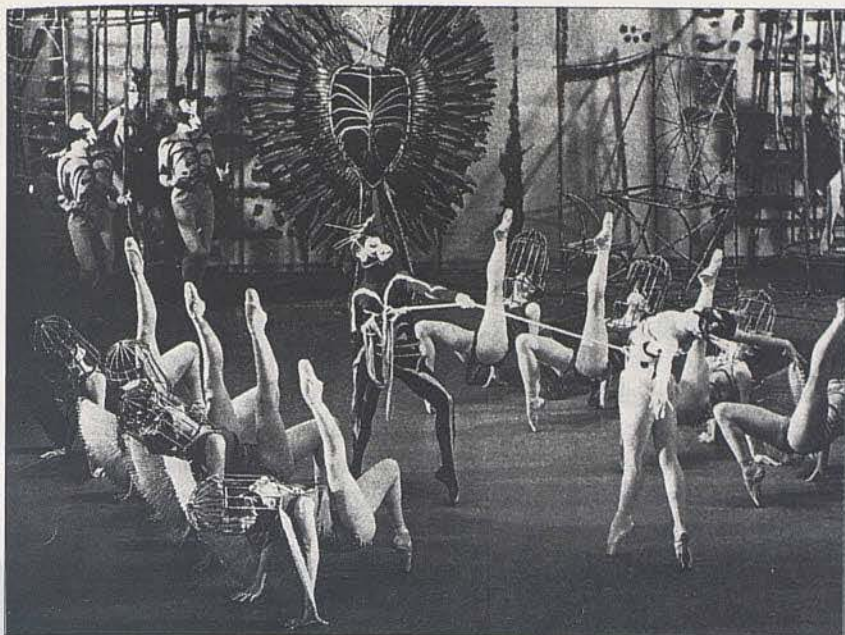
—Això va ser per mitjà del director d'orquestra John Lanchbery, que era un gran admirador de Mompou, i ell mateix es va encarregar de l'orquestració de la música.

L'argument del ballet està basat en un conte de Grimm sobre l'encantament d'uns joves que una bruixa converteix en ocells. Recordo que el vestuari era d'un tal Georgiadis, un grec que va fer una meravella de vestits en què ressaltaven uns traços de pintura sobre les malles i les plomes de colors que duïen els ballarins al llarg de llurs braços. Posteriorment, *House of Birds* va entrar al repertori de la companyia gran del Covent Garden, i s'ha representat a Londres, Nova York, Santander, Granada...

—Què en sabia Mompou, de les coreografies que s'havien fet amb la seva música?

—Aquesta de MacMillan va ser la primera de gran envergadura, però en Mompou, cap als anys 30, havia vist a París una peça inspirada en la seva música, *Adolescents al jardí*, que ballava Clotilde Sakharoff, sembla que sobre un mirall, fet que produïa una gran força plàstica.

Després la companyia del Marquès de Cuevas va representar un ballet del coreògraf Vladi-



House of Birds

mir Skouratoff, anomenat Perlimplinada, que estava basat en l'obra de García Lorca *Los amores de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, però els resultats no van ser gaire engrescadors perquè la companyia travessava moments difícils, i poc temps després es va dissoldre.

La música de Perlimplinada la va fer a mitges Mompou amb Montsalvatge, i mentre en Frederic componia les parts que corresponien millor al seu llenguatge musical, en Montsalvatge va ser el responsable de les parts més dinàmiques, de grans formes, i de gran expressió.

—Què pensa que és el més difícil de la música de Mompou per plasmar en moviment?

—El clima que requereix la seva música. Aquesta música no vol grans salts, ni efectes espectaculars, sinó que tot sigui íntimat, expressió, dolcesa, que era precisament el que feia bonic en el ballet anglès, i per exemple, allò que tothom vol fer acabar en un fort, amb grans salts, a *House of Birds* s'acaba en un clima d'íntimitat llavors que els dos nens es tornen a trobar i es van apagant els llums.

L'esperit de Mompou és de fora cap endins, és íntimat, poesia, bellesa i recolliment, i si a l'escena es pot cultivar això, és el millor.

—Mompou rebia influències d'altres arts a l'hora de compondre?

—Ell tenia una veritable influència del seu germà Josep, que era pintor, i és curiosa l'afinitat que hi ha entre ells, perquè en Josep també perseguia aquesta síntesi, aquesta simplicitat d'expressar amb pocs mitjans el màxim.

Crec que Frederic és molt pintor dins la seva música; hi ha uns climes diferents de llum, d'íntimat; de sobte surt un raig de llum, un efecte sonor bonic; sí, crec que hi ha una certa influència de la pintura en la seva música. Per altra banda, va ser molt amic de Miró i de poetes.

