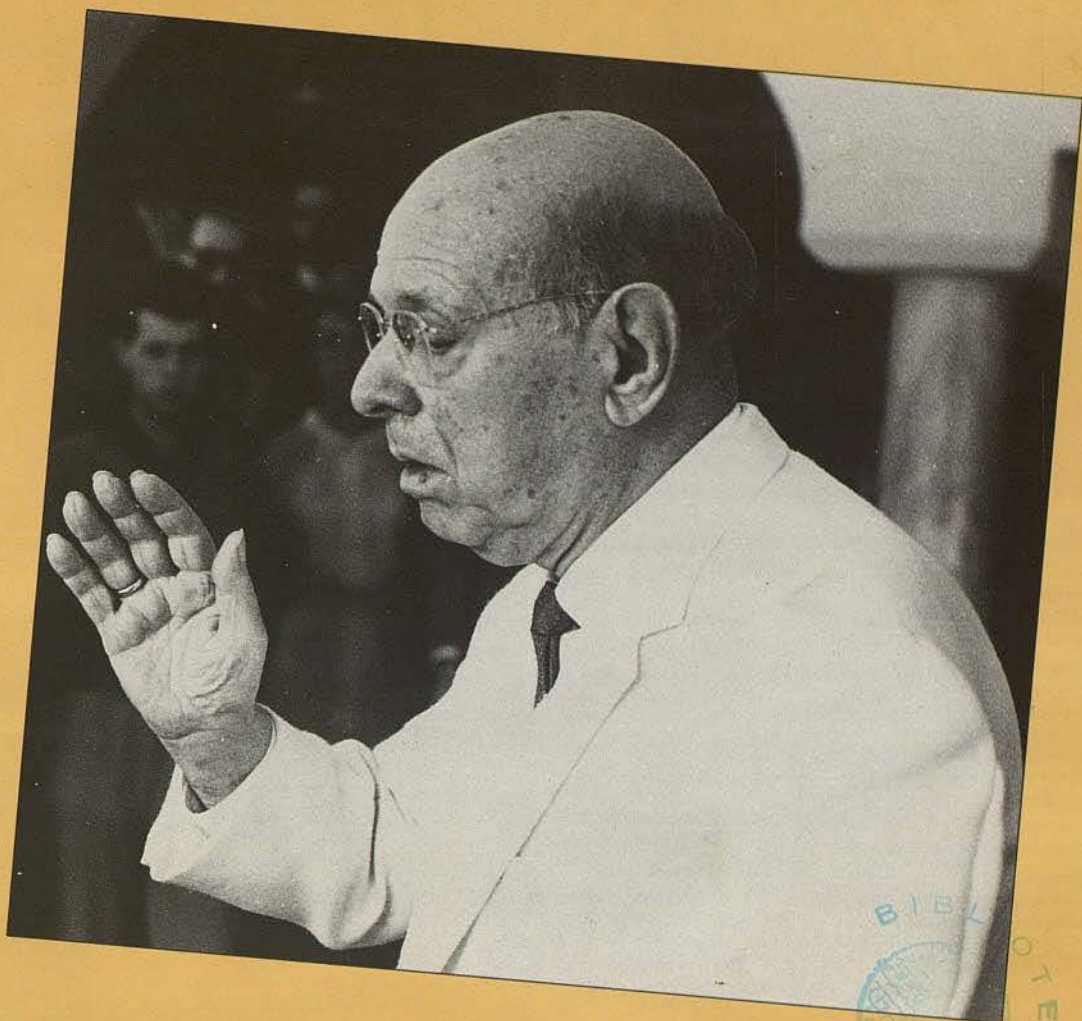




MÚSICS A L'EXILI

**ANNA
RICCI**

*La veu de
la música
actual*



CACCINI I FRESCOBALDI, ANIVERSARIS

Orquestra Ciutat de Barcelona

Temporada 1993-94

OCTUBRE

Diss. 23 Diu. 24
Ronald Zollman
Nadine Denize, *mezzo-soprano*
Coral Càrmina (dir.: Josep Vila)

Borodin: Príncep Igor
 Obertura
 Ària de Kóntchakovna
Dances Polovtsianes
Prokofiev: Alexander Nevsky, op. 78

Diss. 30 Diu. 31
Josep Pons
Virginia Parramon, *soprano*
Ravel: Alborada del Gracioso
Ferrer: Foixanes (Centenari J.V. Foix)
Schubert: Simfonia núm. 9

NOVEMBRE

Diu. 5 Diss. 6 Diu. 7
Isaac Karabtchevsky
Román Revueltas, *violí*
Llanas: De materia
Khatxaturian: Concert per a violí i orq.
Mahler: Simfonia núm. 1

Diu. 12 Diss. 13 Diu. 14
Aldo Ceccato
Joaquín Achúcarro, *piano*
Petrassi: Invenzione Concertata
 (Concerto núm. 6)
Rachmaninov: Rapsòdia sobre un tema
 de Paganini, op. 43
Beethoven: Simfonia núm. 7

Diu. 19 Diss. 20 Diu. 21
Sergiu Comissiona
Sergei Stadler, *violí*
Glazunov: Bacanal
Prokofiev: Concert per a violí i orq. núm. 2
Berlioz: Simfonia Fantàstica

Diu. 26 Diss. 27 Diu. 28
Theodor Guschlbauer
Agustín Dumay, *violí*
Haydn: Simfonia núm. 92, «Oxford»
Saint-Saëns: Concert per a violí i orq. núm. 3
Debussy: Danses sacrées et profanes
Debussy: La Mer

DESEMBRE

Diu. 3 Diss. 4 Diu. 5
Franz-Paul Decker
Albert Guinovart, *piano*
Korngold: Schauspiel-Ouverture, op. 4
Gershwin: Concert per a piano i
 orquestra, en fa
Berg: Tres peces per a orquestra, op. 6
Korngold: The Sea Hawk. Suite

Diu. 10 Diss. 11 Diu. 12
Franz-Paul Decker
Horacio Gutiérrez, *piano*
Homs: Biofonia
Prokofiev: Concert per a piano i
 orquestra núm. 2, op. 16
Shostakóvitx: Simfonia núm. 15,
 op. 141

Diu. 17 Diss. 18 Diu. 19
Kurt Sanderling
Michael Sanderling, *violoncel*
Dvorák: Concert per a violoncel i
 orquestra, op. 104
Txaikovski: Simfonia núm. 4, op. 36

GENER

Diss. 8 Diu. 9
Enrique García Asensio
Brigitte Engerer, *piano*
Coral Càrmina (dir.: Josep Vila)
Fauré: Masques et Bergamasques,
 op. 112
Saint-Saëns: Concert per a piano i
 orquestra núm. 2, op. 22
Mestres Quadreny: Cant a Maria Aurèlia
Prokofiev: Romeu i Julieta. Suite

Diu. 14 Diss. 15 Diu. 16
Enrique García Asensio
Ramon Coll, *piano*
Beethoven: Música per a un ballet
 cavalleresc
Beethoven: Concert per a piano i
 orquestra núm. 1, op. 15
Rodríguez-Picó: Simfonia núm. 1
Ginastera: Estancia. Ballet, op. 8b

Diu. 21 Diss. 22 Diu. 23

Franz-Paul Decker
Disa English, *oboè*
Silvia Coricelli, *fagot*
Larry Passin, *clarinet*
David Thompson, *trompa*
Schoenberg: La nit transfigurada, op. 4
Mozart: Simfonia concertant, K 297b
Strauss: Intermezzo, op. 72: Quatre
 Interludis Simfònics

Diu. 28 Diss. 29 Diu. 30
Edmon Colomer
Cecile Ousset, *piano*
Pelegri: Diàlogos
Ravel: Concert en sol major
Dvorák: Simfonia núm. 9, op. 97,
 «Nou Món»

FEBRER

Diu. 4 Diss. 5 Diu. 6
Serge Baudo
Antonio Meneses, *violoncel*
Messiaen: Les offrandes oubliées
Dutilleul: Tout un Monde Lointain, per a
 violoncel i orquestra
Schumann: Simfonia núm. 3, op. 97,
 «Renana»

Diu. 11 Diss. 12 Diu. 13
Serge Baudo
Schubert: Simfonia núm. 4, «Tràgica»
Balada: Simfonia núm. 4
Brahms: Simfonia núm. 4, op. 98

Diu. 18 Diss. 19 Diu. 20
Franz-Paul Decker
Bruckner: Simfonia núm. 8
 Diss. 26 Diu. 27
Vladimir Valek
**Orquestra Simfònica de la Ràdio de
 Praga**
Sibelius: Karelia. Suite, op. 11
Smetana: La meva Pàtria, tres poemes
 simfònics (Výsehrad, Vltava, Sárka)
Martini: Simfonia núm. 1

MARÇ

Diss. 26 Diu. 27
Manuel Galduf
Orquestra de València
Enrique Pérez de Guzmán, *piano*
C. Cano: Concert per a piano i orquestra
Shostakóvitx: Simfonia núm. 7, «Leningrad»

ABRIL

Diu. 8 Diss. 9 Diu. 10
Enrique Batiz
Larry Passin, *clarinet*
R. Halfiter: Tripartita, op. 25
Nielsen: Concert per a clarinet i orq., op. 57
Rimsky-Korsakov: Schéhérazade, op. 35

Diu. 15 Diss. 16 Diu. 17
Karl Osterreicher
Armands Abols, *piano*
 (Premi Maria Canals 1992)
Mozart: Simfonia núm. 31, K. 297, «París»
Liszt: Concert per a piano núm. 1
Beethoven: Simfonia núm. 3, op. 55

Diu. 22 Diss. 23 Diu. 24
Lawrence Foster
Mark Kaplan, *violí*
Cerdà: Sinfonietta núm. 2
Barber: Concert per a violí i orq., op. 14
Beethoven: Simfonia núm. 5

MAIG

Diss. 30 d'ABRIL Diu. 1
Gary Bertini
Mozart: Simfonia núm. 40, K. 550
Mahler: Simfonia núm. 5

Diu. 6 Diss. 7 Diu. 8
Edmon Colomer
Misha Dichter, *piano*
Brahms: Concert per a piano i orq. núm. 2
Brahms: Simfonia núm. 2, op. 73

Diu. 13 Diss. 14 Diu. 15
Salvador Mas
 Solistes i actors a determinar
Coral Càrmina (dir.: Josep Vila)
Mendelssohn: Somni d'una nit d'estiu



Venda anticipada de localitats: A partir del dia 18 d'octubre, de dilluns a divendres, de 10 a 21 h., i dissabtes, de 15 a 21 h., a les taquilles del Palau (Sant Francesc de Paula, 2)

Targetes de Crèdit: Per a l'adquisició de localitats, s'admeten actualment les següents targetes de crèdit: Visa, Master Card i Targeta 6.000

3A ÈPOCA ANY X
NÚM. 108, OCTUBRE 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: **Diresa**
Dipòsit legal: B-34.432/83

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

Col·laboren en aquest número:
PERE ARTÍS, **XOSÉ AVIÑOÀ**, **MERCÈ
CAMPS DE GISPERT**, **JAUME
CARBONELL** i **GUBERNA**, **XAVIER
CASANOVAS-DANÉS**, **JOSEP
CASANOVAS**, **JAUME COMELLAS**,
ANTONIO GALLEGÓ, **CARLES LOBO**,
JORDI MALUQUER, **JOSEP MARTÍ** i
PÉREZ, **LLUÍS MILLET**, **AGUSTÍ
MONTELLÀ**, **MONTSE G. OTZET**,
VICTÒRIA PALMA, **LLUÍS TRULLÉN** i
JOAN VIVES.

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

revista musical catalana



EDITORIAL

- 5** La crisi econòmica i la vida musical de cada dia

PANORAMA



- 6** Sardana, sardanisme i societat
per **Josep Martí i Pérez**
- 10** Anna Ricci. Una cantant compromesa amb l'art de la seva època
per **Jaume Carbonell i Guberna**
- 14** Aniversaris de Caccini i Frescobaldi.
L'any dels manieristes
per **Joan Vives**
- 19** Mikrokosmos: L'exemple de Cantonigrós
per **Pere Artís**
- 21** Del seu affm.: Sr. Leo Ferré
per **Jaume Comellas**
- 24** La Marsella lírica
per **Jordi Maluquer**
- 26** Gran nivell a Torroella de Montgrí
per **Lluís Trullén**
- 27** Castell de Peralada. Un festival consolidat
per **Xavier Casanovas-Danés**
- 31** Els músics i l'exili

TEMA



MUSICALIA



- 32** Música i exili
per **Antonio Gallego**
- 35** Músics desplaçats
per **Xosé Aviñoà**
- 38** Dr. Francesc Vilardell Viñas. La imatge del gran afeccionat
per **Jaume Comellas**
- 43** Catalunya Música proposa. Chopin a Arenys de Mar
per **Victòria Palma**
- 44** Te Deum: fi de la trilogia religiosa de Benguerel
per **Carles Lobo**
- 47** Fedora torna Carreras al Liceu
per **J.C.**
- 48** Alwin Nikolais, el "mag de la dansa", passa a la posteritat
per **Montse G. Otzet**
- 50** Qüestionari informal. Quim Monzó
per **Mercè Camps de Gispert**
- 53** per **Cesc**

SCHERZANDO

CONCURS

DISCOS

55

56

L'orgue de la Catedral de Barcelona

Quart Cicle de Concerts

1993-94

1	Dimecres, 20 d'octubre, 20 h.	Montserrat Torrent, orgue	Del Barroc al Romanticisme: G. Muffat, D. Buxtehude, J. S. Bach, F. Mendelssohn, L. Boellmann
2	Dimecres, 17 de novembre, 20 h.	Aris Christofellis, contratenor Frédéric Desenclos, orgue	Pregàries i elegies: G. Frescobaldi, J. Titelouze, P. du Mage, D. Buxtehude, J. S. Bach, P. Terziani
3	Dimecres, 15 de desembre, 20 h.	Coral Sant Jordi Maria Nacy, orgue J. Noguera, director	L'expressió coral: F. Tuma, F. Mendelssohn, N. Bruhns, J. S. Bach
4	Dimecres, 19 de gener, 20 h.	Vicent Ros, orgue Vicent López, trompeta Vicent Campos, trompeta	El gran barroc als Països Catalans: A. Mestres, N. Casanoves, J. de Sant Agustí, C. Baguer, V. Rodríguez, J. N. Geoffroy, J. García, J. Elies, V. Martín i Soler, A. Lliteres
5	Dimecres, 16 de febrer, 19,30 h.	Josep M. Mas Bonet, orgue	L'orgue de Messiaen: Audició integral de <i>La Nativité du Seigneur</i>
6	Dimecres, 16 de març, 20 h.	Guy Touvron, trompeta Olivier Vernet, orgue	L'esplendor del Barroc: G. F. Händel, D. Buxtehude, J. B. Loeillet, A. Corelli, J. S. Bach
7	Dimecres, 20 d'abril, 20 h.	Martin Haselböck, orgue	Quatre visions per a orgue: J. K. Kerll, J. S. Bach, C. Franck, F. Liszt
8	Dimecres, 18 de maig, 20 h.	Cor de la ràdio de Flandes Kristian van Ingelgem, orgue Vic Nees, director	La lloança coral: P. Benoit, P. Casals, F. Peeters, E. Tinel, K. van Ingelgem, J. van Nuffel, M. Tipett

ENTRADA LLIURE

Organització:

EUROCONCERT



Amb el patrocini i la col·laboració de:

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



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

Ajuntament  de Barcelona

enher
Una bona companyia.

CATALUNYA MÚSICA



L'expressió crisi econòmica esdevé recurrent de forma obligada en una època com la que estem travessant, en què gaudeix d'un trist i cabdal protagonisme. Fa poc ens hi referíem en un altre comentari editorial per mostrar-ne la incidència des de la perspectiva de la problemàtica que suposa pel que fa als projectes infraestructurals en curs o en vies de realització i a altres que encara han d'iniciar la seva singladura material. Ara ho fem per tractar d'aquesta incidència en l'esdevenir quotidià; en el més immediat. Petit i gran moment de cada dia; en la praxi de la professió creativa.

La nova realitat que presenta l'expressió remet a un món de problemàtiques molt ampli, que conflueix en un aspecte molt concret. El replantejament en profunditat de la praxi professional dels nostres músics. L'efecte joc de dòmino està arri-

bant a tots els racons de la vida musical i comporta, per tant, un trasbalsament de ter-res del qual difícilment se'n podrà escapar ningú.

La crisi econòmica i la vida musical de cada dia

Aquesta situació s'esdevé en un moment en què la vida musical del país es trobava immersa en un procés expansiu ben perceptible, significat per l'obertura d'iniciatives de diversa índole i també, de forma consegüent, per l'ampliació, dia a dia més evident, del mercat professional.

Aquest procés, per tant, ha quedat estroncat i això suposa definitivament posar la professió musical en una situació molt difícil, davant la qual li caldrà donar una resposta, o unes respostes molt eficaces.

Cada dia més reduïdes les possibilitats del recurs a la *sponsorització* —víctima d'una atonia legislativa incentivadora—, només l'ampliació del mercat pedagògic, com a conseqüència de les noves expectatives obertes pels encara no ben estrenats plans d'estudi, ofereix unes noves possibilitats de sortida. Possibilitats, per altra part, llastades per la naturalesa no creativa en el pla artístic d'aquesta dedicació.

Serà en el camp de la praxi concertística on caldrà fer importants aportacions d'imaginació de cara a la recerca de formes d'actuació que obrin nous horitzons professionals i que, en definitiva, permetin alimentar de forma digna la praxi de la vocació creativa dels nostres músics.

Sardana, sardanisme i societat

per JOSEP MARTÍ I PÉREZ
Secció d'Etnomusicologia, CSIC,
Barcelona

El darrer cap de setmana del mes de febrer tingué lloc a Calella de la Costa la sessió final del Primer Congrés del Sardanisme. En una organització vertaderament modelica i un ambient participatiu s'anaren palesant en les diferents ponències, esmenes i conclusions tot un reguitzell de preocupacions que afecten el món sardanista d'avui dia. De problemes, se'n plantejaren molts, però un hi dominava clarament: el decreixent interès per la sardana en la societat catalana i, especialment, la manca de relleu generacional. A les ballades són cada vegada menys els joves que s'afegeixen a les rotllanes. A tots els qui hem ballat sardanes ens dol haver de comparar les ballades actuals amb les d'ara fa vint anys, que se celebraven cada diumenge a la plaça de Sant Jaume, on sovint ens havíem de trepitjar els uns als altres per manca d'espai. Ara, les coses són bastant diferents. La gran majoria d'aquells joves de menys de vint anys, que avui van cap a la quarantena, sols ballaran sardanes de manera molt esporàdica, i el que és pitjor, no han estat rellevats pels que nasqueren dels setanta en amunt. Allò que realment preocupa de la sardana no és la inexistència d'una difusió massiva, sinó que com a sistema rutlli o no; i que rutlli vol dir sobretot que no es qüestioni el relleu generacional.

Al congrés sobre el sardanisme es plantejaren diverses solucions. Hom parlà de millorar els canals de difusió de la sardana per mitjà dels *mass media* i de modernitzar-ne alhora la imatge, s'exhortà per a la captació de pa-



Hi ha
preocupació
per la manca de
relleu
generacional

trocinadors de l'empresa privada, es demanà un augment de qualitat de les ballades i —el punt potser més delicat de tots— hom no s'estigué de proposar innovacions relatives a l'estructura coreogràfica i musical de la dansa. Amb un velat sentiment de *mea culpa*, el sardanisme es qüestiona ara, molt seriosament, si cal reformar la sardana per fer-la més escaient als temps actuals. Hom parla d'escurçar-la, i, de fet, en alguns llocs, com per exemple a Manresa, això ja s'ha començat a fer. En realitat, ja fa molts anys que es parla de reduir el nombre de les tirades de la sardana, mesura que trobava sempre la fèrria resistència d'un important sector dels balladors; però aquesta vegada, i ateses les particulars circumstàncies del món sardanista, sembla que la cosa es comença a prendre molt seriosament. Que ningú no s'estranyi, doncs, si molt aviat es troba amb unes sardanes mancades d'algunes tirades: serà la "sardana llarga" escurçada.