—Parli'm de Cançons i danses de Mompou.

—La gent en diu l'aspecte nacionalista de Mompou, i no és així, perquè és un homenatge a les melodies de la cançó popular que ell adorava, però en realitat la col·lecció de quinze peces va sortir de manera espontània i la major part d'aquestes obres són temes originals. No es pot dir que Cançons i danses serveixi el folklore català, sinó que tota la seva música n'està impregnada, i ell ja ho deia en una entrevista: "Jo canto Catalunya amb els meus acords, amb el clima que crec de la meua música".

El 9 de març de 1978 tingué lloc al Palau de la Música Catalana Música, cant i dansa, un espectacle dedicat a Mompou que va sorgir de l'entusiasme que sent la coreògrafa Anna Maleras pel compositor i en el qual van

intervenir Anna Ricci, Antoni Besses i el Grup Estudi Anna Maleras.

En aquella època jo estava en contacte amb l'Obra Cultural de la Caixa, perquè feia la campanya que ells patrocinaven, "Dansa a les escoles", i se'm va acudir proposar-los que patrocinessin un espectacle en homenatge a Frederic Mompou, comenta Anna Maleras.

Aquella representació va tenir un caire molt especial per als catalans, perquè estava dedicada a un músic català, la patrocinava una entitat del país, i va acollir la primera sortida que feia en Tarradellas en públic.

—Tu vas conèixer molt de prop Mompou: què en pensava, d'aquest esdeveniment?

—En l'actuació del Palau no es va fer res d'allò a què ell no hagués donat el vist-i-plau; jo mateixa li vaig consultar les músiques que volia coreografiar. Per exemple, a mi m'agrada molt una versió que té de Les sílfides de Chopin, però no em va donar el seu consentiment perquè ell s'imaginava aquesta música ballada amb sabatilles de punta i per una gran companyia de clàssic.

—Com a coreògrafa, què t'inspira de la música de Mompou i quin tractament li dones?

—Malgrat que a mi se m'encasella en la dansa jazz per haver estat qui l'ha donat a conèixer a Barcelona, sempre he dit que el que jo feia era modern-jazz, i t'he de dir que de les coreografies de les quals em sento més satisfeta són les que he fet fora d'aquest tractament coreogràfic, com per exemple les realitzades amb música de Mompou.

Amb les melodies de Mompou el vocabulari em flueix d'una manera molt natural, i des de la primera coreografia que vaig fer amb la seva música, La filla del marxant, que per cert em va permetre guanyar una beca, mai no m'ha costat gaire deixar-me endur per la seva música i posar moviment a les seves notes.

La música de Mompou és com era ell: subtil, senzilla, transparent, i un coreògraf s'ha d'endinsar en la seva atmosfera, lluny de virtuosismes i intel·lectualismes, perquè la seva música requereix un tractament net i de línies simples.

QÜESTIONARI INFORMAL

Àngels Gonyalons: actriu

Trobar una persona que t'explica que tothom té portetes obertes o tancades i que ella té la porteta de la música oberta, viu el món de la música, vibra amb la música, la transporta i l'entén, no és gaire fàcil avui dia, més que res per la manera d'explicar-ho: molt d'estar per casa, però almenys jo la vaig entendre de seguida. Així és l'Àngels Gonyalons, una actriu catalana que tothom coneixerà segurament per l'espectacle musical *Memory* o el *Nou Memory* que s'ha representat al Teatre Tívoli fins a finals de gener.

per **MERCÈ CAMPS DE GISPERT**

– *Relació amb la música?*

– És una relació de tota la vida, des de ben petita, i jo crec que des d'abans de tenir ús de raó, ja cantava. M'encantava escoltar música, em movia així que sentia música, fos el tipus de música que fos.

– *Fet musical més llunyà en el record?*

– Saps què recordo? Les tardes del Palau de la Música en què m'hi portava el col·legi. Recordo que m'emborratxava una mica sentint la música i contemplant el Palau de la Música, que és preciós i de petita no sabia què era allò i m'ho explicaven els meus pares. Jo crec que gràcies a aquests descobriments em vaig convertir en una amant i admiradora del Modernisme.

– *Fet musical més recent en el record?*

– El record de tot aquest any del *Memory*, que és un espectacle musical. El record d'haver estat a Barcelona i poder cantar sobre un escenari.

– *Podríeu viure sense música?*

– No ho crec. Encara que no existís, la inventaria. La porto dins, va amb mi, va amb la "bèstia".