La mesura d'aquesta darrera proposta, però, no té parió amb el que s'insinuà per a l'àmbit musical: la "sardanova", bé que no s'entengué com a forma substitutiva de la tradicional, sinó com un recurs addicional o complementari. Els músics de Santi Arisa i la cobla Els Montgrins presentaren oficialment a l'acte de cloenda del congrés un intent d'amalgamar ritmes de jazz i efluvís de *cha-cha-cha* amb la sardana. En el congrés, hom no féu pas massa escarafalls davant de l'intent d'hibridar la música de cobla amb la d'altres estils, fet realment positiu, perquè les idees de la puresa en l'àmbit musical ja fa temps que són caduques. La cobla, que uns moments abans havia ofert al públic sardanes de concert, canvià el seu vestit d'etiqueta per una camisa virolada. El hieratisme habitual dels músics de sardanes perdé també la seva rigidesa quan es posaren a tocar acompanyats per Santi Arisa i els altres instrumentistes d'aquest hàbil percussionista. En una primera part, s'incorporà la cobla al jazz i s'obtingué una mena de Glenn Miller a la catalana, tot oferint al públic encertats recursos tècnico-musicals. A la segona, foren els músics jazzístics els qui es doblegaren als imperatius dels tots-som-pops amb dues peces que, fidels formalment a l'estructura de la sardana i batejades com a "sardanova", foren àdhuc ballades per part del públic. Si algun organitzador temia que aquell intent modernitzador pogués ésser rebut pel públic com un atemptat al sacrosant esperit de la sardana, la resposta entusiasta de l'auditori l'hauria de tranquil·litzar ben aviat.

De fet, no és pas el primer cop que hom intenta agermanar els



instruments de la cobla amb altres instruments o estils més posats al dia. Recordem els recitals de la Companyia Elèctrica Dharma, els nous recursos orquestrals de la cobla La Principal del Metro o l'aparició més recent d'altres grups. Almenys fins ara, s'ha tractat sempre de temptatives rebudes amb un somriú d'acceptació als llavis, però que no han incidit massa en el regular món de la sardana. Quan es programen ballades, generalment, sempre es recorre a la cobla de sempre.

Sap greu que pugui arribar a desaparèixer una manifestació cultural que, d'una manera francament positiva, dona sentit a moltes hores de lleure d'una part de la societat catalana, abans més gran, avui més minsa. Qualsevol intent de salvar el que sembla que es va arronsant irremissiblement em sembla, doncs, força lloable. Com a etnomusicòleg, però, tinc els meus dubtes sobre si totes aquestes solucions proposades en el Primer Congrés del Sardanisme, per si soles, arribaran a superar realment el problema, per una raó molt senzilla: aquestes solucions sembla que es limitin a entendre la sardana tan

sols com un producte musical i coreogràfic. En molt bona part, aquestes iniciatives parteixen dels mateixos pressupòsits amb els quals la musicologia clàssica s'encarava al seu àmbit d'estudi: la idea que la producció musical humana no era molt més d'allò que reflectia la partitura musical estricta. La musicologia actual sap que cal anar molt més enllà. Qualsevol manifestació musical no està composta només per música, sinó que en la seva existència intervenen també molts altres elements propis del sistema socio-cultural on es troba immersa. El fet de no tenir-ho en compte equival molt sovint a tergiversar la realitat que es pretén estudiar. I aquest és molt possible l'error dels qui pensen que rejaoren el món de la sardana vol dir principalment actualitzar les seves formes i la manera de presentar-les al públic. En un sincer i entenedor acte de contrició, el sardanisme actual creu que els mals de la dansa provenen principalment de les seves formes "arcaiques" i la mala difusió d'aquestes formes a través dels mitjans de comunicació. Si hom considera la sardana tan sols com

un producte coreogràfic-musical és lògic que es pensi així. Però un dels mèrits de la nova etnomusicologia rau en el fet que no considera qualsevol tipus de manifestació musical o coreogràfica només des del punt de vista estrictament formal, sinó que sobretot és considerada com un conglomerat, en el qual, a més de la forma, cal tenir en compte aspectes tan importants com la signifi-

La sardana és un conglomerat d'idees, tant musicals com també socials i polítiques

cació, la funció i el context socio-cultural en el qual s'emmarca. La sardana no és només una dansa. És un conglomerat d'idees, tant musicals i coreogràfiques com també socials i polítiques. La sardana és molt més que una dansa, i la prova més evident d'això la tenim en el sardanisme, concepte que implica l'existència de tota una infraestructura social i sobretot la d'uns valors determinats.

Així, doncs, si la sardana ha esdevingut al llarg del nostre segle una "dansa nacional", no és tan sols pels seus mèrits coreogràfic-musicals; la sardana és, en molt bona part, producte d'una ideologia. En els temps de Pep Ventura, les coses eren força diferents, almenys en la primera època d'aquest popular compositor. Què diria un sardanista actual si sabés que l'il·lustre músic establert a Figueres, a més de les seves paradigmàtiques *Per tu ploro* o *El toc d'oració*, compongué sardanes amb títols tan insòlits com *El diablo en el poder*, *Sardanas de castañuelas* o *El barbero de Sevilla*, i que en la seva producció sardanística no rebutjà els temes sarsuelers, operístics o els propis dels ballables en voga en aquella època? Per a la sardana, les coses van canviar

radicalment quan el catalanisme moderat i l'esperit folklorístic de finals del segle passat van veure-hi un instrument idoni per a les seves idees, cosa que dugué el bandejament de tot element coreogràfic o musical que no estigués d'acord amb una mitificada i estereotipada idea de la música popular catalana. En no gaires dècades, la sardana, d'ésser un ball entre molts i d'àmbit local, va passar a ser la dansa nacional catalana. Agradi o no agradi aquesta instrumentalització, del que podem estar bastant segurs és que si la sardana —malgrat el seu encarcament— s'ha mantingut fins als nostres dies com alguna cosa més que un mer producte de museu, és per la funcionalitat que li ha atorgat la ideologia.

La pràctica de la sardana implica, doncs, l'existència d'uns valors que no es redueixen, ni de bon tros, a aquell que resulta més evident: una manera determinada d'entendre la catalanitat. N'hi ha realment d'altres que caldria escatir per tal d'entendre el fenomen de manera integral. En una enquesta publicada per la "Revista de la Unió de Colles Sardanistes", s'inclouïa, com a dada digna d'interès i de lloança, la baixa xifra de sardanistes fumadors.¹ Què té a veure la sardana amb la cigarreta? En realitat molt més del que hom podria pensar a primera vista. Dins del dualisme que caracteritza la civilització occidental, estem molt acostumats a posar línies divisòries entre bons i mals costums, entre bons i mals catalans, entre persones virtuoses i persones pecaminoses... Actualment, a Europa, estem assimilant a marxés forçades l'actitud provinent dels EUA d'anatematitzar el fumador. Avui, cada cop més, ser fumador està "mal vist". Hem dotat d'un nou contingut l'ancestral línia divisòria entre bons i dolents o entre sans i insans. Al sardanisme sempre li ha agradat enlairar la bandera dels "nets".

És de domini públic que les tendències moralitzadores sem-

pre han incordiat el ball, de manera que estem ben avesats a sentir parlar de "balls sans" i "balls impúdics". Hom trobarà fàcilment a les disposicions eclesiàstiques de la nostra història, moltes condemnes dels balls. Si a principis de segle es condemnaven els balls "agarrats", fa pocs anys hom encara s'escandalitzava per la *Lambada*. La sardana, almenys des del segle XIX, sempre ha estat un infant amb la cara neta. Des de la seva expansió, a finals de segle passat, ha estat instrumentalitzada pel reaccionarisme social més conservador. Als anys 20, hom apel·là a la dansa per combatre la vinguda de balls i altres modes musicals considerades "immorals" que, a més, eren titllades despectiva-

*La sardana
ha estat
instrumentalitzada
pel reaccionarisme
social
més conservador*

ment d'"estrangeres". La "moralitat" de la sardana constitueix sovint tot un capítol en els opuscles destinats a divulgar-la. Encara recordo molt clarament que a Barcelona, en els anys de màxima rellevància social de l'escoltisme i les sardanes, es feia una clara distinció entre aquells als quals agradava de tressar per la muntanya i en tornar a Barcelona acabar la jornada amb una ballada a la plaça de Sant Jaume i els joves aficionats a les discoteques. Recordo el sentiment de superioritat moral que tenia l'excursionista sardanista que es preuava de no trepitjar mai les incipients discoteques d'aleshores. Repasseu els diferents títols que hom ha donat a les sardanes —*Tossa bonica*, *Les noies de la Torrassa*, *El cant dels ocells*, etc.— i compareu-los, per exemple, amb els noms o textos del

tango porteño, els *blues* americans o l'actual *heavy*. La sardana sempre ha representat aquest paper d'infant amb la cara neta que no sap ni de meques ni de tavernes, ni de misèries ni d'angoixes socials o existencials. Evidentment, el sardanisme pressuposa tota una sèrie de valors que no es circumscriuen només als propis del catalanisme moderat.

Si actualment la sardana no rutlla, no és, crec jo, a causa principalment de les seves formes "arcaiques". Una societat com la nostra, que té en el folklorisme una de les seves força diversificades motivacions, necessita també les formes arcaiques. La tradició —tal com l'historicisme, l'ecologisme o el feminisme— constitueix igualment un dels seus preuats valors. Tan sols cal que ens fixem en l'oferta editorial sobre folklore català, en l'èxit multitudinari del *Tradicionàrius* o en l'esclat de colles de grallers o de diables que actualment hi ha a Catalunya. Tenir com a possible solució per a la sardana la pinzellada moderna amb llenguatge jazzístic, a l'estil de Glenn Miller, significa no arribar a entendre el problema. ¿No serà més aviat tot el conjunt de valors que configuren el sardanisme allò que no atrau l'adolescent de l'època postmoderna?

Ja s'ha esmentat en més d'una ocasió la capacitat de predicció social que té la música. I això no per pretesos poders místics o esotèrics, sinó perquè la música, per a l'home, no és mai tan sols so organitzat, sinó que implica la presència de determinats valors i significats, és un exponent de mentalitats i al mateix temps constitueix un gran catalitzador grupal i bandera de col·lectivitats. La música, a més de música, és un baròmetre explícit que posa de manifest moltes coses que sovint passen desapercebudes al polític i al sociòleg. Hom escolta música molt abans de poder exercir l'elemental dret al vot i d'ocupar llocs de responsabilitat dins la

Cal no tenir por de les divergències ni de les dissidències

societat. Les raons socio-culturals que donaren sortida a la Nova Cançó catalana en època franquista es veuen avui reflectides en uns vots i en uns comportaments polítics ben concrets. Mai com ara ha estat el món de la sardana tan ben dotat d'infraestructures, i ben segur que els polítics que amb les seves disposicions les han fetes possibles són homes i dones que vint anys enrera havien viscut de prop les multitudinàries ballades de sardanes. La crisi actual de la sardana va molt més enllà de significar la crisi d'una dansa; és l'exponent d'una transformació de valors socials que ens assenyala unes tendències que marcaran d'una manera o altra la nostra vida col·lectiva de les properes dècades.

La sardana no hauria de ser a la força sardanisme, però la dansa i aquest moviment social que l'envolta han coexistit molt de temps de manera simbiòtica: l'un aguanta l'altre. A la sardana li ha estat vetat molt sovint la seva lliure evolució en nom de preteses pureses ètniques que creuen molt erròniament en l'estaticitat de la cultura. Vegeu, per exemple, les normes dictades per la Lliga Sardanista de Catalunya l'any 1933² i que han estat durant dècades observades amb disciplina modèlica. La sardana no era lliure d'evolucionar; era propietat d'una ideologia. Ara es parla d'actualitzar la dansa. Quan les tendències modernitzadores sorgeixen del mateix carrer, estan socialment justificades, poden arribar a ser força interessants i molt possiblement acabaran fent forat. Quan provenen, però, des de dalt, hom fa demagògia i cal témer que estiguin condemnades al fracàs.

Crec que la solució per a la sardana no es redueix a triar entre una forma musical i coreogràfica encarcerada o bé una "sardanova", ja sigui la que se'ns va proposar en el congrés o una altra de diferent. Qualsevol forma musical no es refusa o s'accepta tan

sols per la seva morfologia, sinó també per tot allò que implica quant a valors i significacions. Una possible via per al futur de la sardana, si encara fos factible, seria intentar retornar-la al carrer, per tal que fos aquest qui l'acabés modelant segons els seus gustos i interessos reals. Això vol dir sobretot no tenir por de les divergències ni de les dissidències. No cal que totes les ballades hagin de ser iguals a tot arreu, ni que hom els adscriuï uns mateixos valors, significats i funcions. Retornar-la al carrer vol dir, deixar més iniciativa als balladors, a les cobles i als organitzadors. No cal esperar el vist-i-plau d'un congrés per atrevir-se a introduir innovacions; els consensos generals pertanyen a l'esfera política. Mentre que qualsevol cobla a l'estil tradicional podria tocar a la plaça de la Catedral, a la plaça de Sant Jaume es podria deixar el pas a la "sardanova", i a qualsevol discoteca o recinte tancat es podrien tocar sardanes a base d'una agrupació reduïda d'instruments. Tant se val que en aquesta agrupació no hi fos present cap dels instruments tradicionals de la cobla. També es poden tocar sardanes amb clarinet, baix elèctric, piano, acordió... Les innovacions, siguin del caire que siguin, difícilment es poden concebre en abstracte, a l'escriptori o a la tertúlia del cafè. En l'àmbit musical, aquestes sorgeixen a partir de la interacció contínua entre els músics i públics o ambients determinats, entre els diferents instruments que configuren una orquestra... Qualsevol canvi dels elements circumstancials que envolten la sardana es poden traduir en noves troballes. Per al compositor, per exemple, no és el mateix conce-

bre una sardana tot pensant en el públic d'un tradicional concurs de colles que en el públic que pugui omplir una discoteca. No és el mateix concebre una sardana per a la cobla de sempre, que pensar-la per a un trio de piano, clarinet i contrabaix. No és el mateix concebre una sardana per a uns balladors que la dansin amb la mentalitat expressa de "fer país" que per a uns altres, per als quals la dansa sigui en primer lloc motiu de divertiment, expressió artística o acte social. Qualsevol nova situació a la qual es confronti la sardana significa un repte, i de qualsevol repte superat, pot sorgir la innovació i, per tant, l'adaptació.

El sardanisme ha fet de la dansa un símbol, i tot símbol està condemnat a l'encarcament. Qualsevol cosa, però, que es preï de ser popular no pot conèixer les formes fixes, i d'aquí l'atzucac on hem arribat amb la sardana. Fins ara hem pogut mantenir amb mil i un malabarismes —propiciats en bona part per particulars avatars històrics— que difícil equilibri: la sardana és símbol i és una dansa popular. Si deixa de ser popular, però, també deixarà de ser un símbol viu. Per això, ara seria bo que el sardanisme retornés la sardana al carrer. Que desaparegués la pressió psicològica del símbol que condemna la sardana a l'encarcament, a tenir una aurèola de sacralitat, d'intangibilitat, de profunditat metafísica. Ja sabem que no hi ha veritats absolutes. Si en certs moments de la nostra història va semblar adient dotar la dansa d'un sentit de transcendència que fou capaç d'enlairar-la com a símbol, en altres moments, com l'actual, pot resultar convenient seguir el camí invers. Al capdavant no faríem amb això sinó reconèixer i admetre la doble naturalesa de la dansa: símbol i cultura viva.

1 "Unió. Revista de la Unió de Colles Sardanistes", núm. 3, 1991, pàg. 38

2 L'actuació de Lliga Sardanista de Catalunya, "Revista Musical Catalana", núm. 356, 1933, pàg. 328-329

ANNA RICCI

Una cantant compromesa amb l'art de la seva època

per JAUME CARBONELL I GUBERNA

Parlar d'Anna Ricci és referir-se a una dona del segle XX que ha estat i està compromesa amb el seu temps i amb la música que s'ha fet durant el seu temps. Parlar d'ella és això i moltes coses més. Però parlar amb ella és veure la militància personificada, sentir la força d'un soldat que ha lluitat pel seu temps i que no deixarà mai aquesta lluita, perquè el temps sempre continuarà essent el seu. Aquest compromís no li ha fet la vida tan fàcil com ho hagués pogut ser sense contraure'l.

Però la seva tenacitat li ha fet anar guanyant batalles, traduïdes en el fet d'enfrontar el públic a unes obres determinades, i a més ben interpretades. Aquesta ha estat la seva principal arma: el bon fer. Una bona manera de fer que li ha permès salvar alguna audició que hagués pogut resultar dubtosa, si no hagués estat per la seva decisió. Una veu que ens ha presentat obres actuals ben interpretades i ens n'ha facilitat el gaudi. Anna Ricci té moltes coses a dir en música contemporània, no sols pel que fa a la interpretació, perquè ella ha viscut molt de prop els moviments de l'anomenada segona avantguarda a Barcelona.



Anna Ricci va formar part activa des del 1951 del Cercle Manuel de Falla, fundat el 1947 sota la protecció de l'Institut Francès, i des d'aleshores la seva feina s'ha vist marcada per la contemporaneïtat, cosa que l'ha convertida en testimoni i protagonista d'una etapa de la nostra música que no hem de donar per tancada.

— Com varen ser els anys de formació de la que havia de ser

una cantant de música contemporània?

— Jo he nascut portant música dins. Vaig néixer en una família de músics i he sabut sempre el que volia dir fer música amb totes les conseqüències.

El meu pare era músic, però per circumstàncies polítiques va haver de marxar d'Itàlia, amb el que això volia dir de pèrdua de totes les propietats, etc. Venia de Gènova i es va aturar a Blanes, amb la intenció d'anar a les Ca-

nàries o a l'Argentina, fugint del feixisme. Però li va agradar tant Blanes i la costa catalana que es va quedar aquí. Es va instal·lar a Barcelona, fent de sastre, de la millor manera anònima possible. I per millorar la precària salut de la meua mare, va comprar un terreny a Viladecans, que era un poblet molt bonic i molt ben situat, perquè és a 7 km del mar, té la muntanya que l'empara dels vents del nord, tota l'escalfor del sud. I un cop jo veig néixer, al

cap de nou mesos ja vam anar a viure allí. Vivíem en un carrer als afores. I vaig estar al camp fins que vaig fer 13 anys, edat en què naturalment jo havia de completar els meus estudis i em van portar a Barcelona, un 12 d'octubre. Recordo molt aquell Viladecans, i a la meua mare li va anar tan bé que va viure fins els 82 anys. Sens dubte, aquella època tan bona a tots ens va anar molt bé. Acabada la guerra, el meu pare cada any va tornar a Itàlia, però ja no es va moure de Catalunya.

– Va ser en aquell moment que es va decidir a fer de cantant?

– No, compte. Jo als tres anys ja sabia que volia fer algun cosa creativa, i quan vaig anar per primer cop al cinema de Viladecans, vaig decidir que volia fer cinema. La meua vocació és el cine. Vaig veure una opereta, no recordo quina era, i vaig pensar que allò era el que volia fer. No fer operetes precisament; sortir al cine, és el que volia. I és el que m'ha quedat pendent de fer, encara.

– I el seu pare coneixia aquesta vocació farandulera?

– El meu pare es va preocupar de donar-me una bona formació musical, que era el que a ell li agradava. Un cop acabada la guerra, i acabats els estudis, m'animava en la música perquè era el que ell portava dins. I com que el meu pare feia els vestits per a Francesc Pujol, que en aquells anys dirigia l'Orfeó Català, li va parlar de mi, i ja em teniu amb 13 anys a la sala d'assaigs del Palau, darrera l'harmonium per provar-me l'òida; i li vaig dir totes les notes que ell em demanava. Ell va notar que tenia òida, i aleshores va provar-me la veu, i em va pronosticar que seria mezzo, i li va recomanar al meu pare que anés a estudiar amb Conchita Callao. I aquella senyora que era tan bona persona, ens va dir que efectivament seria mezzo, però que en aquell moment no tenia lloc per ensenyar-me a mi. I després d'un any i mig, i per guanyar temps,

em vaig posar a l'Orfeó Català. Ho vaig de haver de deixar aviat, perquè sóc molt obsessiva i quan tinc idees no les puc desconectar, i tota la música que cantàvem la tenia tota la nit donant voltes pel cap i no podia dormir; i l'endemà m'havia de llevar d'hora per anar a l'Institut Italià i després a classe de pintura.

La primera obra que vaig fer a l'Orfeó Català va ser el Rèquiem de Mozart; vaig començar amb bon peu, però com tantes vegades, el Rèquiem de Mozart va fer el malefici i el mestre Francesc Pujol va morir i no es va poder estrenar amb ell. Llavors el va substituir el mestre Lluís Maria Millet. Després, el 58, va venir el cinquantenari del Palau de la Música, i vaig fer el Giravolt de maig, amb en Toldrà i l'Ausensi; i en Pau Garsaball, que va dirigir l'acció; de seguida ens vam fer amics i sempre el recordo molt.

– I finalment va poder estudiar amb Conchita Callao?

– Sí, després d'un any i mig la senyora Callao em va introduir en el món de l'òpera, que era el que es feia si volies fer carrera de cantant en aquell moment. Em va ensenyar a fer òpera. De memòria sabíem vuit òperes senceres, però a mi no em deia res, això. I al meu pare li sabia un greu! Però jo no comprenia la manera de fer creure al públic el personatge que estava fent; els arguments em semblaven tan absurds, que no me'ls creia, i en no creure-me'ls, no m'hi veia i m'era impossible resultar creïble. La senyora Callao no parava de riure quan jo li plantejava aquestes qüestions; deia que jo em complicava la vida de tal forma com ningú no ho feia.

– Quines intervencions va fer al Liceu?

– No gaires. Ho vaig fer per consell de la meua mestra, per poder fer-me un lloc en el món del cant. També s'ha de dir que en aquell moment jo havia format una família i realment cantava molt poc, perquè les obligacions familiars m'ho impediën. Vaig

fer òperes procurant divertir-me molt, perquè sempre m'ha agradat actuar. En total vaig fer tres anys al Liceu, cada cop amb més papers: el primer any, el 1959, recordo que vaig fer el patge de Manon Lescaut de Puccini, amb la inauguració de la temporada amb la Renata Tebaldi. Després, el 60, el Capvespre dels déus i la Carmen; l'any següent em van donar el Tannhäuser; La flauta màgica, una de les tres dames de la nit; i Las golondrinas. El 61 vaig fer La Cenerentola, el dia que va debutar la Cossoto, jo feia una de les dues germanes dolentes; el Faust, que m'he fet farts de fer-lo, i altres papers, però al final me'n vaig cansar, perquè realment no m'agradava. I el 62 ja vaig dir que prou de Liceu.

– Prometia una brillant carrera operística? Com va anar el canvi radical cap a la música contemporània?

– La majoria de la gent, quan canta és perquè descobreix que té veu, no perquè faci música i decideixi quin és l'instrument que tocarà. Té veu, doncs pot cantar. No és una opció com la de l'instrumentista. El cantant es troba amb un regal i ja està. Aleshores, la mentalitat d'un cantant no és la mateixa que la d'un músic. Tothom pensa a cantar al Liceu, o al centre més important que cada lloc tingui. A tothom li sembla molt bonic cantar aquell repertori tan conegut, els vestits i tot plegat, però la realitat n'és una altra. És molt dur, hi ha una història diferent darrera d'aquests grans centres vocals, i la majoria dels cantants no veuen aquesta altra cara de la "pel·lícula", i viuen somniant amb la que ells volen creure. Jo, afortunadament, no m'hi he trobat, en aquest cas, perquè no m'ha agradat mai fer allò que ha fet tothom; sempre he buscat fer coses diferents. Ja de petita la mestra que tenia de piano em volia ensenyar peces que jo no volia tocar perquè les feia tothom. Sempre he volgut fer coses diferents i que no les fes ningú. I així he fet el meu propi camí.

— Quin va ser el detonant que la va fer decidir?

— Durant aquests mateixos anys hi havia tot el moviment del Cercle Manuel de Falla, que ja anava de baixa però que havia funcionat des del 1947. A mi tot allò m'omplia molt més. Hi havia el Mestres-Quadreny que ja començava a fer coses, i que em va presentar en Brossa, i naturalment allò era un altre món, i jo m'hi trobava molt millor. Era un altre ambient. Em van arribar a proposar molt bones temporades d'òpera i gravacions a Alemanya, fins l'any 66, però no m'hi vaig voler comprometre, amb una temporada fixa. Tot això va durar fins el 66, que vaig tornar aquí i ja em vaig llançar a fer música contemporània "dura". Vaig fer la Suite Buffa del Mestres i va ser el que em va fer decidir. Era el que més m'agradava. La vàrem fer en versió de cambra a casa de Ricard Gomis, amb en Carles Santos; hi va col·laborar en Joan Prats, que era el centre de moltes experiències artístiques del moment i ens animava molt; Lluís Solà, que ens va dirigir; i altra gent. Vaig fer també el Concert irregular al Romea. Vam fer concert del Benguerel a les Drassanes... i és clar, tot això era un altre món.

Així va ser com em vaig decidir. Però és clar, tractes en Brossa i ho comprens. És un home amb una imaginació, amb un sentit de l'humor i una intel·ligència... Tant ell com John Cage són gent que t'omplen molt, i si a sobre t'agrada més la música arriscada, del present, perquè és el teu temps, decidir-se no costa.

— Aquesta actitud innovadora implica també un sacrifici. Hagués estat més fàcil dedicar-se a fer un repertori segur com és el de l'òpera?

— Sí, es clar, però jo dono un valor molt parcial als diners, són un mitjà, no pas una finalitat. Són una manera de facilitar-te la vida, però no pas un objectiu en si. Depèn dels valors que tinguís.

— Però en aquells moments del Liceu ja feia anys que existia el fenomen Anna Ricci, cantant de música contemporània?

— No sóc cap fenomen, si ho fos estaria molt incòmoda. Em considero una persona absolutament normal, a la meua manera, és clar, com tothom es considera normal a la seva manera, i ja està. Ara, sí que és veritat que la carrera del cant me la vaig prendre seriosament fins a un cert punt, perquè jo pensava en el cine. M'ho mirava tot amb un cert distanciament, i així podia estar al corrent del cinema, que m'interessava encara més que la música. Així, escoltava la música que feien els músics del moment, perquè si no no ho hagués fet; si solament hagués pensat a fer la Carmen no hagués tingut temps de pensar en la música dels compositors del moment. Jo tenia molta inquietud per ells, pels problemes d'ells, i de quina música feien; m'interessava conèixer una persona com el Mompou; o escoltar el que m'explicava en Joan Comellas; m'interessava per moltes coses del meu present cultural; si només hagués estat pensant en mi i les meves òperes, no ho hagués fet. Afortunadament, això em va servir, perquè he estat sempre oberta al meu present, sempre. Miro el passat amb molta tendresa, però al seu lloc; el que m'interessa és el present.

— De fet, va ser la persona que va agafar quasi com a deure tirar endavant l'obra d'una sèrie de músics que en un moment determinat representaven un model cultural lluitador i trencador d'esquemes.

— Tampoc no va anar així exactament. Les coses mai no van clares. Les coses van venint, amb els amics, se t'acudeixen unes coses, i a un altre se li acudeixen unes altres, i les circumstàncies guairebé t'hi porten. O s'hi va convergint, o només hi va un de sol; però en aquell moment un no n'és conscient, que hi va sol, perquè a més, en cap ciutat, tampoc no és



tan fàcil comprovar el que fa tothom, i menys en una ciutat tan gran on poden sortir moltes iniciatives diferents; el que va passar és que per cantar música contemporània no es va espavilar ningú més.

— ¿Pot considerar-se responsable de bona part de la producció del Cercle Manuel de Falla?

— Tampoc; si no hi hagués estat jo, potser no haguessin escrit per a cant, però ho haguessin fet per a piano o violí. Varen fer obra per a cant perquè em tenien a mi per cantar-la, però si no l'hagués cantat algú altre.

— I també s'ha de dir que ha compaginat la música d'avantguarda amb altres estils, diguem-ne poc habituals en els repertoris tradicionals.

— Efectivament. Vaig passar tres anys estudiant música antiga a Bèlgica amb Safford Cape, que és el pare de tots els moviments de ressorgiment de la música antiga europea. He cantat cançons dels trobadors: la primera vegada que ho vaig fer va ser, sense cap acompanyament, en un acte a la Reial Acadèmia de Bones Lletres, en homenatge a Jordi Rubió, el 12 de juny del 69; després, l'estiu del mateix

any ho vaig anar a fer a Polònia. I l'any 67, al juliol, vaig fer per primera vegada dels contemporanis de Monteverdi a Monteverdi als Jardins de l'Hospital de la Santa Creu amb en Pere Bardagí i l'Àngel Soler; i ho he anat fent de tant en tant sempre que m'ha vingut de gust, fins darrerament, a Montblanc el 1989, amb un concert que va enregistrar Catalunya Música. Sempre m'han cridat l'atenció aquests músics, i m'ha agradat cantar les seves obres. Durant aquests anys vaig fer també força enregistraments amb Montserrat Torrent, el mateix Santos, i altra gent, al Museu de la Música, que aleshores era al Conservatori, utilitzant els instruments de les col·leccions del museu, i els havíem de fer a partir de les 12 de la nit, en què ja no passaven els tramvies. Tot aquest material m'agradaria molt recuperar-lo i poder-lo presentar de nou amb la qualitat de les tecnologies actuals.

Com veus, les meves preferències sempre han tingut dos pols claríssims, encara que també m'ha interessat molt el romanticisme, especialment Schubert i Chopin.

— Com veu el panorama de la música contemporània avui? No estem fent més passes enrera del compte?

— No és solament en el camp musical que hi ha aquest endarreriment, es dona en totes les arts. Amb els 60 es va acabar l'esperit renovador, després les coses han començat a anar enrera, i ho hem d'acceptar. És diferent. Quan jo vaig començar a fer música contemporània "força" era l'any 66 estrenant la Suite Buffa, i era un moment molt diferent. Aquell escàndol que vam tenir amb el Concert irregular el 1968 amb en Santos, no era pas per nosaltres, era en contra d'una situació cultural determinada, i nosaltres ens hi vàrem trobar al mig sense voler-ho.

Però el que està fet, està fet, i cal tenir-ho en compte. Per això tinc tant interès a deixar feta la Trilogia del Brossa, i ben filmada, perquè quedi un testimoni de la seva obra, així com també altres artistes que van participar en tot aquell moment, i també de nosaltres els intèrprets.

— Què està fent ara en els seus concerts?

— M'he proposat recuperar l'obra dels compositors contem-

poranis, per exemple del Cercle Manuel de Falla, perquè afortunadament tinc la possibilitat de fer-ho i em ve molt de gust. I la gent s'adona que o bé ho faig jo que ho he recollit durant anys, o bé això passa a l'oblit. Els intèrprets crec que tenim aquesta missió, perquè del contrari, els intèrprets també passariem a l'oblit. M'estic donant a una obra, perquè tinc il·lusió de futur, i em considero absolutament privilegiada, perquè continuo tenint il·lusions pel futur. L'intèrpret compromès amb el seu món és més coherent. I jo veig que hi tinc el meu lloc.

— Qins projectes té ara Anna Ricci?

— Haig de fer la maqueta del disc que preparem de Mompou, i després, un cop això estigui canalitzat, iniciarem el de Mestres-Quadreny, que ja és del Cercle Manuel de Falla. Si es pot fer a la tardor la Trilogia del Brossa, el del Mestres convindria que ja hagués sortit, i un cop fets aquests, vindrien els de Manuel Valls, Joan Comellas i tots aquests compositors.

El de Mompou serà Mompou i el seu entorn. L'iniciaré amb Fauré, que va ser el seu mestre; després tocaré els seus amics, Debussy, i els que el van envoltar els anys vint quan ell era allí a París. Després una de Rachmaninov, i les Quatre melodies d'ell, que són molt difícils i no es fan mai. Dels tres poemes del Claudel, del Honegger, un. Després la seva època forta, el Cantar del alma, i la Cançó de la Fira. També quatre cançons de Manuel Blancafort, que eren molt amics en aquesta època; i acabo amb el Poulenc i el Combat del somni, tal com a ell li agradava. Cantaré les cançons que sé que a ell li agradaven com les feia, i ordenades perquè tinguin un fil conductor històric.

— I quan ho podrem sentir en viu?

— El novembre farem aquest programa a l'Auditori de Madrid; després, ja ho veurem.

375è aniversari de la mort de Caccini i 350è de la mort de Frescobaldi

L'any dels manieristes

per JOAN VIVES

La "revolució musical" engegada a la darrereria del segle XVI per membres de la Camerata Fiorentina, com Giulio Caccini, i engegada per mestres de la talla de Claudio Monteverdi, o virtuoses de l'incipient món del llenguatge estrictament instrumental com Girolamo Frescobaldi, converteixen les primeres dècades del barroc en una època de fascinació absoluta.

Per un d'aquells atzars, el 1993 ens porta la commemoració de la mort de 3 de les personalitats musicals més magnètiques de l'anomenat Manierisme: Caccini, Frescobaldi i Monteverdi. Aprofitem, una vegada més, la meravellosa excusa de les commemoracions per recordar els afans, les necessitats, les vivències i les aportacions d'alguns dels protagonistes d'aquesta revolució i del seu temps. Una mena de paisatge amb figures. Un inevitablement incomplet retrat d'aquests forjadors, cadascun en el seu àmbit, d'un nou llenguatge i de l'entorn estètic on varen sorgir.

Una polifonia sense sentiments

Una de les grans obsessions de la història de la música i particularment durant l'etapa que inclou plenament els segles XV, XVI i XVII serà la relació música-text. Quin ha de ser el grau de relació entre... la poesia i el llenguatge dels sons? Un interrogant sorgit de la necessitat de trobar l'expressió directa dels sentiments més íntimament humans per mitjà de la música.

Durant el segle XVI i molt especialment durant la segona meitat trobem nombrosos documents de músics, teòrics i estetes (de *l'ars musicae*) que proclamen la necessitat d'un retorn a la senzillesa descrita pels clàssics com a solució pels excessos del moment sorgits de les cada cop més complexes i elaborades estructures contrapuntístiques de la polifonia..., capaces d'oferir grandesa, solemnitat, profunditat..., però molt lluny de l'expressió directa d'actituds tan íntimament relacionades amb el temperament humà com l'amor i el desamor, la gelosia i la desesperació, etc.

Precisament aquesta complexitat del contrapunt és la que havia estat a punt de provocar la prohibició d'aquell "...escandalós soroll de la polifonia..."¹ durant el Concili contrareformista de Trento (1545-1563), en què es va decidir que "...Tot ha de ser regulat de tal manera que quan es facin misses cantades caldrà que el text sigui clar, oportú i que arribi suaument a les oïdes i als cors dels fidels..."²

Calia trobar un nou sistema, més senzill i racional, que permetés adaptar adequadament la paraula a la música; una exigència que ja des de Gioseffo Zarlino (1517-1590)³ es venia repetint de forma intensa. I és que l'arquitectura polifònica impedia trobar una solució veritablement satisfactòria a la problemàtica, principalment quan es parlava del vessant expressiu.

Zarlino es mostra clarament descriptiu: "...Ja que el cant mou les nostres fibres sensibles és indubtable que les melodies s'escollarien amb major plaer si les

paraules es pronunciessin amb claredat i no com es fa en doctes composicions on aquestes s'escollten en innumbrables fragments..."⁴

La polifonia, però, va donar tot el que podia de si mateixa, sobretot en les mans dels madrigalistes, principalment italians i flamencs, que, en la seva ferma voluntat d'aconseguir una cada cop més acurada expressió dels "affetti", varen desenvolupar tots els recursos harmònics pensables i impensables, sovint frapants i "dolorosos" a l'oïda arran de l'ús agosarat de cromatismes i dissonàncies. En aquest sentit són testimoni algunes partitures de Gesualdo de Venosa, Luzzascho Luzzaschi, Luca Marenzio, i particularment Claudio Monteverdi. En l'escola flamenca hem de parlar de la *Musica Reservata*, anomenada així precisament per la seva força expressiva i l'arriscament cromàtic, paral·lel al del món italià.

Tot feia pensar, com ja hem dit, que la solució a les noves necessitats expressives passava pel retorn als clàssics i a la seva simplicitat. Així ho pensaven cada cop més teòrics. Per exemple, Nicola Vincentino⁶ considera aquest retorn com l'única solució contra "...tant d'artifici contrapuntístic..."

Jean Antoine de Baïf (1532-1589) des de la seva *Academie*⁷ va intentar recuperar la forma de recitar dels clàssics alhora que usava una melodia "a l'antiga", renunciant al contrapunt, i així pensava que redescobria els principis de valoració ètica de la música defensats per Plató. D'aquesta manera De Baïf es va con-



Girolamo Frescobaldi

vertir en un antecessor de la Camerata Fiorentina i impulsor del gènere típicament francès dels *Airs de Cour* amb acompanyament de llaüt en tablatura.

Un altre experiment dels clàssics es va fer el 1585, amb la inauguració a la ciutat de Vincenza de l'anomenat Teatre Olímpic. Per l'estrena es va oferir una representació de l'*Edip Tirà* de Sòfocles en la versió d'Orsatto Giustiniani, per a la qual Andrea Gabrieli (1510-1586) va escriure la música dels "cors", que incorporava la tragèdia grega, en un estil homorítmic, en acords i declamatori.

El sorgiment de la monodia

La voluntat de renúncia de la complexa textura polifònica a canvi de potenciar l'ús d'una única melodia sostinguda per tota una progressió d'acords, no sols va representar l'aparició d'un nou concepte estètic, sinó

que a més va sentenciar el final del renaixement musical. Giovanni Battista Doni (1595-1647),⁸ un dels teoritzadors de la nova estètica, va anomenar "monodia" al nou tractament de la melodia.

Cal recordar, però, que durant el Renaixement les cançons acompanyades amb llaüt o "vihuela" eren força habituals, ja des de la col·lecció de Bossinensis (impresa el 1509 per Petrucci)⁹ tot passant per nombroses edicions aparegudes durant el segle XVI a Itàlia, Espanya, Anglaterra i Alemanya. Malgrat tot, no les podem considerar monòdiques, ja que l'estructura de l'acompanyament era plenament polifònic, alhora que no hi havia una transcripció dels afectes propis del text, ni tan sols la concepció d'incloure-hi ornaments amb finalitats virtuosístico-expressives. Potser sí que podem considerar-los com a experiments dins l'imparable desenvolupament monòdic.

Les tertúlies a casa del comte Bardi

La veritable revolució havia de sorgir de les brillants disquisicions dels poetes i músics que varen donar vida a aquella mena de tertúlies, certament intenses (com es desprèn de les cròniques) promogudes al seu palau de Florència¹⁰ pel mecenes Giovanni Bardi, comte del Vernio (1534-1612).

Aquests debats i assajos experimentals es varen produir bàsicament del 1577 fins al 1592, aproximadament. Segons que sembla, l'inspirador va ser l'hellenista florentí Girolamo Mei, seguit per poetes i músics de la talla de Vincenzo Galilei (pare de l'astrònom Galileu), Ottavio Rinuccini, Piero Strozzi, Jacopo Peri i Giulio Caccini.

La primera gran declaració de principis sorgida d'aquelles trobades músico-literàries va ser el *Dialogo de la musica antica e della moderna* (1581) en què el seu autor, Vincenzo Galilei, considera el model clàssic com el suprem principalment pel seu respecte per la forma i pel significat de les paraules. D'aquesta manera, la percepció era més clara, alhora que es respectaven totes les virtuts emotives i "catàrtiques" del cant. Aspectes, tots, el suport de la monodia que oferia una pronunciació més senzilla, i l'elaboració més acurada del ritme. Galilei va proporcionar dues mostres de com entenia la restauració de l'estil clàssic, malauradament perdudes avui: *Les lamentacions de Jeremies* i el *Lament del comte Ugolino* (extret de la *Divina Comèdia* de Dante).

En aquell mateix moment, a Florència, Vincenzo Galilei i la resta de membres de la Camerata no van ser els únics pioners a adoptar aquell "nou estil". Trobem també alguns, diguem-ne competidors..., en especial Emilio di Cavalieri (1550-1602)¹¹ i Marco da Gagliano (1575-1642).¹²

Declaració de principis

Malgrat la intenció inicial de recuperar la suposada forma de cantar i interpretar les melodies del món clàssic, el que veritablement venen fer els integrants d'aquest cenacle Bardi va ser fixar les bases d'un estil "nuovo", també anomenat "seconda pratica" (a diferència de la "prima pratica", que era el llenguatge polifònic tradicional)... En definitiva, les bases d'un veritable estil nou, revolucionari, amb el qual, no sols es va encetar el barroc, sinó que encara continuem emprant, en essència, a finals del segle XX, gairabé 400 anys després de ser creat.