– *De quina música podríeu prescindir i de quina no?*

– Podria prescindir segurament de la mal anomenada "música contemporània". De la mal anomenada, no de la que simplement és música contemporània. Penso que el terme contemporani



Àngels Gonyalons inventaria la música, si no existís. (Foto: R. Reguant)

s'utilitza molt malament amb moltes coses. Allò que és diferent no vol dir que tingui qualitat i se'n diu contemporani i a mi no m'agrada.

No podria prescindir del jazz. Sóc una gran amant del jazz, en canvi l'òpera no l'entenc, penso que potser em falta formació per entendre-la; només m'agraden coses molt concretes. De música clàssica també m'agraden autors bastant concrets com Txaikovski, sóc una gran amant de Txai-

– *Beatles o Rolling Stones?*

– Beatles, sens dubte.

– *Raimon, Serrat, Maria del Mar Bonet, Els Pets o Sau?*

– Aquí m'ho poses difícil, perquè som molt amics del Carles Sabater, i aleshores no puc ser objectiva. Escolliria Sau i Serrat.

– *Michael Jackson, Madonna, Prince, Mecano o Luz Casal?*

– Prince.

– *Bach, Monteverdi o Vivaldi?*

– Vivaldi.

– *Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler o Bruckner?*

– Bruckner no el conec. Potser Mahler i Mozart.

– Bellini, Verdi, Wagner o Puccini?

– Aquí ja em descontrolo bastant –abans ja ha reconegut que l'òpera no l'entusiasmava–. M'agrada molt *La forza del destino* de Verdi, però la veritat és que dels altres no en conec massa cosa.

– Òpera, oratori, simfonia o música de cambra?

– No crec que tingui un nivell cultural suficient per diferenciar-les bé –vaig haver de treure la “xuleta” per donar-li algunes pistes–. Segurament em quedaria amb la simfonia.

– Fet musical no plaent que us mereix més indulgència?

– A veure, què vol dir “no plaent”? Aquesta pregunta és una mica enrevessada!... Bé, ja t'entenc, ¿dels que menys m'agraden, quin permetria? Hi ha molt pocs que no m'agradin. Inclòs el rap, quan va sortir, em va sorprendre i al principi m'atreia per conèixer-lo. També que una persona que realment no afina ni una, canti; per a mi la música és perdonable, perquè això vol dir que de fet té la necessitat de la música i això no vol dir que les seves cordes i la seva orella sàpiguen afinar el que li passa per

dintre.

– Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi?

– Ui! Em limites molt, moltíssim, em mates molt... A veure, qualsevol d'Ella Fitzgerald, *El trencanous* de Txaikovski i un dels Take 6, que els vaig venir a veure aquí –al Palau– per cert.

– Un instrument?

– El piano.

– Una música per morir?

– Prefereixo no morir-me –resposta fulminant.

– Una música per estimar?

– Depèn de l'estat d'estimació en aquell moment, si és apassionat, si és dolç, si és romàntic, si és amistós, si és de germans...

– Un compositor?

– Txaikovski.

– Un intèrpret?

– Julia Migenes.

– Un esdeveniment musical viscut?

– Encara no crec que n'hagi viscut cap de gros.

– La música és per ser escoltada amb els ulls clucs?

– No precisament.

– Una experiència musical que us agradaria viure?

– Veure Mozart dirigint la seva pròpia òpera.

– Fet sonor no musical que us atreu especialment?

– Sou rars, eh!... La pluja al

camp, una tempesta.

– Fet sonor no musical que rebutgeu especialment?

– El motor d'una moto sense silenciador.

– La música és una sensació visceral, una vivència o un instant intel·lectual?

– Pot ser perfectament les tres coses. Jo crec que parteix, en el meu cas almenys, d'una sensació visceral que em porta als altres dos termes.

– Escoltar música..., sol o acompanyat?

– Si han d'entendre i no han de viure com jo, acompanyada. Però si he d'estar patint perquè l'altre estigui disfrutant com jo, prefereixo fer-ho sola.

– Una música que mai no us hagi abandonat?

– Des del principi, Beatles.