Com ja hem dit, varen ser Jacopo Peri (1561-1633) i Giulio Caccini (1545-1618) els encarregats d'endegar d'una manera consistent i plenament pràctica tots aquells conceptes estètics sorgits en els anys de les reunions de la Camerata. Conceptes que varen reflectir en alguns documents explicatius que transcriurem de forma fragmentària tot seguit, pel seu gran interès i on fins i tot els dos semblen disputar-se la primàcia cronològica.

El primer text pertany a *Le musiche sopra l'Euridice*¹³ de Jacopo Peri, i ens parla del nou estil recitatiu: "[...] Em vaig adonar que en la nostra parla entonem alguns sons de tal manera que ens permeten construir-hi una harmonia. En el decurs de la parla també passem per tota una sèrie de paraules que no ens ho permeten fins que arribem a un mot on torna a ser possible. Sense oblidar aquelles maneres i accents que ens serveixen per expressar dolor, alegria i estats similars, vaig fer que el baix es mogué amb les paraules, més ràpid o més lent en funció dels afectes. Vaig mantenir el baix fix tant en les dissonàncies com en les consonàncies fins que la veu del qui parla, després d'haver passat per diverses notes, arribava a la síl·laba que, entonada en la parla corrent, obria el camí a una nova harmonia (acord).

"[...] L'ús de les dissonàncies reduïa o amagava els avantatges obtinguts de la necessitat d'entonar cada nota, fet que potser per aquest propòsit, es necessitava menys en la música antiga".

El segon document que transcrivim (també de forma fragmentària) pertany al prefaci als lectors del recull de cançons i madrigals titulat, de forma molt significativa, *Le nuove musiche*, aparegut l'any 1602. Aquí la referència a les reunions del cenacle Bardi és més que directa a l'hora d'explicar l'origen de l'estil recitatiu: "Jo, quan estava en el seu moment d'esplendor a Florència la Camerata de [...] Giovanni Bardi, comte del Vernio, on anava, no sols la noblesa, sinó també els músics més importants i els homes il·lustres, així com també els poetes i els filòsofs de la ciutat, puc dir que he après més dels savis racionalistes que durant més de 30 anys del Contrapunt.

"Aquests cavallers m'han animat sempre i convençut amb raons claríssimes perquè no alabi aquest tipus de música (Contrapunt) que, en no permetre que s'entenguin bé les paraules, fa malbé els conceptes i el vers, allargant i reduint les síl·labes amb el contrapunt. I no solament m'han convençut perquè no valori aquest tipus de música, sinó perquè pari atenció al precepte tan lloat per Plató i altres filòsofs que deien que la música no era altra cosa que la paraula i el ritme..., i perquè intenti que aquesta pugui ser compresa pels altres i aconseguir aquells efectes meravellosos que tant admiren els escriptors i que no es podien produir mitjançant els contrapunts [...] on no s'entenia cap paraula durant una gran quantitat de passatges, [...] encara que el poble els lloés com a cants excel·lents.

"Ja s'ha vist, com jo dic, que aquella música i aquells músics no oferien cap altre atractiu que només el que podia oferir l'harmonia a l'oïda, ja que no podien activar la ment sense la intel·ligència de les paraules.

"Així vaig pensar d'introduir un tipus de música per mitjà del qual una persona pogués parlar quasi musicalment, fent servir una certa fluïdesa en el cant, passant per algunes "falses" (Dissonàncies) alhora que es manté fixa la corda del baix, llevat que volgués que les parts centrals siguin tocades per algun instrument per expressar algun "afecte", no essent bones per a cap altra cosa.

"Així vaig donar inici, en aquells temps, als cants per a una sola veu".

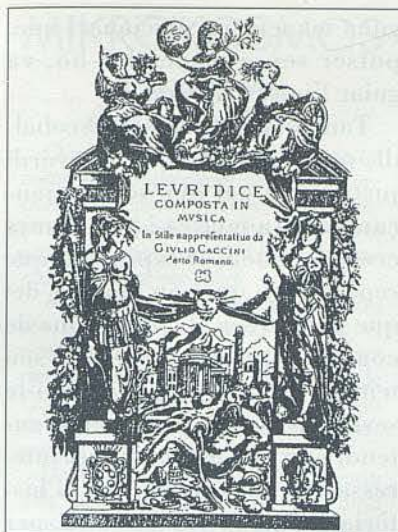
Caccini?

Caccini va néixer a Roma, o bé al poblet proper de Tívoli cap als volts de l'any 1545, d'aquí que sovint l'anomenessin "il Romano". Després d'estudiar amb Giovanni Animuccia a Roma, on aviat va destacar com a excel·lent cantant, a meitats del 1560 va entrar a treballar a Florència al servei de Cosimo I de Medici.

El primer document conservat on apareix el seu nom és precisament de l'any anterior i consisteix en la llista de músics i cantants que havien participat en el casament de Francesco de Medici amb Bianca Cappello.

Un dels moments més foscos de la seva vida va ser quan, segons les cròniques, va haver de portar una carta d'amor a Pietro de Medici, en la qual Bernardino Antinori revelava la relació sentimental que tenia amb Eleonora García de Toledo, esposa del Medici esmentat. Quan Pietro ho va saber, va assassinar l'esposa infidel.

Malgrat aquests *affaires*, Caccini anirà consolidant un gran prestigi com a cantant. En les cròniques de la cort es remarca la dolçor i la suavitat de la seva veu. Paral·lelament, durant aquells anys va freqüentar les reunions de la Camerata al palau del comte Bardi, on va rebre una fortíssima influència de tots els preceptes de tall plenament humanista que ja hem esmentat anteriorment, a partir dels quals faria sorgir una nova forma de *favellare in armo-*



nia... una certa nobile sprezzatura de canto... que constituirà l'estil recitatiu.

La seva gran vocació musical, compaginada amb una gran afeció a les flors, el va portar a educar musicalment la seva família. Concretament la seva primera esposa, Lucia, la segona —Margheritta— i els seus 3 fills: Popeo, i sobretot les dues noies, Francesca i Settimia.¹⁴

El 1602 publicarà el seu cèlebre recull *Le nuove musiche* del prefaci del qual ja hem transcrit un fragment. A finals d'aquell mateix any també va veure estrenada la seva versió íntegra de l'òpera *Euridice* sobre el text de Rinucini, el mateix que un parell d'anys abans havia fet servir Jacopo Peri. Encara que Caccini ja havia col·laborat en la partitura de Peri, per l'emergència de l'encàrrec, de seguit va manifestar la seva voluntat de musicar-la íntegrament. La causa d'aquesta decisió potser l'hem de buscar en un certa rivalitat entre els dos músics..., rivalitat que ja notem en la seves respectives afirmacions d'haver estat cadascun el veritable iniciador de l'estil recitatiu i que va portar Caccini a prohibir als seus fills i alumnes d'interpretar cap partitura de Peri. Comparats per Pietro da Medici, Caccini va resultar tenir més encant en la inventiva de la seva interpretació; en canvi, Peri es va mostrar més tècnic.

Malgrat tot Caccini va ser el més conegut i imitat. Potser el

moment culminant de la seva trajectòria l'hem de buscar a principis del 1604, en què, juntament amb els seus fills i algun alumne, varen viatjar a la cort francesa on tindran un gran èxit. Ja de retorn a Itàlia, continuarà la seva tasca al servei dels Medici a Florència d'una manera més discreta, component sobretot música sacra per a les estades de la cort a Pisa. Serà en aquesta etapa quan publicarà el seu segon recull de cançons titulat *Nuove musiche e nuova maniera de scriverle*.¹⁵ El recull titulat *Fuggilotio musicale*¹⁶ li ha estat atribuït pel fet que està signat per Giulio Romano. Malgrat la coincidència, molts musicòlegs consideren que pot tractar-se d'un altre autor.

Quan Caccini va morir el 10 de desembre de 1618, enguany fa 375 anys, va ser enterrat a l'església de "l'annunziata" de Florència.

El virtuosisme i altres novetats...

Un dels grans llegats de Caccini per a la música de la seva època el podem incloure dins del vessant interpretatiu i consisteix en un nou concepte de la interpretació, en què, justificat sovint per finalitats expressives, el cantant podia introduir en la seva interpretació tota una sèrie del que podem anomenar ornaments amb un caràcter incipientment virtuosístic i que són els més directes antecessors de tot l'art de l'ornamentació, més o menys lliure, que caracteritzarà plenament el barroc. Uns tipus d'ornaments que segurament varen sorprendre tant en la seva època, com ho fan en els nostres dies, sobretot entre els melòmans poc avesats a sentir les obres vocals dels temps de Caccini i Monteverdi interpretades amb criteris històrics. Es tracta d'ornaments que Caccini descriu en el ja esmentat prefaci del recull *Le nuove musiche* (1602) i que porten noms com ara "trillo", "grosso", "Ribatutta" o "cascata"...

Encara més

Però les novetats sorgides a curt termini de totes les reflexions musicals florentines no es limiten només al camp de l'ornamentació. A continuació fem un resum de les més importants:

—Substitució del tradicional sistema polifònic basat en els modes eclesiàstics, sorgits del que se suposa que era l'antiga estructura modal emprada pels grecs, pel nou sistema tonal basat en acords (majors-menors...) integrants de la nova harmonia.

—La nova monodia serà acompanya per tota una col·lecció d'aquests nous acords dels quals només s'escriurà la nota més greu (baix) amb unes xifres (xifrat) on estan codificades la resta de notes que formen l'acord. Com que aquest baix s'interpretarà d'una manera constant, fins i tot rítmicament regular (com si es tractés d'una mena de caixa de ritmes) serà anomenat "Baix Continu" i serà interpretat evidentment per un instrument harmònic (clavicèmbal, orgue, llaüt, tiorba...), a vegades reforçat per un instrument melòdic greu interpretant la línia esmentada del baix (violoncel, viola de gamba, baixó...).

Una novetat molt destacada del barroc serà la nova independència dels instruments, al voltant de la qual es produirà una cadena d'aportacions. Primer, la creació de noves formes exclusivament instrumentals (sonata, canzona, tocatta...). Després, la millora tècnica en la construcció dels diferents instruments, tot dotant-los de major tessitura, un timbre més acurat i en definitiva de més ductilitat per permetre la nova expressió dels "afectes". Finalment calen els intèrprets... que a partir d'ara hauran de fer mostra d'una nova capacitat virtuosística inusitada fins al moment.

Precisament és en aquest últim àmbit que trobem la personalitat pionera d'instrumentismes com Girolamo Frescobaldi.

Frescobaldi

Girolamo Frescobaldi va néixer a Ferrara en una data incerta del mes de setembre de 1583. Deixeble de Luzzaschi, que era amic del seu pare i padrí d'un germà, aviat va ser conegut en algunes ciutats italianes no sols com a organista, sinó també com a cantant. El 1601, amb 21 anys, trobarà feina a l'acadèmia de Santa Cecília de Roma, com a cantant i organista. A partir d'aquí el seu destí va ser treballar a Roma, amb algunes breus absències, com els mesos que l'any 1608 va passar a Brussel·les aprofitant per publicar el seu primer llibre de madrigals. De retorn a Roma va arribar a ser organista titular de Sant Pere de Roma, càrrec que va ocupar fins a la seva mort el dia 1 de març de 1643, enguany fa 350 anys.

Una divertida situació sorgida el 1609 relaciona Caccini amb Frescobaldi. Enzo Bentivoglio va voler atraure una de les prestigioses filles cantants de Caccini a treballar a Roma amb l'oferta de casar-se amb Frescobaldi, segurament amb la intenció de formar un grup vocal exclusivament femení com el que hi havia hagut a Ferrara 25 anys abans, conegut com "les dames de Ferrara". La contraoferta de Caccini va ser la de matrimoni entre els dos músics, però que es quedessin a viure a Florència on hi havia feina per als dos. La negociació es va acabar aquí, sense èxit.

També, d'aquells primers anys, s'explica la llegenda que més de 30.000 persones van assistir a Sant Pere de Roma en un dels concerts d'orgue que hi va oferir Frescobaldi. La manca de fiabilitat de la font¹⁷ la fa poc creïble.

El 1615 va estar uns mesos a Màntua, treballant per als Gonzaga, però segurament Frescobaldi es va trobar allà amb la mateixa mesquinesa i excés de treball que havia fet plegar Claudio Monteverdi només dos anys abans i anar a treballar com a mestre de capella de Sant Marc de Venècia.

El moment àlgid de la fama de Frescobaldi va ser durant la dècada del 1630, particularment a partir del 1634, després d'una estada de 6 anys a Florència, d'on sembla que va marxar arran d'una epidèmia de pesta. Va ser aleshores quan entre els seus alumnes trobem Grassi, Battiferi i especialment Froberger. Fins i tot molts joves intèrprets es vantaven d'haver estudiat amb Frescobaldi sense ésser cert. Per altra banda, el seu prestigi internacional havia crescut enormement. Cada cop eren més continuades les mencions a la seva música i a la seva forma de tocar.

El dia del seu enterrament tots els músics cèlebres que hi havia a Roma es van aplegar per cantar-li el seu mateix *Rèquiem*. Frescobaldi va ser enterrat a l'església dels Sants Apòstols de Roma.

En el seu llegat musical, que inclou cançons i diverses obres sacres, brillen especialment les obres per a tecla: *canzones*, *capricis*, *ricercari*, *fantasies*, etc., a part de diverses *canzoni* per a instruments. Però va ser a les seves tocat es on va saber aplicar, d'una manera molt especial, l'expressió dels afectes sobre un teclat. Les tocat es són, efectivament, el seu mitjà d'expressió de les grans tensions afectives. A les seves mans, les senzilles alternances d'acords i de textures polifòniques emprades pels seus antecessors es converteixen en tota una mostra de discurs profund i alhora altament expressiu, on es barregen dissonàncies, ornamentació, *rubato* rítmic, i en definitiva una rauxa assenyada, potser per a iniciats. De la mateixa manera que Caccini havia estat un dels pioners a donar indicacions sobre com havia de ser la interpretació de les seves obres vocals, Frescobaldi farà nombroses precisions de com calia fer sonar¹⁸ la seva música clavecinística, pioneres en el terreny de la música per a tecla. Indicacions que ens fan avinents la dimensió d'una personalitat, d'una aportació, i en resum de l'esperit d'al-

guna manera revolucionari que, potser sense pretendre-ho, va guiar l'inici del barroc.

Tant Caccini, com Frescobaldi, com l'esplèndid Monteverdi justifiquen pel que són mitjançant la seva música i pels afanys creatius, estètics i expressius que representen que són mostres del que podien ser els prototipus de compositors-intèrprets del seu temps. La seva personalitat i la seva música ens permeten d'entendre un dels moments més interessants i apassionants de la història de la música. Almenys, per aquesta triple justificació podem considerar el 1993 com... l'any dels manieristes.

NOTES

1. Qualificatiu emprat per 2 cardenals el 1560 tot sol·licitant-ne la prohibició.
2. Concili de Trento. 22.ª Sessió "sobre la música sacra a l'església" (setembre 1562).
3. En el seu llibre *Istituzione harmoniche*, Venècia 1558.
4. *Istituzione Harmoniche*, Venècia 1558.
5. "Música Reservata", qualificatiu emprat per primera vegada per Adrianus Coelcius (1500-1563) en el seu *Compendium Musices* i usat per última vegada el 1625.
6. *L'antica música ridotta alla moderna pratica*, Roma 1555.
7. Fundada sota els auspicis del rei Enric III, cap al 1570.
8. *Al Compendio del trattato de generi e de modi della musica*, 1635.
9. Ottaviano de Petrucci (1466-1539), editor a Venècia que va ser un dels pioners de la impremta musical.
10. Encarregat per Cosimo da Medici a Brunelleschi. Avui encara es pot veure la sòbria noblesa de l'edificació.
11. Superintendent de l'art, festes, teatre i música del cardenal Ferran I de Medici a Florència, va ser l'autor de la representació espiritual (antecessora de l'oratori) en estil recitatiu *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (1600).
12. Que va treballar al servei dels Medici i dels Gonzaga a Florència. Durant uns anys va treballar al costat de Jacopo Peri.
13. *Euridice* de Jacopo Peri (amb alguns fragments escrits per Giulio Caccini) està considerada com la 2.ª òpera de la història de la música, estrenada a Florència el 1600, amb motiu del casament d'Enric IV de França amb Maria de Medici. També és la més antiga que conservem, ja que les partitures de *Dafne*, estrenada el 1597, s'han perdut.
14. Francesca (1587-1640), anomenada "la Cechina", va ser cantant clavecinista i compositora. Es va casar amb el compositor G. B. Signorini i va ser autora de diverses cançons, i de les primeres òperes escrites per una dona. Settima (1590-després de 1640) va destacar únicament com a cantant. Va ser la primera Arianna de Monteverdi el 1608.
15. Florència 1614.
16. Venècia 1613.
17. El llibre *Ferrara d'oro Imbrunito* d'A. Libanori (Ferrara 1665-1764).
18. Especialment en els prefacs dels seus dos llibres de Toccat es (Roma 1615, i 1627, respectivament).

MIKROKOSMOS

L'exemple de Cantonigròs

Qualsevol idea, si no recolza en un entusiasme indefallent dels qui la impulsen, difícilment pot reeixir; i cal l'estimació profunda per allò que hom té entre mans perquè un projecte prengui cos, arrel i es consolidi.

Aquestes consideracions elementals són suggerides per la constatació, el passat estiu, de l'empenta i la vitalitat del Festival Internacional de Música de Cantonigròs, exemple de l'aplicació de les premisses de què acabo de fer esment.

Un Festival diferent de la majoria dels que contrapunten el panorama musical estival. Diferent per l'orientació, bàsicament de signe popular, adreçat a grups corals, de dansa i folk-lòrics; diferent, sobretot, pel funcionament, els grups que hi intervenen essent acompanyats en cases particulars o en institucions diverses de tota la comarca, en un contacte enriquidor.

I és aquesta particular configuració la que li ha atorgat un segell distintiu propi, fins a convertir el Festival en exemple del poder aglutinador de la música i de la dansa. Aquesta configuració, també, ha convertit un punt minúscul de la nostra geografia, Cantonigròs (portador, altrament, d'una ressonància de signe cultural i catalanista rotund, generada en l'època esquartera de la postguerra), en un punt de referència per a grups artístics dels cinc continents.

Fa deu anys calia una fe increbantable en aquella obra a endegar; al cap de deu anys, la fredor d'unes xifres és eloqüent: hi han intervingut 315 entitats d'arreu del món (71 de les quals, de Catalunya), amb un nombre de participants de 20.000, de 59 països i nacions; en les diferents competicions, s'han interpretat 58 obres obligades (20 de les quals de compositors catalans); i hi han actuat com a jurats algunes de les més conspícues figures internacionals de la música i la dansa.

Però n'és més, encara, d'eloqüent, a l'hora d'avaluar el Festival, l'emoció indescriptible de les sessions quotidianes, sovint de categoria excel·lent, en la placidesa d'un cap al tard del Cabrerès, en una simbiosi perfecta dels conceptes "Festival", "Internacional" i "Música".

"Quan un està convençut d'una cosa, té pit per a tot"; m'hi ha fet pensar, en aquesta frase de Lluís Millet, el capteniment de qui ha estat i és l'ànima d'aquesta manifestació singular: Josep M. Busquets. Ell i el seu eficaç equip de col·laboradors han sabut acreditar el Festival de Cantonigròs com un dels més prestigiosos en la seva especialitat (de la qual és l'únic a l'Estat espanyol), en demostració palpable de què pot assolir la iniciativa entusiasta d'allò que comunament anomenem societat civil. Tot un exemple.

Pere Artís

Simon Estes, figura del Festival de Música i Dansa d'Andorra la Vella

El baix nord-americà Simon Estes serà la figura destacada de la quarta edició del Festival Internacional de Música i Dansa d'Andorra la Vella.

Aquesta manifestació enguany és organitzada per l'Institut Andorrà d'Estudis Musicals, que dirigeix Josep M. Escribano, per cloure així el període en què es movia sota el guiatge del tenor canari, resident a Andorra, Alfredo Kraus. Això suposa que és un equip genuïnament andorrà, i a més vinculat a les institucions públiques, que es fan càrrec de la responsabilitat d'aquesta manifestació que ha assolit ja, en la seva curta història, un prestigi considerable.