L'entrevista se'n va fer curta, quan vam acabar ens vam quedar una bona estona parlant i em va explicar, entre d'altres coses, que vol començar a fer classes particulars de música, perquè fins ara ha après de manera “receptiva” coses de totes les persones amb les quals ha treballat i considera que ja li toca aprendre una tècnica. Això i molt més, llàstima que no puc condensar tota la conversa en tan poques línies.

catalunya música / revista musical catalana

C/ Sant Fancesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

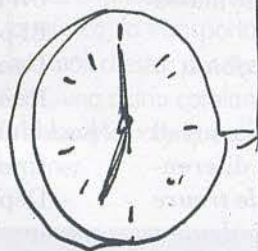
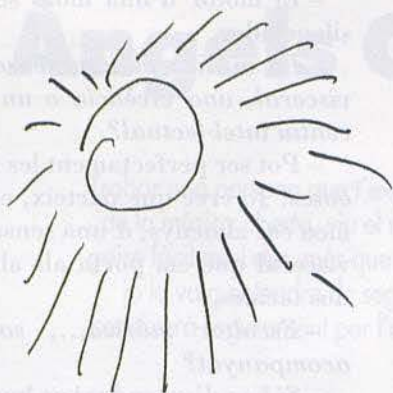
Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
 Carrer _____ Telèfon _____
 Població _____ Dte. _____
 Província _____ Professiò _____
 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/libreta 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 _____



Cesc
primavera 93

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



TOCS

Consell de Cent, 341
Tel. (93) 215 31 21
08007 Barcelona

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:

- Quin any debutà Francesc Viñas al Liceu?
A) 1850 B) 1888 C) 1891
- Quin any fou estrenat el *Concert per a piano i orquestra* de Grieg?
A) 1869 B) 1871 C) 1901
- Qui estrenà el *Concierto de Aranjuez* de Joaquim Rodrigo?
A) Narciso Yepes B) Regino Sáinz de la Maza C) Andrés Segovia
- Quin any debutà l'Orquestra Municipal de Barcelona?
A) 1939 B) 1944 C) 1947
- Quin d'aquests cantants no formà part dels Setze Jutges?
A) Delfí Abella B) Pau Riba C) Enric Barbat D) Pi de la Serra

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 març 1993.

- B) Don Joan de Serrallonga.
- B) 1866-67.
- C) Don Giovanni.
- B) López Cobos.
- C) Annie Mae Bullock.

Han estat guanyadors: Mercè Olivé i Casals (Barcelona) i Josep Ramon Cabases i Casbas (Lleida).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(abril 1993)

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

Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:



SCHUBERT: Els darrers Quartets

Melos Quartet. Harmonia
Mundi France, 901108.09.

Malauradament, els melòmans qualificats, que no tenen necessitat de cap condiment extern, sinó que volen accedir al fenomen musical a través de les modalitats més químicament pures, més desvinculades de qualsevol element accessori, com és el cas de la música de cambra en general i, particularment, del quartet de corda (una agrupació que, des de l'època clàssico-romàntica, ha donat, potser, les obres més madures i adultes de tota la història de la música), tenen poques ocasions de satisfer aquestes preferències a les nostres sales de concert, les quals —amb excepcions molt aïllades— ofereixen un terreny erm i desolat per al cultiu d'aquesta parcel·la musical. D'aquí, la funció indispensable del disc en la difusió d'aquest repertori, de més possibilitats comercials del que podrien fer creure uns certs prejudicis.

El tres darrers *Quartets* de corda de Franz Schubert (entre els quals figura aquella obra antològica del gènere coneguda amb el sobrenom de «La mort i la donzella»), més un pòstum *Moviment del quartet en do menor*, conserven la irresistible aura poètica de la personalitat musical del compositor —en aquest cas, sovint, amb un punyent tremp dramàtic— i desfan el tòpic de l'academicisme de Schubert en el domini de les grans formes, mostrant-nos la seva singulari-

ritat en el terreny de la música romàntica post-beethoveniana, truncada per la prematura mort del compositor. Tot això sense comptar que són obres perfectament assequibles a un públic mitjà i particularment atractives per als nombrosos schubertians que formen part del nostre públic musical.

El Melos Quartet s'ha consolidat definitivament, per mèrits propis, com un dels hereus més qualificats dels conjunts cambrístics més il·lustres de la vella generació, com els Quartets Amadeus i Vegh. L'equilibri i l'homogeneïtat del joc instrumental dels seus quatre components són absoluts, tan perfectes com la invariable perfecció tècnica de les seves versions, la seva idoneïtat estilística i el poder de comunicació de les seves inflexions expressives.

Es tracta, doncs, d'un enregistrament altament recomanable tant per l'atractiu del repertori, no pas inassequible per al gran públic, com per les qualitats tècniques i musicals de les versions. ● **Lluís Millet**



G.F. HÄNDEL: Ottone, Re di Germania

Minter, Saffer, Gondek, Spence, Popken, Dean, Freiburger Barockorchester. Festival de Göttingen. Nicholas McGegan, director. Harmonia Mundi France 907073. 75

Ottone figura entre les òperes d'estil italià que Händel compongué per a

ser estrenades a Londres sota l'organització de la Royal Academy of Music.