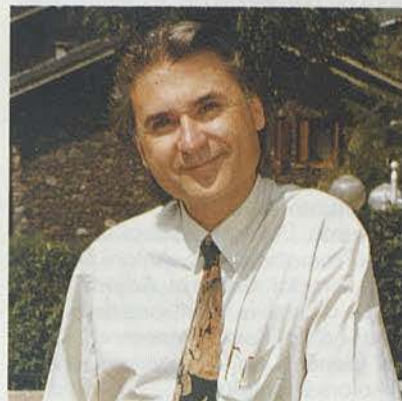
Hom manté el nivell d'alta qualitat que han presidit les anteriors celebracions, i també la seva fidelitat al nom del festival, amb l'alternança de manifestacions musicals i de dansa. Per altra part s'accentua la parcel·la d'activitats complementàries, que enguany assoleixen un pes especialment remarcable.

L'esmentat Simon Estes actuarà el dia 19 d'octubre amb un programa en el qual alternarà el repertori *liederistic* romàntic amb temes vinculats al seu genuí món cultural nord-americà. El protagonisme d'aquest cantant s'estendrà a la celebració d'un curs de cant, obert a una àmplia participació internacional, que es desenrotllarà els dies 20 i 21 d'octubre.

L'oferta musical, la completarà el concert que oferirà el dia 9 d'octubre l'Orquestra Simfònica de Rússia amb el pianista Yuri Rozum i direcció de Veronika Duderova i el que oferirà l'Orchestra d'Auvregne dirigida per Jean Jacques Kantorow, que també actuarà com a solista del *Concert per a violí i orquestra* de Mendelssohn.

Pel que fa a ballet, els dies 15 i 16 d'octubre actuarà el Ballet Théâtre Joseph Russillo i els dies 29 i 30, com a cloenda del festival, el Ballet de Jennifer Muller, que compta amb un ampli prestigi.

L'esmentada cap de la companyia haurà ofert els dies 27 i 28 un curs de dansa. Pel que fa a activitats complementàries i ultra els cursos de Simon Estes i Jennifer Muller, cal esmentar la inauguració el divendres dia 8 de la Fira-Exposició permanent, que contindrà llibres, partitures, discs, instruments i rètols dels festivals de música i dansa amb seu a Europa.



José M. Escribano

FOTO: Joan Clarà

Hi haurà sessions de vídeo i discs làser de concerts i ballets. El dimecres dia 13 i el dijous dia 14 al Centre d'Exposicions, seu del Festival, se celebraran unes jornades de debat, sobre el tema "L'ensenyament musical i les seves opcions", comptant amb la col·laboració de la recentment constituïda entitat Joventuts Musicals d'Andorra. Hi intervinen com a ponents destacades personalitats del món de l'ensenyament, de la música, psicòlegs, polítics i estudiants. Els debats seran moderats el primer dia per un representant de l'Institut Andorrà d'Estudis Musicals i el segon per un de Joventuts Musicals.

El dijous dia 21 es presentarà el llibre que recull les ponències i comentaris crítics del I Congrés Internacional de Solfeig celebrat a Andorra la Vella el mes de novembre de 1991. En l'acte es lliurarà el catàleg de l'IA-EM. També es presentarà la partitura de l'òpera titulada *Les Valls d'Andorra* de Halévy, i s'anunciarà la posterior estrena. Finalment el dia 26 d'octubre tindrà lloc una conferència-concert sota el títol "La música contemporània i els seus protagonistes" amb la intervenció de Xavier Joaquín.

El Festival Internacional de Música i Dansa d'Andorra la Vella és promogut pel Comú d'Andorra la Vella i manté els seus lligams de col·laboració amb el d'Ordino, col·laboració iniciada recentment tot configurant el Festival de les Valls, encara que cadascun manté la seva independència. Es tracta, en definitiva, d'una proposta important que se situa en la línia de potenciar la dimensió cultural i la capacitat i sensibilitat d'una societat, l'andorrana, que viu moments de profunda i positiva transformació en tots els ordres. ■

Tres entitats s'uneixen per a la venda informatitzada d'entrades

Representants de Barcelona Promoció, la Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona i la Societat General d'Autors signaren el dilluns dia 19 de juliol, a la seu de la SGAE a Barcelona, un conveni pel qual es regula la venda d'entrades dels espectacles que s'organitzin en els recintes olímpics a través de la xarxa de terminals ServiCaixa.

Signaren el conveni el Sr. Jordi Vallverdú, Delegat General de Barcelona Promoció; el Sr. Antoni Massanell, Director General Adjunt de la Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona; i el Sr. Ferran Mascarell, Delegat General de la Societat General d'Autors a Catalunya.

Aquest conveni és la culminació d'un treball comú que reverteix ara en importants millores en el servei de venda d'entrades informatitzades per assistir als espectacles, amb el convenciment que aquesta millora revertirà en un increment de públic.

Barcelona Promoció és l'empresa que gestiona quatre espais emblemàtics (Estadi Olímpic de Montjuïc, Palau Sant Jordi, Palau dels Esports i

Velòdrom d'Horta), espais en els quals acostumen a tenir lloc la majoria de macroespectacles musicals. Barcelona Promoció és, per tant, un agent cabdal per a la difusió d'espectacles, amb un remarcable interès en la major difusió del fet escènic i musical.

La Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona és una entitat financera capdavantera, amb una forta vocació històrica de suport a les activitats culturals del seu entorn, i amb voluntat d'estendre l'àmbit d'aquesta posició, ampliant-lo a les noves facilitats que es deriven del desenvolupament tecnològic.

La Societat General d'Autors és, segons l'autorització atorgada pel Ministeri de Cultura, l'entitat de gestió dels drets de comunicació pública de composicions musicals amb lletra, o sense, d'obres cinematogràfiques i d'altres obres audiovisuals i d'obres dramàtiques o dramàtico-musicals, coreogràfiques, pantomímiques i, en general, de les obres teatrals. La Societat General d'Autors està també interessada en

la màxima difusió de les obres teatrals, musicals i audiovisuals que són objecte de la seva gestió, i en l'eficaz protecció dels drets d'autor que se'n deriven.

El conveni instaura entre les diferents parts implicades un sistema de venda informatitzada d'entrades que, aprofitant els avenços tecnològics, ofereix al ciutadà una important millora de servei.

Aquesta millora de servei es concreta en: un increment territorial i horari en règim d'autoservei, que evita possibles molèsties de cues en el moment de la compra de l'entrada; 400 punts de venda d'autoservei a finals de novembre de 1993, 365 dies l'any, 24 hores diàries de servei de venda de localitats; millora progressiva de la qualitat dels serveis (facilitats en la venda d'aforaments totalment o parcialment numerats) i la seguretat; automatització dels processos del seguiment de les vendes per als diversos promotors; possibilitat d'adquisició d'entrades a crèdit (VISA, Mastercard/Eurocard, xarxa 6000...).

Traspàs del crític Jesús García Pérez

Els primers dies del mes de setembre van portar la notícia del traspàs del crític musical Jesús García Pérez. Es tracta d'un dels crítics barcelonins amb una trajectòria més dilatada, que el va portar a col·laborar a diverses publicacions diàries i també a revistes especialitzades, amb especial esment de Montsalvat, en la qual va desenrotllar durant força anys una tasca cabdal. També ha estat col·laborador de Catalunya Música/Revista Musical Catalana. Persona d'una sòlida formació musical, havia desenrotllat també activitat concertística com a director amb èxit remarcable. A part també exercia com a professor de matemàtiques a la Facultat de Farmàcia de la Universitat de Barcelona. ■

Ha mort el violoncel·lista Ernest Xancó

El violoncel·lista i director d'orquestra Ernest Xancó va morir en un hospital de Sant Cugat com a conseqüència d'una malaltia que l'havia allunyat de l'activitat musical en el curs dels últims mesos. Amb ell desapareix un dels darrers representants d'una generació de músics formada abans de la guerra civil i que va acusar de forma molt viva uns postulats estètics d'una absoluta solvència. Xancó sempre va sentir-se vinculat a l'escola violoncel·lística de Pau Casals. Després d'uns inicis com a "nen prodigi", va afirmar una carrera solista d'un nivell remarcable, que es va desenrotllar en gran mesura als països llatinoamericans on el va portar l'exili consegüent a la guerra civil. A l'Equador fundà l'Orquestra Nacional, que va dirigir. A Cuba va fundar la Societat de Música Contemporània, junt amb Gaspar Cassadó. Des del 1950 va tornar a vincular-se a la vida musical barcelonina, especialment al món del Liceu, on ocupà el primer lloc a la corda de violoncels fins molt a prop del seu traspàs, i on també va dirigir. En un altre ordre de coses, va impulsar el Festival del Papiol, on a l'edició d'enguany era prevista la seva irrenunciable presència. Cal esmentar encara la seva activitat cambrística formant trio amb la maura Rosa Sabater i amb Gonzal Comellas. ■

BCN Percussió tanca la New Music Week a Bucarest

El duet BCN Percussió, integrat pels percussionistes Xavier Jaquín i Ignasi Vila, ha obtingut un èxit remarcable en la New Music Week celebrada recentment a Bucarest (Romania).

En el concert de cloenda del Festival dedicat al dia de la música llatina, BCN Percussió va oferir un programa molt representatiu de la música per a duet de percussió dels compositors catalans actuals, Albert Sardà (*Tai-ko*), Pere J. Puértolas (*Dos amics*), Xavier Benguerel (*Duo*), Joan Guinjoan (*Tensión-Relax*), M.T. Pelegrí (*Solo para vibráfono*), així com també *Anaconda* del compositor madrileny Tomás Marco.

El públic va acollir molt favorablement la interpretació del duo català, que els ha valgut el reconeixement del mateix Festival. BCN Percussió ha rebut invitacions dels representants d'altres festivals presents a Bucarest per assistir-hi.

El concert de BCN Percussió tingué lloc a l'estudi 8 de la Ràdio Televisió Romanesa, concert que va ser enregistrat en directe. ■



DISTRIBUEIX DINISIC

Santa Anna, 10 E 3a - Tel 318 06 05
08002 Barcelona - Fax 301 99 82

Gianni Raimondi serà al jurat del Concurs Viñas

El tenor bolonyès Gianni Raimondi formarà part, entre altres personalitats musicals, del jurat internacional de la XXXI edició del Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas, que tindrà lloc a Barcelona entre els dies 10 i 21 de novembre.

Especialment lligat als teatres lírics de Milà, Viena i Nova York, el tenor Gianni Raimondi és recordat amb admiració al Gran Teatre del Liceu per les moltes triomfals representacions que va oferir quan estava en actiu. ■

Òpera gairebé inèdita de Britten a Alderough

Dins el marc del 46è Festival de la Música i les Arts d'Alderough, a Anglaterra, es representà el passat juny l'òpera de Benjamin Britten *Owen Wingrave*, obra que s'ha representat poquíssimes vegades. ■

Temporada de concerts de l'Associació Massià-Carbonell

Fundada a l'entorn dels dos il·lustres músics i pedagogs ja desapareguts, el violinista Joan Massià i la seva esposa Maria Carbonell, l'Associació (Associació d'amics i deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell) manté la flama i el record d'aquestes personalitats organitzant una sèrie de recitals, de periodicitat mensual, i promovent altres activitats musicals, com el Concurs Joan Massià, que se celebrarà durant el proper mes d'abril, sempre amb la intenció de promoure l'obra de compositor del mestre i de perpetuar la seva escola a través de la participació dels seus descendents musicals directes i els seus deixebles i, per extensió, de qualsevol intèrpret jove que mereixi tenir una oportunitat de produir-se davant del públic.

Al llarg del curs que ara comença, el cicle de concerts de l'Associació constarà de nou recitals que se celebraran, d'octubre a juny, a l'Auditori Eduard Toldrà del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona i a la sala d'actes de l'Ateneu Barcelonès. Hi participaran in-

tèrprets i agrupacions de tres generacions com la jove i prestigiosa pianista Alba Ventura (17 d'octubre); el Trio Novalis, format per Olvido Lanza, Lito Iglesias i Antonio Ruiz, que interpretarà, entre altres obres, el Trio amb piano de Shostakòvitx (21 de novembre); les sopranos Olga Pitarch i Rosa M. Hoces, amb els pianistes Ofèlia Sala i Jorge Idelsohn (19 de desembre); i l'oboïsta Dolors Almirall amb el pianista Oriol Bastardes (16 de gener); la violinista Anna Calvo amb el pianista Francesc Capella (13 de febrer); el violoncel·lista Marçal Cervera, deixeble directe del mestre Massià (20 de març); els duos formats pel pianista Joan Massià i el flautista Ignasi Henderson (17 d'abril) i per la pianista Alba Comellas i la violinista Meritxell Farrés (15 de maig); i, finalment, la jove violoncel·lista Elisabeta Renci (5 de juny).

Hom pot sol·licitar qualsevol informació, per adherir-se a l'Associació o assistir a algun concert determinat, al telèfon (93) 209 74 04. ■

Del seu affm.

Sr. Léo Ferré

Cantant, poeta i idealista universal

Estimat amic:

En un dia lluminós i perfecte d'estiu de la transparentíssima Riviera tan vinculada a la seva vida, vostè ha dit adéu a una existència viscuda amb una intensitat i autenticitat excepcionals.

No esperi de mi, estimat senyor Ferré, que aprofiti l'avinentsa del seu traspàs, per sadollar-lo d'elogis, segons que és habitual d'una manera de fer moltes vegades atada només per la hipocresia i el fariseisme. No cauré en aquest parany; per una part, per convicció elemental i, per l'altra, perquè tampoc no em puc considerar, honestament, allò que se'n diu un "fan" de la seva obra. I li prego que, des d'allà on es trobi, no m'ho retregui.

En el seu moment, em refereixo a aquell presidit a casa meua per una determinada "intel·ligència" vinculada a l'efimera i autosatisfeta i per contra *soi-disant* inconformista *gauche divine*, no vaig acabar de sintonitzar amb aquella cançó francesa que tanta salivera feia vessar a aquest grup social esmentat suara. Per a mi es tracta d'una música de païdor una mica incòmode potser per causa d'un substrat literari que a vegades em sonava fins i tot pedant i que sovint se m'embussava. A més, sempre he pensat, contràriament al que opinen molts, que aquella cançó seva, o de Brassens i d'altres, no va influir tant com això en la nostra cançó. Sobretot a la que ha fet autèntica història, amb Raimon al davant.

Però aquests fets no han impedit que vostè em mereixi un gran respecte sobre la base, més que dels valors artístics, de la seva actitud ètica. Per això quan a la fi va poder actuar al Palau de la Música Catalana un cop finalitzada la *aussi longue* maltempsada del règim anterior, no vaig voler perdre'm el recital. Un recital que, m'afanyo a dir-li-ho, em va decebre força. So-

bretot pel comportament dels espectadors. Recordo molt bé que a l'inici algú el va provocar grollerament i vostè va respondre amb una immediatesa instantània amb aquesta mena de crit de guerra àcrata que respon a "merde!", que a mi em va sonar d'allò més patètic.

La cosa resultava molt clara. Vostè era el representant d'un tipus ideològic que a casa nostra havia tingut, com tants d'altres, una concreta virtualitat ficada en el carro comú de la contestació al règim anterior. Tanmateix, el pas al nou estatus polític havia estat capitalitzat en gran part per un altre tipus d'utopia, diferent de la seva. I me'n guardaré prou de valorar-les qualitativament. Aquesta circumstància comportava, és clar, un context no idealment propici a la seva visita. I, tanmateix, aquella altra "utopia", vuit o deu anys després de la seva actuació, pràcticament no compta ni a casa meua ni fins i tot al bloc on es va imposar com a sistema.

Suposo que ara deu entendre per què he considerat patètic el seu "merde!". Allò que no ho és de patètic, sinó rotundament admirable, és que vostè mai no va deixar de ser fidel a la utopia. I aquesta és una lliçó impagable, especialment valuosa en els temps que vivim en què res, des de Bòsnia o Somàlia o qualsevol altra barbaritat, no és capaç d'inspirar cap reacció sensible... ni cap cançó. De vostè i de gent com vostè n'haurien sortit dotzenes, com va esdevenir per exemple amb circumstàncies prou concretes de la història del meu país. Per això, per damunt de tot, i al marge d'entrar en detalls pertorbadors, li faig arribar, allà on es trobi, tant de bo sigui en un lloc absolutament utòpic, el testimoni del meu respecte. Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

LLIURAMENT
DEL TÍTOL
D'AMIC DEL
PALAU, DE LA
TARGETA
D'IDENTIFICACIÓ
I DE L'ADHESIU
INSTITUCIONAL
DE LA FUNDACIÓ

RECEPCIÓ
DOMICILIÀRIA
DE LES
PUBLICACIONS
I PROGRAMES
DE LA
FUNDACIÓ
I DEL PALAU

PRIORITAT
I RESERVA
D'ENTRADES EN
ELS CONCERTS
ORGANITZATS
PER LA
FUNDACIÓ

DESCOMPTES
A LA BOTIGA
DE MÚSICA
DEL PALAU

MENCIÓ
NOMINATIVA
A LA MEMÒRIA
DE LA
FUNDACIÓ

DESCOMpte
D'UN 25 % EN 4
ENTRADES PER
A UN CONCERT
DETERMINAT
(CLASSICA,
JAZZ, FLAMENC,
ETC.)

BENVINGUTS AL PALAU, AMICS.

ASSISTÈNCIA
GRATUÏTA
DETERMINATS
ASSAIGS
GENERALS,
PRÈVIA
AUTORIZACIÓ
DEL DIRECTOR

ASSISTÈNCIA
GRATUÏTA
ALS CONCERTS
ESPECIALMENT
DEDICATS ALS
SOCIS DE
L'ORFEO
CATALÀ

DESCOMpte
D'UN 40 % A
«CATALUNYA
MÚSICA /
REVISTA
MUSICAL
CATALANA»

VISITES
CONCERTADES
I GRATUÏTES
AL PALAU

FUNDACIÓ
ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA
CATALANA

NOMÉS PER 6.000 PTES. ANUALS. POTS FER-TE AMIC DEL PALAU
I GAUDIR DE TOTS AQUESTS AVANTATGES.

TRUCA AL 439 88 00 I INFORMATE'N.

La Marsella lírica

per JORDI MALUQUER

Els marselesos melòmans són conscients que la lírica, a la seva ciutat, passa per uns moments delicats. El 1991 van haver d'ajornar el seu quart concurs internacional d'òpera —biannual— per manca de recursos i no l'han pogut reprendre de nou fins al passat 19 de juny. El seu teatre d'òpera també està en crisi. Després de la mort del seu director, Jacques Karpo, es van trobar que noms qualificats —es parlava, entre d'altres, de la marselesa Renée Auphan, actual directora de Lausana— no van acceptar la direcció general, ja que el futur econòmic d'aquell teatre d'òpera no semblava del tot garantit. L'explicació és fàcil: Marsella és una gran i bella ciutat un punt envellida, amb crisi forta en les seves indústries —pel juny feia forrolla el tancament d'unes importants drassanes—, amb un port, fins fa poc, poc competitiu. Tot i que en l'època de Gaston Defferre es va iniciar un procés de modernització —placces, platges, inici de les obres del metro—, l'esforç que encara cal és important i l'Ajuntament que presideix el senador Vigouroux es troba decididament compromès, sense poder dedicar gaires recursos a l'òpera, que depèn exclusivament del municipi. Marsella, que havia estat la segona capital lírica de França, s'ho ha de fer sola, mentre París continua absorbint la major part dels recursos de l'Estat.

Resposta moral

Davant aquesta situació, tot-hom s'ha posat a treballar. El nou director de l'òpera —a la fi van confiar en un home, Elie Bankhalter, que venint del camp dels agents artístics havia estat l'ajudant de Jacques Karpo en



Gundula Janowitz

els darrers temps—, amb recursos econòmics molt justos intenta omplir de qualitat les programacions del teatre. El seu esforç ha tingut el seu fruit. El sindicat professional de la crítica dramàtica i musical, en el seu 30è palmarès ha atorgat el Premi Claude Rostand al millor espectacle líric descentralitzat de l'any a la producció de l'òpera de Marsella *Die Frau Ohne Schatten*, en una direcció escènica de Charles Roubaud —assistent també de Karpo des de 1982—, amb escenografia de Bernard Arnould i vestuari de Katia Dufлот. El consell general, per assegurar la temporada actual, ha concedit una subvenció extraordinària de deu milions de francs. La Regió, en canvi, no hi ha participat.