Aquesta òpera, presentada en públic el 1723 i probablement inspirada en *Teofane* de Lotti, constitueix un exemple d'obra mestra, de nivell i qualitat comparable a *Giulio Cesare*, estrenada un any més tard. És realment un fet destacable que Händel restringeixi l'orquestra i no utilitzi metalls en una obra tan llarga, creant així una atmosfera susceptible de convertir-se en patètica, quan la trama així ho demani. La manca, però, d'una varietat instrumental provoca la més gran de les versatilitats en la composició de les nombroses àries del més pur estil händelià, especialment pel que fa a les formes i els *afetti*. Aquestes són bellíssimes i de gran sensibilitat i inspiració, i abracen amplis registres de veu, amb abundants coloratures, aspectes que donen a la trama una gran coloració dramàtica i que comporten alhora un interessant risc expressiu.

L'excusa, per a més de tres hores d'una música tan brillant, és un llibret adaptat per Nicola Haym, sobre el *Teofane* de Stefano Pallavicino, al qual Antonio Lotti havia posat música uns anys abans. El resultat és un argument de caire polític força embolicat, amb elements passionals que res no tenen a envejar en complexitat als de l'òpera verdiana. Händel no té problemes per demanar retocs al llibretista, si creu que així la força expressiva dels personatges sortirà reforçada. Se sap, doncs, que la música patí successives modificacions al llarg del seu reeixit esdevenir, no tan sols per millorar l'obra sinó també per acomodar-se a les exigències i queixes de les cantants, que sovint trobaven problemes per adaptar la veu a les exigències dramàtiques que la partitura requeria.

La versió de McGegan,

ocupat darrerament a enregistrar tota la producció operística händeliana, no destaca per la seva brillantor ni per un excés de vivacitat en aquest camp. És més aviat una lectura força correcta, amb bons cantants, encara que es troben a faltar uns millors contratenors, i que peca d'una excessiva uniformitat i conservadorisme interpretatiu en l'apartat instrumental, que, lluny de fruir paral·lelament al drama, mediatitza un xic els cants, tot afectant així el resultat final del producte. En la seva defensa, afegiré, però, que tampoc en el segle XVIII havia de resultar massa fàcil de mantenir l'atenció de l'oient durant més de tres hores, amb uns mitjans tan elegants com restringits. ● **Josep M. Saperas.**



BOCCHERINI: Els Quintets amb guitarra

José Luis Lopategui;
Quartets Travnicek i
Moyzes. PDI. Q 80. 1950

Res més oportú, en ocasió del 250 aniversari del naixement del compositor, que aquesta publicació, en tres disc compactes, de

vuit *Quintets amb guitarra* de Luigi Boccherini, escrits per al marquès de Benavente, generalment a part d'intel·ligents adaptacions del mateix compositor, sobre composicions anteriors. Obres encisadores, que acusen, també, ocasionalment, la influència de l'esperit de les músiques autòctones de la península ibèrica, com en el *Quintet en re major* que inclou, al final, el famós «Fandango», o el *Quintet en do major* que presenta les dotze variacions conegudes com «La Ritirata di Madrid». Un repertori, també, que ha de tenir una gran receptivitat entre el considerable públic sensible particularment a les qualitats expressives de l'instrument en aquest cas co-protagonista, la guitarra.

La presència del nostre guitarrista José Luis Lopategui constitueix un incentiu d'interès. Es mostra impecable en l'adequació al caràcter eminentment cambrístic d'aquest repertori i, al mateix temps, palesa un temperament notable, que s'adiu tant al caràcter sensible i galant d'aquestes obres com al seu vessant popular, amb una sonoritat «moderna», essencialment comunicativa. La versió dels dos conjunts de Moràvia i Eslovàquia, els Quartets Travnicek i Moyses, d'un equilibri i netedat indiscutibles, és, en canvi, més propera a un estil centreuropeu que a una directa vena expressiva llatina. Això no obstant, el caràcter més genuí de l'estil de Boccherini resta evident, perquè la realitat comunicativa d'aquesta música s'imposa sobre aquestes contingències.

La discografia de Boccherini, un compositor encara per descobrir en tota la seva dimensió, és en procés ascendent però no encara massa pròdiga. Per aquesta raó aquest enregistrament omple un buit i haurà de tenir una projecció considerable. ●L.M.



BACH:
Gesänge aus
Schmellis
«Musikalis-
chem
Gesang-
Buch»,
Kleine
Orgelmesse

Peter Schreier, tenor;
Ton Koopman,
clavicèmbal i orgue; Jaap
Ter Linden, violoncel.
Philips, Digital Classics,
434 083-2.

L'obra de Georg Christian Schmelli (c. 1676-1762), un compositor no massa conegut, fou remarcable en el seu temps per la seva contribució a l'anomenat «Musikalischem Gesang-Buch», un recull d'ús quotidià en l'Església luterana, amb melodies d'autors diversos, entre els quals destaca J.S. Bach. La hipòtesi més probable és que Bach hi va intervenir, creant alguns baixos xifrats i les melodies «Vergiss mein nicht», «Dir, dir, Jehova» i «Komm süßer Tod».

Enllaçant amb aquest recull, l'enregistrament que comentem presenta també una altra obra per a l'ús dels fidels, en aquest cas completament de Bach: la tercera part del *Klavier Übung*, que conté diversos exemples del catecisme luterà i diverses melodies per a orgue dedicades als practicants d'aquest instrument. Aquesta valuosa col·lecció és un compendi de corals per a orgue, en el qual es mostren dues possibilitats, gran orgue amb pedals i or-

gue d'ús manual. Els corals d'orgue BWV 672, 673 i 674, juntament amb les versions luteranes del *Kyrie Eleison* catòlic, presenten una gran unitat musical, raó per la qual el conjunt d'aquestes peces ha estat conegut, més tard, amb el nom de *Kleine Orgelmesse*.

La idea de reunir en un disc compacte alguns dels corals menys coneguts de l'època de Bach ja mostra el criteri rigorós que s'han imposat els intèrprets. Peter Schreier, un tenor de la «vella escola alemanya» en el millor sentit del terme, ens presenta una versió que sembla connectada per via directa amb la tradició de Sant Tomàs de Leipzig. És una interpretació severa, devota i no gens manierista, tot això subratllat, al clavicèmbal o a l'orgue, per la personalitat de Ton Koopman, a cavall entre l'escola clàssica de baix continu i un estil més lleuger i ornamentat.

En qualsevol cas, el clima expressiu de l'enregistrament respon a una innegable autenticitat espiritual, en correspondència amb el seu contingut.

● M.Ll. Cortada

JEAN-
PHILIPPE
RAMEAU: Le
Temple de la
gloire (Suite)
ANDRÉ
CAMPRA:
L'Europe
Galante (Suite)

English Chamber
Orchestra, Raymond
Leppard
DECCA - 433733 - 2

Reedició d'un enregistrament del 1966 sota la direcció del conegut Leppard, director que es va fer ràpidament famós a principis dels seixanta per les seves versions «extremament»

articulades, així com pels seus «revivals» d'òperes barroques. Tot i la llunyania en el temps, i malgrat la gran evolució experimentada en la interpretació de la música barroca fins als nostres dies, cal admetre el «bon nas» i la gran intuïció d'un music com Leppard, que enmig d'un entorn estètic no gaire propici prenia el risc d'interpretar autors com Rameau o Campra, amb tota la complexitat que això comportava i amb una orquestra de repertori estàndard.

Possiblement la principal diferència a trobar, si comparéssim la seva versió amb una d'actual, fóra la concepció sonora de l'orquestra: Leppard dona una clara prioritat als elements aguts tot adaptant-hi els tempi i els fraseigs, mentre que en una versió moderna la visió fóra molt probablement de baix a dalt, és a dir fomentant la interpretació des del baix. Des d'un punt de vista de dicció, però, el vent de l'English Chamber Orchestra s'adapta perfectament a les necessitats de la partitura; la corda, en canvi, encara que amb una direcció clara, no obté els mateixos resultats, especialment pel que fa als passatges amb ornaments. No hem d'oblidar que la música barroca francesa requereix una gran escrupolositat en allò que es refereix als «agrèments» i als temps de dansa, i no sempre és senzilla la sincronia, en una formació orquestral. Ara mateix no puc imaginar-me cap orquestra que, en aquestes latituds i quasi trenta anys després, superés la versió de Leppard.

Ja des d'un punt de vista més històric, podríem afegir que les dues obres que conté el disc són un exemple clar de composicions amb un elevat grau de fusió escènica, ja que tant Rameau com Campra foren dos enamorats del teatre i de la seva capacitat expressiva total. ●J.M.S.

ABELL, Arthur M.: Converses amb compositors famosos.

Editor: Artur Martí i Gili,
Reus.

ARTHUR M. ABELL

Converses
amb
compositors
famosos

Richard Strauss
Giacomo Puccini
Engelbert Humperdinck

Johannes Brahms
Edward Grieg
Max Bruch

Ens trobem davant d'un llibre molt especial en la moderna bibliografia musical. Un llibre que fuig molt del que és corrent i per això mateix i per altres factors té un interès considerable.