També l'ànima del concurs de cant, Pierre Dugès, va trobar en

la presidència de l'associació del Concurs la figura de *maître* Régis Matheron, que ultra l'ajuda en espècies de la municipalitat de Marsella (cessió del bonic teatre de l'òpera i de l'orquestra), va aconseguir ajudes del Consell Regional i de tres importants entitats privades —entre les quals el tan sonat Olympique de Marsella— que han permès reprendre el concurs amb tota dignitat.

El concurs de cant

L'edició d'enguany va ésser de molt bona qualitat. Els deu finalistes —per atzar cinc homes i cinc dones— podien sortir satisfactòriament a qualsevol escena d'un teatre d'òpera normal i fer un molt bon paper. El guanyador, Frank Ferrari, per exemple, debuta aquesta temporada a Tolo-

sa, fent d'Escamillo amb Michel Plasson. Una superba xinesa, Hong Yao, va guanyar el primer premi de veus femenines, cantant a la perfecció la Juliette de Gounod i la Louise de Gustave Charpentier. Els segons premis podien cantar remarcablement el Calaf de la *Turandot* de Puccini -Gang du Ji- i la comtessa de les *Noces de Figaro* -Cecile Perrin. El tercer premi masculí, Serguei Tolstov, faria bon paper amb el Posa de *Don Carlo* i amb el Fígaro de *Il Barbiere*. La ucraïnesa Galina Shesterneva va cantar una *Thais* molt correcta -per exemple més que no una cantant de cert nom, Daniela Longhi, que vaig sentir a Lieja i no se'n va sortir- i, sobretot, en la primera eliminatòria una impecable Leonora de *Il trovatore*.

El jurat, presidit per Illeana Cotrubas, va comptar, entre altres personalitats, amb Gundula Janowitz, Alain Vanzo, Renato Capecchi, Kolos Kovats i Renée Auphan.

La radiografia del concurs -reservat només a àries d'òpera- era que de 64 concursants presentats hi havia 41 dones i 25 homes. De les primeres, 35 sopranos i 6 mezzo. Dels homes, 9 tenors, 14 barítons i 2 baixos. Per nacionalitats, 37 francesos, 5 russos, 3 americans, 3 xinesos, 2 egipcis, 2 d'Àfrica del Sud, 2 ucraïnesos i 12 d'altres nacionalitats. Una espanyola i cap italià, japonès o coreà. Realment un concurs diferent als de Barcelona o Tolosa i que fa apostar pel futur de les veus franceses, fins fa poc en crisi. En especial si es pensa que la figura robot es podia descriure com a "soprano francesa de 27 anys". N'hi va haver vint-i-sis.

La temporada 93-94

L'Òpera municipal de Marsella prepara una temporada, la segona de Bankhalter, amb nou títols i un total de 41 representacions. Un Shostakòvitx (*Lady Macbeth de Mzensk*), un Strauss



Salomé s'ofereix a aquesta temporada a Marsella

(*Salomé*), un Wagner (*Der fliegende Holländer*), un Verdi (*La forza del destino*), un Mozart (*La clemenza di Tito*), un Bellini (*I Puritani*), un Boito (*Mefistofele*), un Lalo (*Le Roi d'Ys*) i un Offenbach (*Orphée aux enfers*). Una temporada eclèctica que podria quasi ser la nostra, amb quatre produccions i dues coproduccions.

Sobre el paper, destaquen la *Salomé* del mes d'abril amb un trio de pes: Gwyneth Jones, Jean-Philippe Lafont i Leonie Rysanek, sota la direcció de Serge Baudo i una nova producció de Charles Roubaud. La revelació d'enguany, Nadine Denize, i Alain Fondary, amb la coneguda del Concurs Viñas, Fabienne

Chanoyan, i la direcció musical de John Burdekin, també estrenen producció (*Le Roi d'Ys*) amb direcció escènica d'Alain Marcel, pel mes de març. Van Dam canta el *Der Fliegende* i la nostra coneguda Martine Dupuy fa el Sextus a *La Clemenza*.

L'orquestra de l'òpera, que em va semblar bona, a més de servir l'òpera, fa vuit concerts.

El director de l'òpera en arribar al càrrec va dir: "Vull que Marsella torni a ser l'òpera de la gran tradició". Amb una ocupació del 95% ha de mantenir l'èxit si vol ampliar les fonts de finançament i racionalitzar una plantilla excessiva de 430 persones, de les quals enguany té 86 a l'orquestra, 53 al cor i 18 al ballet.

CORRIGENDA

A l'article "Paper de Música de Capel·la des. Quan la música esdevé passió i repte personal", publicat al número anterior, hi ha uns errors en la composició del Jurat i del Comitè d'Honor i Assessor del Concurs de Promoció de Joves Intèrprets, els quals són integrats tal com s'indica a continuació: **Jurat:** Antoni Ros-Marbà (president), Claudi Arimany, Albert G. Atenelle, Benet Casablanca, Marçal Cervera, Xavier Joaquín i Enriqueta Tarrés; **Comitè d'Honor i Assessor:** Alfons Carrillo, M. Núria Corts, Víctor Cucurull, Rita Ferrer, Francesca Marlet, Josep M. Vallès i Xavier Turull.

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

Gran nivell a Torroella de Montgrí

per LLUÍS TRULLÉN

La responsabilitat i, al mateix temps, el repte que suposa formar part de l'Associació Europea de Festivals podia esdevenir per als organitzadors del Festival Internacional de Música de Torroella allò que genèricament anomenaríem un prova de foc. Però, enfront de la dificultat, Torroella, amb Josep Lloret al capdavant, va imposar-se, tot apostant, en la seva primera temporada com a membre de l'Associació i la tretzena com a Festival, per la qualitat artística, per la programació variada, per una quantitat considerable de concerts i per una sèrie de classes magistrals que provocaren que la població empordanesa respirés durant els mesos de juliol i agost un intens i delicat ambient musical.

Des que el conjunt Musica Antiqua Köln, dirigit pel carismàtic Reinard Goebel, actuà en el concert inaugural el passat 10 de juliol fins al concert de cloenda ofert per Jean Pierre Rampal i Claudi Arimany a finals d'agost, s'han viscut a Torroella experiències musicals inoblidables.

El nombrós públic que va tenir ocasió de seguir el Festival recordarà uns moments en què la màgia de la interpretació de la música en directe assolí unes cotes infranquejables, tant a la magnífica església gòtica de Sant Genís com a l'Acadèmia de Música.

Però comencem pel principi i anem a grans trets alguns d'aquests moments. El conjunt Música Antiga de Colònia, fundat i dirigit des de 1973 per Reinard Goebel, ens oferia el repertori dels Bach i de diversos compositors del barroc italià, en unes versions plenes de vitalitat, refinament i color. La virtut d'aquest conjunt, prou conegut pels seus enregistraments discogràfics, és la de transmetre la música amb una personalitat prou definida. La precisió d'afinació, sempre lloable quan parlem d'instruments originals, posseeix, a més, un constant dinamisme, amb espectaculars clarobscurs —aquells efectes d'eco tan idonis per l'execució de la música barroca—, coherència, i un encisador poder de comunicació. Torroella iniciava, doncs, el seu periple amb bon peu. Posteriorment pianistes com Aquil·les Delle-Vigne, Joaquín Achúcarro o Antoni Besses, van saber mantenir el nivell de qualitat inicial. Delle-Vigne va oferir un programa integrat respectivament per les dues últimes *Sonates* per a piano sol de



Jaume Aragall

Schubert i Beethoven, dos monuments de la literatura musical, que van rebre un tracte refinat, profund en la transmissió del missatge i d'una netedat de so impecable; el poètic "Andante" de la *Sonata D.960* de Schubert, la sublim "Arietta" amb la qual Beethoven clou la seva *Sonata op. 32, op. 111*, van ser expressades pel pianista amb sinceritat, sense caure en un fraseig i en una pulsació excessivament oberta: tot el missatge va fluir amb naturalitat i profunda reflexió. Un dia després, el Premi Nacional de Música Joaquín Achúcarro oferia una veritable lliçó magistral al públic i als nombrosos alumnes que van assistir a les seves classes impartides a Torroella. Espectacular i constantment tímbric en l'obra de Beethoven, bé fos en les *Variacions, op. 34*, d'estil clàssic, bé en la romàntica i apassionada *Sonata op. 109*. El piano impressionista francès de Ravel i Debussy, amb una recreació d'atmosfera pulcra i al mateix temps etèria, i la dinàmica *Fantasia Bètica* de Manuel de Falla, van posar un cop més de manifest que Achúcarro és un dels més grans intèrprets de les últimes dècades. Un bon nombre de repeticions —Mompou, Scriabin— van posar punt i final a un dels recitals més destacats del Festival.

El centenari de Mompou també va ser commemorat a Torroella, i Anto-

ni Besses, que recentment ha gravat la integral per a piano sol conjuntament amb Miquel Farré, va oferir unes notòries versions del segon Quadern de *Música Callada*, de *Suburbis* i de les *Cançons i danses nùms. 3, 6 i 9*. El so pur, la nuesa de l'harmonia, la tímbrica i melodia popular van sorgir de les seves mans amb gran expressivitat i naturalitat. Obres de Granados i Albéniz, van completar el seu recital.

La lírica també va estar present a Torroella i la soprano Katia Ricciarelli va fer un programa a la seva mida, amb obres de Sarti, Vivaldi, Fauré i Tosti. En línies generals, va primar la correcció, però mai una excessiva emoció en la transmissió de les cançons, un fet que sempre cal exigir a les grans "dives" del món operístic. Però on realment Torroella va viure un dia de gala lírica va ser amb dos artistes de casa: Jaume Aragall —a més, professor dels cursos que s'impartien a Torroella— i Vicenç Sardinero. Una jornada lírica plena d'al·licients, amb un Aragall esplèndid en seguretat d'emissió, incommensurable en el fraseig i amb un poder de seducció amb el cant, com sempre, enlluernador. Sardinero no es va quedar enrera, ans al contrari, va treure les seves millors qualitats vocals; duos com "O Mimí, tu piú non torni" de *La Bohème* o "Dio che

nell'anima infondere" del verdia *Don Carlo* van rebre un tracte que només saben oferir els grans mestres de la interpretació musical. Els braves d'un públic —que des de mesos enrera va deixar sense localitats les taquilles de Torroella— van obtenir nombrosos "encores", entre ells una festiva i improvisada versió de la napolitana "O sole mio". A destacar l'acompanyament pianístic ofert per Amparo García.

I si Mompou va rebre homenatge a Torroella, també la figura centenària de J.V. Foix va rebre un tracte especial. Diversos compositors del nostre país (Brotons, Casablanques, Casas, Guinjoan, Homs, Montsalvatge i Sardà) van posar música a la poesia de Foix —en la major part prenent com a base poemes inclosos de *Sol i de dol*— i la veu de Joan Cabero, acompanyat al piano pel seu germà Manuel, van ser els encarregats d'oferir-la. Joan Cabero, que es troba en un moment de veu excepcional, va cantar amb seguretat obres de notòria complexitat tècnica i d'indubtable intensitat musical.

Pel que fa l'apartat de música de cambra mereixen destacar-se les actuacions del Quartet Athos, amb una excepcional versió del *Quartet op. 15* de Fauré, enfocat interpretativament de manera vital i comunicativa, i la doble actuació de l'Orquestra de Cambra Franz Liszt que, dirigida per Janos Rolla, ha assistit a les tretze edicions del Festival. La música de la *Sinfonia núm. 52* i del *Concert* de Haydn, varen caracteritzar-se per la seva força rítmica i subtileza de fraseig en l'exposició del llenguatge clàssic.

La intervenció de la jove violoncellista Nathalie Kohma, cal qualificar-la d'esplèndida, per la seva seguretat en el gest que repercutia en una majestuosa projecció del so.

Una nova proposta innovadora —i que degut al seu èxit probablement es continuï fent amb experiències similars durant els propers anys —va ser la projecció de la pel·lícula *Els Quatre Genets de l'Apocalipsi* —amb Rodolfo Valentino, com principal actor— acompanyada de la música escrita i interpretada en directe per Carl Davis al capdavant de l'OCB. La banda sonora del film, altament descriptiva, i, lògicament, la pròpia projecció de la pel·lícula van repercutir en un dels èxits de públic més gran d'aquesta edició del Festival. Com a últim punt a destacar, l'actuació de Jean Pierre Rampal i Claudi Arimany, que, acompanyats pel clavicembalista de I solisti Veneti, Daniel Roi, interpretaren obres de Telemann, Bach, Pla, Kuhlau i Doppler, en un concert ric en virtuosisme i espectacularitat. Un punt i final brillant, en aquest nou Festival de Torroella, que ha passat amb escreix la seva primera prova com a membre de l'Associació Europea de Festivals.

CASTELL DE PERALADA Un festival consolidat



Filharmonica de Sant Petersburg

per XAVIER CASANOVAS-DANÉS

Amb set edicions, el Festival de Música del Castell de Peralada n'ha tingut prou per aconseguir de ser admès a l'Associació Europea de Festivals que, amb seu a Ginebra, aplega els més prestigiosos que se celebren arreu del continent, com els de Bayreuth, Salzburg, Montreux, Drottningholm, Spoleto, Atenes o Ais de Provença, sense oblidar els més pròxims, els de Santander, Granada i Conca, honor extensiu al Festival de Torroella de Montgrí, que també acaba d'ingressar a l'Associació.

El de Peralada té unes característiques que li atorguen un perfil propi. Per començar, la bellesa dels mars on se celebra. No menys significatives, l'altíssima qualificació dels artistes que s'hi presenten, l'eclecticisme de les propostes musicals i l'atenció que sempre ha dispensat al ballet i a l'òpera, o l'alternança del Festival amb espectacles de música lleugera. També cal esmentar factors contingents, com la presència de VIP's (alguns de pacotilla, tot s'ha de dir), o l'imprevisible tramuntana que bufa tant de gust per les planúries empordaneses, i que pot arribar a ser realment incòmoda a la part alta de la graderia aixecada a l'esplèndid Parc del Castell. Enguany, però, ha estat benèvola i a penes ha fet acte de presència.

Per augmentar el confort dels artistes i millorar la projecció del so s'ha cobert l'escenari adossat al Castell, que dona excel·lència a les representacions i té prou profunditat com per albergar escenografies d'una certa entitat. De totes maneres, tothom frisa perquè s'edifiqui la sala que independitzi definitivament el Festival de les inclemències meteorològiques.

La setena edició ha constatat del tradicional concert de presentació i de catorze sessions: dues òperes, quatre espectacles de ballet, quatre concerts simfònics, una vetllada cambrística, dos recitals i un concert monogràfic consagrat a Monteverdi. Es va retre un profús homenatge a Txai-kovski per celebrar el centenari de la seva mort, dedicant-li un retrat d'Antonio Saura en el cartell anunciador. S'ha inaugurat, doncs, una galeria de retrats (imaginàries) que honora el Festival, ja que aquest s'afegeix al de Rossini encomanat l'any passat a un altre pintor de fama, Eduardo Arroyo. Una estupenda manera que té el Festival de contribuir a la ronda de totes les Arts. També es va voler festejar un altre centenari, aquest cop d'un naixement, el de Frederic Mompou.

Aquesta vegada, s'ha prescindit del recinte de les muralles, que tenia un aforament més petit i s'ha prescindit dels deliciosos concerts que es feien al claustre gòtic, al capvespre.

Segons els organitzadors, l'assistència ha estat satisfactòria, amb una mitjana d'ocupació que ronda el vuitanta per cent i que va ser massiva en les òperes i ballets.

El concert amb què els organitzadors presenten la temporada, el van oferir, a mitjans de juny, els joves pianistes Alba Ventura i Daniel Ligorio juntament amb els membres de l'Ensemble Orquestra de Cadaqués. Els dos intèrprets van excel·lir en la Suite de *Petrúixka* de Stravinsky i el conjunt instrumental va acolorir molt adequadament *El carnaval dels animals* de Saint-Saëns que narrava Carme Pla.

De fet, la inauguració del Festival, la va constituir una versió concertant de *L'Holandès errant* de Wagner. L'Orquestra i el Cor eren els del Liceu, ambdós amb prestacions de

primer ordre sota les ordres de Friedrich Haider. Simon Estes va deixar clar el fonament del seu predicament en el paper de l'Holandès, perfectament secundat pel Daland de Matti Salminen. Les seves escenes, ben recolzades per una mínima gesticulació, van tenir un impacte indeleble en un públic d'arrel inequívocament liceista. Al seu costat, la soprano nord-americana Deborah Voigt, que tan bon record havia deixat a Peralada la temporada anterior, va lluir el seu esplendor vocal amb uns aguts de gran fermesa, però, alhora, una ingenuïtat en la composició del seu personatge que contrastava amb la maduresa dels seus companys. La seva Senta és poc tràgica i massa alegre. Un altre triomfador va ser el tenor Joan Cabero en el paper de Timoner, perfectament preparat i cantat amb tant d'ímpetu com justesa. Louis Gentile va substituir Robert Schunk com a Erik i la seva contribució va ser més aviat anodina. La Mary de Mercè Obiol va tenir una gran dignitat.

El cap de setmana següent, amb el patrocini del INAEM i de la Fundació Tabacalera, el ballet convocava multituds en dues vetllades consecutives. S'havia anunciat la presència de Julio Bocca, un dels millors ballarins del moment, fent parella amb Eleonora Cassano, però la seva actuació va ser cancel·lada i el protagonisme es va traslladar a la pròpia companyia de Víctor Ullate, que va demostrar un nivell plenament competitiu a nivell internacional amb coreografies clàssiques (Petipa, Balanchine) i modernes (Ullate) de diverses peces de Txaiovski.

El recital líric de Jaume Aragall Jr. i Glòria Fabuel, que va tenir lloc a l'església, va palesar l'òptim nivell de la soprano valenciana i l'etapa encara indecisa en què es troba la del jove tenor, brillant a estones, immadur en altres. Van cantar àries i escenes d'òperes de Mozart, Gounod i Massenet, de sarsueles de Chapí i Luna i de *Doña Francisquita* de Vives, a més de cançons de Montsalvatge i Morera.

L'endemà era altra vegada l'Ensemble Orquestra de Cadaqués (amb noms tan acreditats com el flautista Jaime Martín o el clarinetista Joan Enric Lluna) qui protagonitzava el Festival, altra vegada des de les grades de l'església gòtica, amb el concurs de la pianista Rosa Torres-Pardo. Aquesta madrilenya havia causat una òptima impressió en la sèrie de recitals que van retre homenatge al gran Ricard Viñes al Palau de la Música de Barcelona poc abans de l'estiu i tornar-la a escoltar va confirmar plenament la seva categoria de gran intèrpret, amb debuts importants a les millors sales europees (com el Wigmore Hall o el Conservatori de Moscou) i americanes (cas del Carnegie Hall o del Teatre Colón de



Leontina Vaduva



Josep Bros



Anne-Sophie Mutter

Buenos Aires). És una artista d'una personalitat perfectament quallada, tècnicament justíssima, que sap menar un conjunt sense imposar aparentment els seus criteris rectors (sobretot, en el temps), tal com va deixar clar en el Quintet *La Truita* de Schubert, tocat de forma un xic arravatada per les cordes.

En aquest concert es va produir l'estrena d'una obra que era encàrrec del Festival: *Persecucions*, de Josep Nuix, una partitura tan encisadora com interessant per la seva construcció (o, millor, dir, "de-construcció", com la defineix el compositor), amb la qualitat no gens menyspreable de resultar amena i justa de proporcions. Aquest fet resulta en-

cara més destacable pel fet d'haver estat precedida per l'esplèndid *Sex-tet* de Francis Poulenc per a piano, flauta, oboè, clarinet, fagot i trompa, molt ben interpretat.