El tret més important a tenir en compte a l'hora de considerar aquest llibre és el seu objecte temàtic: la inspiració musical. Aquest és un concepte que durant força anys de la centúria actual ha estat bandejat per molts creadors afins a una dinàmica creativa d'una acusada proclivitat per la praxi excel·lentment intel·lectual. I aquest concepte de la inspiració, el llibre el tracta d'una forma directa per mitjà de les opinions personals, fruit de converses —un altre element vivencial— que ofereixen sis importants compositors del tombant de centúria que estem vivint. Es tracta de Richard Strauss, Puccini, Humperdinck, Grieg i Max Bruch, ultra Johannes Brahms, aquest íntegrament pertanyent al segle passat, encara que mort el 1897. Hom podria parlar en certa mesura de coetaneïtat, en un període previ al gran trasbals formal que va suposar la irrupció tan trencadora en

el pla formal de l'Escola de Viena.

Amb unes converses molt substancials, assistim a unes confessions d'una absoluta sinceritat, que ens aproximem al moll de l'os individualitzat dels processos creatius d'aquests compositors. Aquesta dimensió tan íntima, tan absolutament personal, atorga als judicis dels músics un valor excepcional. Tot esdevé així directe i profund. No hi ha intrusions espúries. Hi ha una sinceritat plena. Arthur M. Abell esdevé només l'inductor d'aquestes confessions. Ell es limita a provocar l'obertura dels temes i els compositors s'abandonen, amb gran generositat, a abocar-hi les seves opinions, que així adquireixen un valor molt acusat. En alguns moments hom hi aborda aspectes biogràfics i també explicacions àmplies sobre obres determinades, en allò que constitueix una aportació especialment valuosa.

Especialment important és el capítol dedicat a Johannes Brahms, d'una extensió molt superior als altres, en el qual el compositor alemany es buida d'una forma poc menys que total, mostrant el seu tarannà permanentment inquiet pel que fa a la seva condició de criatura humana situada en un cosmos que el depassa i d'home profundament religiós.

El llibre, de més de dues-centes pàgines, resulta enormement ric de contingut i sobretot ens permet una aproximació sobre unes parcel·les de la creació musical poc explorades i menys analitzades de la bibliografia, que al mateix temps il·luminen tot un món, no direm nou però sí oblidat, que afecta la naturalesa més íntima del procés creatiu. Llibre en bona mesura metabiogràfic, definitivament transcendent del discurs basat en la simple i tòpica apologètica i d'una autenticitat poc menys que absoluta. ●J.C.C.

Les cançons del Cabirol

Cor Cabirol

Amb motiu del 25è aniversari, el Cor Cabirol de Vic ha editat un cançoner infantil que, per la seva filosofia i pel seu contingut, creiem que mereix un comentari.

L'aparició d'un cançoner infantil és sempre un motiu de joia: no és fàcil de trobar material per als nostres nens. En aquest cas, ens trobem davant d'un material polivalent, ja que aquesta publicació conté partitures amb diversos graus de dificultat, per a cantaires de diferents edats, i cançons que permeten repertoris destinats tant als més petits com als qui ja poden enfrontar-se amb harmonies a dues i tres veus. I a més, ens ofereix una transcripció musical clara i una presentació acurada.

Els seus autors ens el presenten, a més del servei que pot prestar en el seu àmbit natural de les corals infantils, com una eina útil a l'escola i com una ajuda al reconeixement del valor del cant com a instrument essencial per a la formació humana.

Les cançons del Cabirol conté una cinquantena de partitures, agrupades en diferents apartats (de Nadal, tradicionals, bestiar, cançons de gresca i calaix de música), amb títols de sempre i cançons inèdites.

Volem acabar amb un detall que creiem molt important: en totes les cançons d'aquest llibre, en els crèdits de cada peça, hi consta almenys algun d'aquests noms: Enriqueta Anglada, Pep Baucells i Joaquim Maideu. Tres pedagogs enamorats de la música, al servei anònim i desinteressat dels infants de la comarca d'Osona i de tots els nens de Catalunya, que també poden fer ús del material que ells han harmonitzat o bé adaptat.

A tots els "Cabirols" d'ara i sempre, la nostra més efusiva felicitació pels 25 anys i pel *Cançoner* que ens ofereixen. ●Pere Burés i Camerino

WAGNER, Richard: Lohengrin

Edita L'Avenç.
Col·lecció Òpera núm. 16.
Edició i traducció de
Jordi Ibáñez.
Barcelona 1992. 215 pàgs.