Uns quants dies després, la pluja impedia la representació del que, al capdavant, seria per a molts el punt àlgid del Festival: *L'elisir d'amore* donizettia. Amb el públic a punt d'entrar, la megafonia va anunciar la suspensió de l'acte i la seva convocatòria per a dos dies després. Sortosament, aquesta segona representació ja havia estat prevista com una possible ampliació de la primera i tot el repartiment estava disponible. Els cantants van obtenir un important èxit personal, però voldria destacar equiparativament la gran qualitat del Cor Lieder Camera de Sabadell, amb un treball actoral que va donar molta consistència a l'espectacle concebut per Mario Gas a redós del que es va presentar en una ja llunyana temporada estival del Grec. Gas, ocupat al Festival de Mérida fins al darrer moment, va ser ajudat pel seu col·laborador habitual, José Antonio Gutiérrez. La trama de l'òpera estava enquadrada a la Itàlia de les "camises negres", i la seqüència narrativa, enriquida per un entremès entre acte i acte, que aprofitava el dinar de les nocces fallides, i un final sobrefegit, d'una gran eficàcia teatral: el repartiment a dojo entre la concurrència d'"elisir d'amore" sota la forma d'unes ampolletes d'un conegut licor.

Els decorats figuratius de Marcelo Grande eren sobris i pertinents, amb la característica de permetre una gran fluïdesa del cor en les entrades i sortides, en fer-ho a través de les arcades d'una plaça porticada. L'orquestra, anomenada del Festival de Peralada, però que és la de Cadaqués, va ser dirigida, després d'una obertura rígida i anodina, amb gust i ganes pel jove David Robertson i, repeteixo que, al marge del rendiment dels protagonistes, la representació va ser un absolut èxit artístic que ha propiciat l'encàrrec que el Festival ha fet a Mario Gas d'una nova producció per a l'edició de l'any vinent. L'expectació és gran.

Entre els cantants, dos veterans, un nou valor i una jove promesa. Els veterans eren Joan Pons en el paper del Sergent Belcore i el baix-baríton Carlos Chausson, immillorable Doctor Duleamara, tant des del punt de vista vocal com actoral. En Pons va ser admirable, com sempre, l'elegància de fraseig, però el seu personatge era força més convencional, sobretot fent l'indiot davant d'una Adina espaviladíssima, la de la romanesa Leontina Vaduva, que va fer bons tots els pronòstics suscitats al Liceu arran de *La gazza ladra* de la darrera temporada: estem davant d'una de les grans sopranos del final de segle. La seva veu està evolucionant



Alicia de Larrocha

cap a una tessitura més central, però les agilitats i el timbre són encara adequats per cantar aquest paper. Per la seva vivacitat i l'oportunitat dels gests va erigir-se en el motor de la representació, equilibrant el protagonisme reclamat per les facècies de l'embaucador confegit per Chausson.

Josep Bros estrenava paper i cal dir que el seu Nemorino va ser digne al costat d'uns companys tan bregats. Molt pendent, a l'inici, de la col·locació de la veu i de donar rèpliques adequades, va arribar a la "Furtiva lacrima" tranquil i segur, fent desitjar que li facin cantar aviat i moltes vegades perquè assoleixi ben ràpidament la soltesa i l'afermament que, ara per ara, li manquen. La seva veu, ja és sabut, és de primera qualitat i és molt estimable que el Festival hagi comptat amb la presència dels dos tenors catalans, Bros i Aragall Jr, tots dos amb un peu posat a les escenes internacionals.

En un concert patrocinat de forma honorària per l'Associació Europea de Festivals, l'Orquestra del Festival, és a dir, la de Cadaqués, va acollir el pianista Eldar Nebolsin, deixeble de Dmitri Bashkírov i guanyador del primer premi en el darrer Concurs de Piano de Santander. La seva actuació va ser convincent en el *Concert núm. 1 per a piano* de Txai-kovski, com ho va ser la del conjunt que dirigia Philippe Entremont. Es va recordar Mompou al cents anys del seu naixement programant la versió orquestrada (per Manuel Rosenthal) dels *Suburbis*. Es va estrenar l'obra de Tomás Marco amb el títol xocant de *Bis, Encore, Zugabe i Propina*.

Dos dies després era la violinista

romanesa Silvia Marcovici la que triomfava en el *Concert op. 35* de Txai-kovski, en una vetllada en què també es van interpretar la seva *Cinquena Simfonia* i l'Obertura de l'òpera *Russlan i Ludmila* de Glinka. El director era Sir Neville Marriner i l'èxit va ser gran, malgrat una certa divisió d'opinions envers la tasca del director i el rendiment de l'Orquestra.

Un canvi de rumb, el va introduir un magnífic concert de La Capella Reial de Catalunya i el conjunt Hesperion XX que van oferir *Madrigals guerrers i amorosos* de Monteverdi i, el punt més recollit del Festival, el va aportar el recital d'Anne-Sophie Mutter acompanyada per un pianista de gran personalitat: Lambert Orkis. La violinista alemanya va tocar les *Sonates núm. 7* de Beethoven i *núm. 2* de Prokofiev, juntament amb la *K. 304* de Mozart i una obra recent, *Clockwork*, del nord-americà Sebastian Courier, que va satisfer en proporció al posicionament de cadascú enfront de la creació contemporània. Hi ha qui la va trobar interessantíssima i qui va arrufar el nas, considerant-la una pèrdua de temps.

A les acaballes, ja, del Festival va tornar el ballet blanc amb sengles espectacles servits pel Gran Teatre d'Òpera de Sant Petersburg. La decepció va ser gran per la rutina i la poca imaginació dels espectacles, consagrats exclusivament a Txai-kovski, amb el *Trencanous* sencer el primer dia, i el segon acte del *Llac dels cignes*, *Sérénade* i el *Tema i Variacions* extret de la *Suite núm. 4*. La companyia va fer un trist paper, sobretot el primer dia, però una gran part del públic es va donar per satisfeta, donada la bellesa de la música i

la màgia indissolublement associada a aquest tipus d'espectacle.

La gran Alicia de Larrocha va honorar el Festival amb la seva presència com a protagonista de les *Noches en los Jardines de España*. I mai millor emprat el terme de "protagonista" perquè es va trobar que la inhibició de l'orquestra, la Nacional, dirigida (és un dir) per Xavier Güell, la impulsava cap a una estructura concertística que l'obra de Falla certament no té. Va tocar amb una claredat meridiana per afermar una música orquestral que frega la deliquescència, fent-ho amb un escriure de força per esquinçar els vels d'una humitat ambiental, particularment densa aquella nit, que esmortia el so del piano. Van ser unes *Noches* més fèrvides que no pas sensuais, centrades pel fraseig del teclat.

Abans es produïa l'estrena a Catalunya de la *Simfonia núm. 1, "Americana"* de Jesús Rodríguez-Picó, en la qual l'ONE demostrava el seu virtuosisme de gran orquestra en una partitura inspirada per lectures juvenícoles de Neruda, Carpentier i Asturias, densa de sonoritats puntillistes, de ràfegues ocasionalment tributàries d'Olivier Messiaen, i de ritmes contrastants, tensada, de tant en tant, per unes estupendes seqüències d'un gran lirisme que em van semblar més interessants des d'un punt de vista compositiu que no tanta parafernàlia percussora. D'altra banda, la pròpia juxtaposició entre l'expressió de sentiments amorosos i una vivacitat de caire popular documenta molt vàlidament la gran literatura llatinoamericana. Xavier Güell va tenir una actuació que no es pot titllar més que de desafortunada, buida d'idees i abocada a una gesticulació tan emfàtica que semblava preparada per a un dels *Sketch* contraculturals de Carles Santos. En conseqüència, la interpretació de la *Cinquena Simfonia* de Beethoven va ser una travessia del desert per part de l'ONE, més pendent del concertino que de la mateixa batuta. Les propines van consistir en fragments de sarsuela i, aquí, l'Orquestra va esplaïar la seva estupenda cohesió i forta personalitat.

La cloenda del Festival va ser encomanada a l'Orquestra Filharmònica de Sant Petersburg dirigida pel seu titular, Yuri Temirkanov. En el programa, dues *Sisenas* riques de contingut: les de Shostakòvitx i Txai-kovski. La "Patètica" va tenir una interpretació plausible, però sense cap relleu especial, mentre que la de Shostakòvitx va deixar a tothom literalment encisat, tant per la seva factura d'obra simfònica rutilant pletòrica de significats com per la magnífica versió. Orquestra i director van assolir aquella ultradimensió que registra la memòria col·lectiva. Realment emocionant.

XIII Festival Internacional de Música Popular Tradicional de Vilanova i la Geltrú

Un exemple d'heroïcitat en el camp de la gestió cultural

per JAUME CARBONELL I GUBERNA

A ningú no se li ha d'escapar que mantenir un festival de la talla del FIMPT en èpoques de crisi econòmica evident, en què els retalls de pressupost i els consegüents desenganys, desencants, desencisos i penediments són a l'ordre del dia, és veritablement un acte propi d'herois. Però ho és més, encara, si pensem que no s'ha convocat el Festival simplement per emplenar l'expedient i prou; ans al contrari, l'edició del FIMPT d'enguany ha mantingut el nivell del llistó ben alt, introduint-hi encara millores a nivell estructural.

Puntualment, com cada any, el darrer cap de setmana de juliol, Vilanova i la Geltrú es converteix en punt de trobada de diverses cultures i músiques que aporten a l'espectador allò que de plaer té el gaudi musical, adequadament combinat amb el que de pedagògic ha de tenir tota experiència artística des del punt de vista de l'espectador, especialment quan es tracta de cultura (música en aquest cas) provinent de terres llunyanes. Així s'iniciava el Festival, el 29 de juliol al Teatre Principal, amb l'actuació del grup de Burkina Faso format pels germans Lassina, Ousséni i Souleymane Coulibaly. No els va costar gens de guanyar-se un públic que es delia per participar del virtuosisme que demostraven els germans Coulibaly pel que fa al tractament dels diversos instruments de percussió (xilòfon i tambors de diversos formats), ultrapassant els límits de l'estricta interpretació de temes tradicionals o d'arrel ètnica. La creativitat dels intèrprets anava molt més enllà dels paràmetres estrictament culturals. Obrir el festival amb una actuació d'aquest nivell ja implicava tot un manifest d'intencions que, de mica en mica, varen anar cristal·litzant.

El 30 de juliol, ja al Parc de Ribes Roges, es va programar un espectacle no menys interessant, per insòlit: Hent Sant Jakez, un punt de trobada musical a partir del nexa que suposa el camí de Santiago per la via celta. Músics bretons, irlandesos, francesos, castellans i gallecs aplegats per donar testimoni d'aquest punt de trobada cultural que durant segles ha representat el camí de Santiago. L'espectacle venia precedit i presen-



Urbàlia Rurana

tat per l'aportació catalana al respecte: el *Romanç de Sant Jaume de Galícia*, que Jaume Arnella interpreta aquest cop acompanyat pels Solistes de la Costa, que posteriorment protagonitzaren el tradicional ball d'"after hours".

El 31 de juliol es presentà a l'escenari del Parc la Nuova Compagnia di Canto Popolare, per molts motius, el grup de la Riproposta, i aquí hem de fer esment del que dèiem més amunt, sobre el caràcter pedagògic d'aquesta mena de festivals: hi ha actuacions que són veritables tesis de metodologia en pràctica musical popular; aquesta en va ser una.

L'actuació que el Festival desvia cada any pel centre del poble (tothom recordarà les bandes escoceses que en altre temps havien tingut tant èxit, i que en altres edicions havien estat també bretones o formacions italianes) aquest any ha comptat amb la presència de la Regal Brass Band de New Orleans, que va començar la seva actuació a les 19'30 pels carrers del centre de Vilanova. Aquesta relativa ambigüitat en la localització de l'inici de la desfilada va crear algunes confusions entre el públic, que es desplaçava inquietament per la Rambla i la Plaça de l'Ajuntament tot buscant algun indici de la presència dels músics. Finalment, algú va filtrar la informació que aquests començarien la cercavila al capdamunt de la Rambla; tothom va respirar. I és que el públic del jazz és molt exi-

gent. El FIMPT es va apuntar un altre punt a favor portant una banda de les qualitats de la Regal Brass Band. Per uns moments Vilanova es va convertir en New Orleans. Els músics de la Regal Brass Band combinen l'arrel de la tradició amb elements contemporanis, sense que aquests es vegin en contradicció amb els tradicionals, perquè formen part d'una mateixa lògica cultural. L'actuació de la Regal Brass Band va resultar espectacular i també alligadora.

La nit, dedicada a grups d'àmbit català, va resultar força desigual. El retrobament amb Uc es va veure revestit per la nostàlgia de les cançons de fa anys, però va ser decebedor. No pensem que el que hagi d'aportar de nou un grup de música tradicional "reciclat" hagi d'ésser precisament la incorporació del sintetitzador, que subratlla les mancances del grup. El següent grup de la nit, Primera Nota, va demostrar que es mantenia en una línia de progressió ascendent força profitosa. Diríem que ha estat el grup català que millor ha resolt el problema de l'actualització de la música tradicional de forma positiva, seriosa i amb una qualitat interpretativa més que solvent, i els resultats són palpables en l'escenari. No cal dir que Primera Nota es va posar el públic a la butxaca tot just en començar a sonar. Urbàlia Rurana era el grup valencià d'àmbit català i mediterrani que tancava la nit, i que féu després el ball de rigor juntament amb Primera Nota.

La cloenda del Festival tingué lloc novament al Teatre Principal amb l'actuació dels acordionistes John Kirpatrick, Ricardo Tesi i Kepa Junkera. Tres virtuoses de l'acordió diatònic que varen presentar un repertori ampli, que anava des de peces tradicionals fins al *Yesterday* dels Beatles, passant per composicions pròpies. Si haguéssim de resumir amb un sol mot el treball de cadascun dels músics, no ho dubtaríem: força, lirisme i supervirtuosisme, respectivament. Tota una lliçó.

Aquest any el Festival també va comptar amb diverses activitats complementàries, de les quals destaca la tradicional Fira de discs, cada cop més perfeccionada en serveis que també s'han fet extensius en l'organització general del FIMPT.

La praxi intel·lectual sempre ha estat objecte de persecució per part de les forces interessades en l'obscurantisme i la regressió. La causa elemental d'aquesta realitat és que l'esmentada praxi conté una vocació primària i elemental de recerca de la veritat, i derivadament, d'avenç i progressió de la condició humana vers estrats més elevats.

És per això que des de sempre ha estat víctima de les onades socials de caràcter involucionista, les quals han maldat, i dissortadament aconseguit moltes vegades, per anorrear tot allò que es mou a l'àmbit de la creativitat dignificadora.

La música, com a praxi intel·lectual genuïna que és, per tant representant exacta d'aquella vocació al·ludida de recerca de la veritat, ha sofert també de forma viva i cruenta les actituds dels qui han fet del progrés i la millora de la condició espiritual i intel·lectual de l'home, un enemic irreductible.

Malgrat la dimensió genèricament abstracta del seu llenguatge, a la fi la força d'uns continguts,

tan implícits com es vulgui però inequívocament evidents, l'ha portat a formar part del patrimoni suspecte i, per tant, destinatari de persecució.

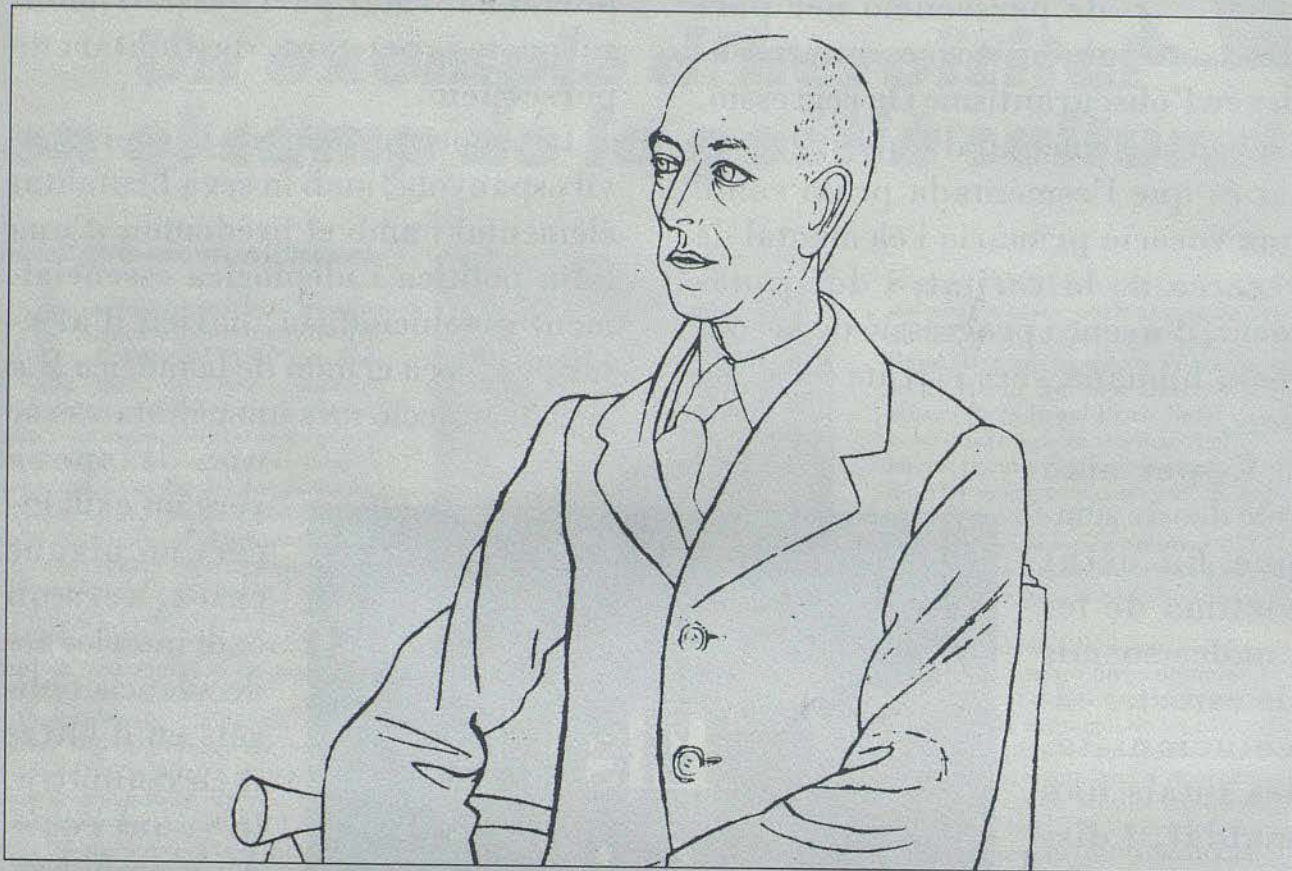
Les conseqüències de la guerra civil espanyola, amb la seva brutalitat elemental i amb el predomini d'una línia política i ideològica essencialment involucionista, havien d'afectar per força el món de la música. La seva traducció més immediata va ser

una diàspora vers un exili incert en alguns casos, vers un exili interior fet de silencis obligats en d'altres i, en definitiva, la concreció d'un empobriement manifest de la vida musical hispana. Tot això al marge de la dimensió de drama personal que conté aquesta realitat.

Amb aquest Tema hem volgut exposar uns trets bàsics que situen aquest món, al mateix temps que oferim una mena d'homenatge simbòlic a uns creadors que van ser víctimes d'unes circumstàncies històriques del tot oblidables, per la seva fidelitat a si mateixos, a unes conviccions d'una conseqüència absoluta i, en definitiva, a una actitud d'una gran dignitat personal.

Els músics i l'exili

Música i exili



Manuel de Falla

per ANTONIO GALLEGO

L'exili és producte inexorable de qualsevol guerra, i és especialment dolorós en les guerres civils, passin o no a la història amb aquest adjectiu. L'exili sempre afecta els músics, com la resta dels ciutadans. Hi va haver músics exiliats després de les guerres de successió en els primers anys del XVIII, després de les guerres napoleòniques un segle més tard, i al llarg de tot el segle XIX. La qüestió rau a escatir, per sobre dels dolorosos casos personals, si l'exili d'un grup nombrós de músics afecta —i amb quin abast— el futur del nostre art musical.

És aquest el cas, segons que sembla, del perllongat exili produït després de la darrera guerra civil. I dic "segons que sembla" perquè és ben sabut que l'exili de gran part d'allò que per comoditat solem anomenar "Generació de la República" és mancat d'un estudi de conjunt detallat i solvent. Encara no sabem quants músics van marxar, ni on van anar, i ens falten investigacions que comparin la seva producció musical abans i després de 1939.¹

Però, fins i tot si sabéssim totes aquestes coses, ens en mancaria encara una molt essencial: la cronologia del coneixement que d'aquestes obres produïdes a l'exili —moltes d'elles amb el record dolorit de "España en mi corazón" (és el títol dels qua-

derns pianístics editats a Moscou per Carlos Palacios)— hem pogut tenir a Espanya: generalment, molts anys després de la creació d'aquestes obres, raó per la qual la seva possible influència en l'esdevenir de la nostra música ha estat escassa o nul·la.