Els amants de l'òpera compten des d'ara amb un nou volum de la "Col·lecció Òpera de L'Avenç" (amb el patrocini del Consorci del Gran Teatre del Liceu). Es tracta del llibret de *Lohengrin* de Richard Wagner —recentment representada al Liceu— en la doble versió original en alemany i la versió catalana traduïda per Jordi Ibáñez. Aquest volum aporta tres novetats. En primer lloc es presenten dos estudis inèdits, d'Ibáñez, sobre la gestació de *Lohengrin* i sobre la relació de l'obra wagneriana amb la dicotomia novel·la-drama en el context dels segles XIX i XX. La segona novetat aporta una antologia de quinze textos, traduïts al català, relacionats amb aquesta òpera des de diferents perspectives i signats pel mateix Wagner, Cosima Wagner, Friedrich Hebbel, Ovidi, Apuleu, Wolfram von Eschenbach, Clemens Brentano i Thomas Mann. La tercera novetat inclou cinc il·lustracions que reproduïen obres de Max Ernst, Felice Casorati, Magritte i Manet. Pel que fa a la traducció del llibret, discografia i cronologia de Richard Wagner (i dels fets paral·lels a la seva època), aquests es mantenen sense canvis. Amb tot això, ens trobem davant una eina útil i completa que a més d'apropar-nos a aquesta obra de Wagner, ens arrodoneix l'univers apassionant del compositor. ●RRMC

VIè. Cicle Internacional de Música Contemporània a Barcelona

Programació

Dilluns, 19 d'abril, 21 h.	CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID Miguel Groba Groba, director	J. Soler: Responsoris A. García Abril: Cantar de Soledades A. Ginastera: Lamentaciones de Jeremías Profeta A. Sardà: Tres poemes de M. Martí Pol (<i>encàrrec del Cicle</i>) L. Dallapiccola: Dos Cors de Michelangelo Buonarroti il Giovane J. Wincenty Hawel: Sinfonietta G. Petrassi: Nonsense
Dimarts, 20 d'abril, 21 h.	Rohan de Saram, violoncel Stefano Scodanibbio, contrabaix	G. Scelsi: Et maintenant c'est à vous de jouer I. Xenakis: Kottos J. Estrada: Yuunohui 'nahui 'yei A. Schnittke: Hymnus II J. Druckman: Valentine S. Scodanibbio: Western Lands (<i>estrena mundial</i>)
Dijous, 22 d'abril, 21 h.	Claude Helffer, piano	C. Guinovart: Arabesc B. Jolas: B for Sonata A. Boucourechliev: Archipel IV C. Debussy: Études (2n. llibre) I. Xenakis: Mists
Dimarts, 27 d'abril, 21 h.	BARCELONA 216 Xavier Comorera, baríton Ernest Martínez-Izquierdo, director	S. Brotons: Sextet Mixt T. Marco: Albor J. Rodríguez Picó: Dos fragments d'òpera-guinyol (<i>obra-estrena, encàrrec de l'Associació Catalana de Compositors</i>) A. Schönberg: Serenade, op. 24
Dijous, 29 d'abril, 21 h.	CONJUNT IBÈRIC DE VIOLONCELS Claron McFadden, soprano Elías Arizcuren, director	A. Ginastera: I Canción al árbol del olvido; II Pampeana núm. 2 J.L. Turina: Divertimento, Aria y Serenata L. Gásser: Octet d'advent (<i>encàrrec del Cicle</i>) A. Pärt: Fratres X. Montsalvatge: Cinco Canciones Negras (<i>arranjament d'Elías Arizcuren i Niko Ravestein</i>) C. Halffter: Fandango
Dimarts, 4 de maig, 21 h.	VOL AD LIBITUM (Grup instrumental)	E. Denisov: Cànon en memòria d'Igor Stravinsky J. Homs: Duo per a flauta i clarinet D. Padrós: Ghiza-i-ruh (<i>estrena</i>) I. Stravinsky: Epitaphium B. Casablancas: Invenció (<i>estrena</i>) J. Russinyol: Milus (<i>encàrrec del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea</i>) A. Lewin-Richter: Estudio canónico J.M. Mestres Quadreny: Sonades dels vells proverbis (<i>encàrrec del Cicle</i>)
Dijous, 6 de maig, 21 h.	KLANGFORUM WIEN Beat Furrer, director	J. Homs: Derivacions L. Nono: Canto per 13 I. Xenakis: Phlegma F. Haas: Nachtschatten B. Furrer: A un moment de terre perdue

Lloc: Auditori Eduard Toldrà del Conservatori Municipal de Música de Barcelona

Informació: 317 15 74

Venda d'entrades

Conservatori Municipal de Música: una hora abans del concert

Palau de la Virreina: des de començaments d'abril

Preu: 500 ptes. Preus reduïts per a grups



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

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