N'hi haurà prou amb un parell d'exemples: el Catàleg d'Obres de Salvador Bacarisse establert per Ch. Heine² n'abasta 133 amb número d'opus i unes altres 30 sense aquest número. A partir de l'op. 27 són obres escrites ja a partir de 1939, i generalment a París. Rodolfo Halfter va seguir també aquest procediment antiquat i va donar número d'opus a 46 de les seves obres; en té unes altres 22 sense número, i un lot considerable de músiques cinematogràfiques: només les deu primeres obres numerades, i unes altres deu sense numerar, pertanyen a la seva etapa espanyola, i la resta a la mexicana.³ Però el coneixement que de la producció "exiliada" dels dos compositors tenim fins i tot a l'Espanya actual és molt deficient. És el mateix cas dels altres compositors. ¿Què coneixem aquí de les obres de Simón Tapia Colman, un aragonès de 1906, mort a Mèxic aquest mateix any després de ser allí, entre moltes altres coses, director del Conservatorio Nacional de Música? Quan sentim aquí les seves obres "nuclears" (*Núcleos*) per a orques-

tra de corda; *Sonata (Núcleos)* per a violí sol, etc.), ens semblaran obres "històriques", i les seves especulacions beneficioses sobre l'estructura musical ja hauran perdut actualitat operativa.

El problema de fons que, segons la meua opinió, es planteja sobre l'exili musical espanyol de 1939 és que afecta substancialment una generació de músics la qual, per primera vegada en el nostre país, havia assolit el poder cultural de l'Estat. En altres llocs m'he ocupat de les polèmiques madrilenyes de 1917, al voltant de la moda del simfonisme, entre tradicionals o castissos i moderns o estrangeritzants. És obvi que quan va esclatar la República aquells qui aconseguiren el poder cultural van ser els segons, i hom pot seguir el rastre del seu pensament fins i tot a través del Butlletí Oficial, i també al llarg dels anys de la guerra civil.⁴ Podem establir, fins i tot enmig de l'escassetat de dades que encara sofrem, una simple comparació amb el panorama que tres autors "de l'interior" van establir deu anys després: en efecte, Gerardo Diego, Joaquín Rodrigo i Federico Sopena van publicar el 1949 un assaig, útil i molt ben escrit, amb el títol de *Diez años de música en España*,⁵ i el paisatge havia canviat totalment. Hi ha un silenci espès sobre els absents, tots ells, pel que sabem avui, en plena producció creadora, i només s'intenta rescatar, ja que de fet el consideraven "dels seus", Manuel de Falla, mort a l'Argentina el 1946 després de set anys d'"exili voluntari". En tot cas, és simptomàtic el fet que l'"homenatge" que aquí li fou dedicat en la seva mort llunyana —amb el trasllat de les despulles i la seva sepultura a la cripta de la catedral de Cadis— va incloure obres ja estrenades a Amèrica (la suite *Homenajes*) i la primera edició dels seus *Escritos sobre música y músicos*, cosa que indica intel·ligència i sensibilitat enmig d'aquells anys obscurs.

El tema de Falla i la seva estada a l'Argentina des del 1939 fins a la seva mort, molt ben estudiat per Jorge de Persia,⁶ ens fa plantejar un concepte d'exili molt més ampli del que usualment es fa servir. D'una banda, l'exili no implica necessàriament una fugida a un altre país; també hi va haver un exili interior; en el cas de la música, per exemple, el d'aquells que, tot restant a Espanya, van haver de partir desterraments, depuracions o simplement oblidats i censures, pel fet d'haver col·laborat o simpatitzat amb la causa republicana. És el cas del musicòleg Josep Subirà, col·laborador de "El Socialista" i contrincant aferrissat d'Adolfo Salazar, l'il·lustre crític de "El Sol"; mentre que aquest emigra a Mèxic, Subirà resta a Madrid, vivint estretament silenciats però sense deixar d'escriure. O, entre els compositors, els casos de Julio Gómez, a Madrid, o de Fernando Remacha, el qual es retira a la seva Tudela nadiua i viu d'un modest negoci fa-



La mort de García Lorca, determinant en l'autoexili de Manuel de Falla

miliar durant més d'un quart de segle, fins a la seva recuperació tardana com a director del Conservatori de Pamplona.

Tampoc no hem de menysprear per a l'anàlisi els exilis interiors que es produeixen en el mateix camp dels "nacionals" quan les tímides obertures del Règim franquista van fracassant l'una darrera l'altra al llarg de 40 anys. Però aquest és un altre assumpte, que avui no podem sinó esmentar.

El cas de Manuel de Falla és, per sobre de tots, el més complicat d'analitzar, i potser el més dolorós respecte d'allò que hauria pogut ser la música espanyola dels primers anys del franquisme si hagués restat a Espanya.

Perquè en Falla hi ha un viatge sense retorn a un país receptor d'exiliats, Argentina, però es tracta d'un viatge voluntari, ja que, com és ben conegut, Don Manuel va ser radicalment contrari, per raons fonamentalment religioses, a la República que cremava convents i havia decretat amb ingenuïtat i poc oportunisme que Déu havia mort. És més, el seu catàleg inclou una obra directament relacionada amb la ideologia dels nacionals, amb lletra de José M. Pemán i idees emmanllevades al seu mestre Pedrell; i unes declaracions molt conegudes en favor dels franquistes, àcidament enlletgides per Enri-



Bartók, una altra forma d'exili

que Casal Chapí (un altre exiliat il·lustre) en un article publicat a "Hora de España".⁷ Però Falla era un home tolerant i havia viscut a Granada, durant els primers mesos de la insurrecció, la passió i la mort de molts amics —entre els quals Federico García Lorca— a mans dels seus catòlics correligionaris. Quan, després de la victòria franquista, esclata la Segona Guerra Mundial, Don Manuel s'esfondra i pren el vaixell. Menysprea oferiments de càrrecs productius i decoratius que li haurien permès una vellesa materialment tranquil·la, i fuig. I allí, a l'Argentina, conviu amb naturalitat tant amb els espanyols exiliats com amb qui no ho són, tot donant un exemple continuat de convivència austera i civilitzada.

Potser aquest és l'exili més dolorós, perquè és lúcid, conscient, voluntari. ¿És que hauria pogut acabar aquí, sense els ensurts d'una economia precària i d'una salut dèrriuada, la seva *Atlàntida*, el gran fresc hispànic que, tot arrencant de la mitologia, del rerafons històric de la Catalunya que tant estimava, i acabava amb els mariners castellans d'Isabel I que cantaven la "Salve en el mar"?

¿Com hauria estat, en definitiva, la música espanyola si l'exili de 1939 no s'hagués produït? ¿I de

quina manera hauria afectat aquest fet la música de nacions com Mèxic, Argentina, Cuba... si els exiliats espanyols no haguessin aportat allí el seu esforç i el seu talent? Aquestes són les veritables qüestions que ens hem de plantejar, de la mateixa manera que ho han fet els investigadors dels Estats Units d'Amèrica del Nord respecte de l'ona d'exiliats europeus a causa dels feixismes. Les dades que hem de posar en clar —i des d'aquí animo que s'aprofundeixi aquesta tasca— han de tenir aquesta finalitat.

Però, també, la conseqüència inevitable d'il·luminar amb més claredat la relació constant entre art i política, entre música i societat. Perquè és clar que les raons ètiques no sempre van de bracet amb les raons estètiques. És cert que sense Falla, Pittaluga, Julián Bautista, Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Casal Chapí i tants d'altres, alguns dels nostres compositors de més talent van deixar orfes els qui després, en els anys cinquanta, haurien de renovar el nostre panorama musical. I el mateix hem de dir dels intèrprets, dels musicòlegs i dels crítics, de tants professors que es van veure obligats a emigrar.

Però, ¿és igualment clar que els successors haurien pogut resistir —tal com va passar a la resta del món vencedor dels feixismes— els postulats de la nova avantguarda, els nous dogmes postserials que es van forjar a Darmstadt en els anys cinquanta? Perquè hem de reconèixer que, per causes ben diferents, també en els nostres concerts han sofert un cert "exili" compositors com Britten, Bartók, Shostakòvitx, Hindemith... i només ara tornem a recuperar-los com allò que sempre han estat: clàssics del segle XX.

Notes

(1) La important obra col·lectiva dirigida per José Luis Abeillán, *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 6 volums, 1976, no inclou el cas dels músics, encara que sí que s'ocupa dels pensadors, els literats, els artistes plàstics, els arquitectes, els cineastes...; només Romà Gubern, en el seu assaig sobre el cinema de l'exili, dedica un parell de pàgines als "músics emigrats al cinema" (vol. V, 186-188).

(2) Madrid, Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, 1990.

(3) Antonio Iglesias, *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992, p. 341-354.

(4) Ana M. de Vega Toscano, *Canciones de lucha. Aproximación a la vida musical de la zona republicana*, Madrid, treball de fi de carrera en l'especialitat de musicologia. Real Conservatorio, 1984 (inèdit). També, Francisco Caudet, «La música durante la guerra del 36», a *Las cenizas de Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Edic. de la Torre, 1993, p. 317-326.

(5) G. Diego, J. Rodrigo, F. Sopeña: *Diez años de música en España. Musicología, Intèrpretes, Compositores*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

(6) J. de Persia, *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid, SGAE, 1989. (2a ed. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993).

(7) E. Casal Chapí "Música en la guerra. Manuel de Falla", a *Hora de España XV* Barcelona, 1938), p. 95-96.

Músics desplaçats

per XOSÉ AVIÑOÀ

Si la funció crea l'orgue, la necessitat exigeix el pensament. A mig segle del final de la guerra civil som molts els qui n'hem viscut les conseqüències i sabem el perill de les simplificacions en matèria d'apreciacions polítiques. Si en temps de Franco érem molts els qui fèiem pinya *contra*, ara per ara ja no és possible ésser simplista en el moment de rememorar el passat recent per tal de parlar dels músics que van haver de sortir del país com a conseqüència del resultat de la guerra. Perquè uns podrien ésser considerats amb justícia músics represaliats pel sistema polític instaurat, però altres no ho haurien de ser, perquè, tot i que van sortir del país en els difícils moments de la guerra o de la postguerra, ho feren per motius molt diferents. A cinquanta anys vista del final del conflicte hom no ha de caure en el parany de la demagògia o de la desinformació, perquè ja és hora de tractar el tema amb la distància que el pas del temps ha aportat; la clarificació no ha de buscar ni busca altra cosa que explicar el procés històric.

En els anys de la Segona República, quan els plantejaments polítics eren tan maniqueus com per enfrontar els de dretes contra els d'esquerres, els artistes plàstics, els literaris o els musicals eren gent de posició clara; en aquells anys l'avantguardisme anava de bracet amb ideals de llibertat personal i creativa i era poc menys que impossible imaginar un artista de la banda dels de dretes; per això, en acabar la guerra, la densitat musical catalana va quedar força malmesa; només alguns músics de categoria com Eduard Toldrà varen romandre al país sense patir penes més enllà del que es podia considerar *normal* pel fet d'haver estat un músic que "parlava en català". Molts altres varen emprendre un llarg viatge ple de penalitats fins a situar-se en països acollidors i lliures, on referen llurs vides o esperaren temps millors per al retorn.

1.- Entre els qui es decidiren per aquesta via, tal volta el més representatiu per l'efecte internacional de la seva actitud fou Pau Casals (1876-1973), director de l'Orquestra Pau Casals (1920) i fundador de l'Associació Obrera de Concerts (1925), que sortí del país en esclatar la guerra i que decidí no trepitjar mai més terra espanyola si el dictador continuava al seu lloc. La seva presència a Mútx, prop de Prada de Conflent, la fundació del Festival de Prada, i la seva activitat en favor de la pau, creant l'*Himne de les Nacions Unides*, el feren valador de la consideració de lluitador per la pau, com el seu col·lega Mstislav Rostropòvitx.

Altres no foren tan emblemàtics malgrat el seu pes musical. Robert Gerhard (1896-1970) fou tal volta l'exiliat d'or a causa de l'interès de la seva producció musical, catapultada pel fet de viure en una de les viles universitàries més prestigioses, Cambridge, ciutat a la qual es traslladà gràcies a una beca aconseguida des de París estant un cop hagué travessat la frontera a finals de la contesa bèl·lica. Havia estat el primer deixeble espanyol d'Arnold Schönberg, i, per tant, un dels més valents defensors de les teories avançades del compositor jueu quan ésser avançat i tenir antecedents hebreus eren dues qualitats poc apreciades en societats conservadores. Mentre visqué a Catalunya, Gerhard contribuí a l'èxit de les propostes musicals de la Generalitat republicana i col·laborà amb Mn. Higiní Anglès en el seu lloc de responsable musical de la Biblioteca de Catalunya. Per això, en acabar la guerra s'exilià. Fou un dels creadors més valents de la segona postguerra, de les virtuts musicals del qual tragueren honrós profit els anglesos més que no els catalans, malgrat l'estreta vinculació amb Joaquim Homs, l'únic deixeble que mantingué tota la vida.

Al costat d'aquests dos músics representatius de la tragèdia de l'exili, hi ha un nombre elevat de noms que seguiren camins similars, tal volta més dolorosos pel fet de sentir-se en certa manera oblidats. La família Gols en fou un cas exemplar. Un nomenament per al consolat de la República Espanyola a Marsella facilità que Joan Gols, que era funcionari de la Generalitat i que havia estat processat durant la dictadura de Primo de Rivera, pogués sortir amb la seva família de Barcelona cap a la ciutat francesa. Allà el Comitè Britànic d'Ajut als Refugiats va pagar la despesa del viatge cap a Amèrica. Instal·lats a Caracas, Gols i el seu fill Marçal varen intervenir activament en la pedagogia de la capital veneçolana per mitjà de la fundació de l'Institut Sant Jordi de Pedagogia Montessori, i van contribuir a la creació del Centre Català de Caracas, el Catalònia Club de Futbol i la Coral Joan Gols. Mort Joan Gols el 1947, Marçal Gols mantingué encara uns anys les institucions creades i el 1959 retornà a Barcelona amb voluntat de romandre-hi, tot i que la seva activitat com a director d'orquestra i pedagog el mantingué durant anys en permanent estat de viatger.

La mateixa Veneçuela acollí la família Grau, un dels membres de la qual, Albert Grau (1937), és un dels músics més representatius de la vida musical d'aquell país i un dels directors de cor de més prestigi internacional del moment, segons assenya-

la Oriol Martorell en un recent treball. Fundador de la Schola Cantorum de Caracas, el 1970 va tornar per primera vegada al Vell Continent per participar als festivals d'Europa Cantat a Graz i en l'actualitat és vice-president de la International Federation for Choral Music. Com Gerhard o Gols, Albert Grau contribueix en l'exili, ja consolidat com a segona ciutadania, al progrés cultural del país d'adopció; dirigeix el Teatre Teresa Carreño de Caracas i intervé com a pedagog en institucions d'alts estudis musicals.

La família de Xavier Benguerel (1931) es traslladà a Santiago de Xile l'any 1940; l'ocupació literària de Xavier Benguerel pare no podia augurar un futur gaire feliç si romanien a l'Espanya de la postguerra. De fet, però, el compositor va patir escassament l'exili, perquè el 1954 la família tornava a ser a Barcelona i als 23 anys Xavier Benguerel passà a formar part plenament del que hauríem d'anomenar l'Escola de Cristòfor Taltabull. Tot i això, li ha quedat un deix sud-americà en el seu castellà, que recorda tothora l'impacte dels anys d'adolescència passats al con sud.

No fou aquesta la situació de Baltasar Samper (1888-1966), nascut a Mallorca però plenament vinculat a la vida musical catalana des de la seva relació pedagògica amb Enric Granados i Felip Pedrell fins a la participació en el famós però efímer grup de Compositors Independents de Catalunya (CIC), que mantingué certa vida el 1931. Considerat en els estudis recents com a membre de la Generació del 27, durant els mesos de la guerra civil es trasllada a Mèxic, al costat de molts altres exiliats que foren acollits per aquell país, i hi romangué fins a la seva mort. Malauradament, la seva activitat creativa es veié minvada per la llunyania de les terres que l'havien estimulat per als seus estudis sobre folklore i li havien fornint inspiració per a les seves composicions.

En aquesta llista absolutament incompleta de noms que van patir l'exili directe cal remarcar dos noms femenins. Conxita Badia d'Agustí (1897-1975), soprano i pianista deixeble de l'escola de Frank Marshall i destacada intèrpret de *lieder*, que el 1938 es trasllada amb la seva família al Brasil per situar-se després a l'Argentina, on tractà de prop Manuel de Falla i Jaume Pahissa. Fou, precisament, a la mort del compositor granadí (1946) que la Conxita i la seva família tornà a Barcelona (1947) i continuà la seva tasca musical.

L'altra dona, Montserrat Campmany Cortés (1901), es traslladà a Buenos Aires de ben petita i estudià al Conservatori Gaito. A partir dels 16 anys començà a actuar com a compositora i va guanyar un concurs organitzat per l'Orfeó Català de la capital argentina, i entrà a formar part de la Sociedad Nacional de Música, institució de la qual fou la primera dona. Les celebracions iberoamericanes de la



Joan Lamote de Grignon

Barcelona de l'Exposició Internacional de 1929 la dugueren a Barcelona, on s'establí. Fou professora de Blanquerna i de l'Escola del Mar i continuà la tasca compositiva i aconseguí que l'Orquestra Pau Casals li estrenés una *Dansa índia*. El 1939 decidí retornar a l'Argentina. És molt poc el que sabem de la seva activitat al país austral, però sembla que ara per ara és una encantadora velleta que encara de tant en tant passeja per les grans avingudes portenyes.

Justament el cas de Jaume Pahissa serveix com a punt de referència dels músics que canviaren de localització arran de la guerra civil sense que sigui possible certificar que fos per motius polítics. Apel·lo una vegada més al rigor històric i sol·licito del lector benevolència per tal que no caigui en la demagògia fàcil. Ni tots els qui van marxar eren polítics compromesos ni tots els qui van romandre eren de dretes. Jaume Pahissa (1880-1969) fou un compositor entre modernista i noucentista per generació. Vestia massa polidament per ser modernista i era massa vell per formar part de les noves generacions. Home indolent, famós per ser present en totes les tertúlies de la ciutat, trobava temps entre una inactivitat i l'altra per escriure i estrenar com pocs dels autors del moment. El 1930, als 50 anys, es casa i s'ha d'assentar. Té aleshores res-



Conxita Badia

ponsabilitats pedagògiques al Conservatori del Liceu i al Conservatori Municipal. Curiosament, el 1937, en un moment pletòric de la seva activitat i quan encara no era possible predir el final que podria tenir la guerra, va traslladar-se amb la seva família a l'Argentina, on inicià una nova vida, mantingué estreta relació amb els catalans residents en aquelles terres (fou president dels Jocs Florals del 1942) i continuà la seva tasca compositiva i musicogràfica. Sembla que podem certificar que el rumor que ha corregut sempre entorn d'un problema sentimental com a causa de la seva marxa és cert.

Tampoc no podem assegurar que la guerra fos causa del canvi de destí de gent que en la dècada dels 40 corria per Europa i Amèrica, com ara Ernest Xancó (1917), habitual de l'Equador; el pare Antoni Massana (1890-1966), que el 1948 corre per terres brasileres i argentines; Lluís Benejam (1914-1968), que el 1954 és cridat per Xancó a Quito, i més tard s'estableix als EUA; Lleonard Balada (1933), resident també als EUA per motius professionals; o Narcís Bonet (1933), resident des de fa temps a París. Molts altres músics catalans, com Ernest Cervera Astor, Josep Ardèvol, Salvador Brotons, Albert Julià o Pere Ros, per posar alguns exemples, han circulat o circulen pel món portats per interessos professionals els resultats dels quals

algun dia caldria avaluar.

2.- Entre els qui van romandre a Catalunya en la postguerra, tal volta el cas més escandalós fou el de la família Lamote de Grignon. El pare, Joan Lamote de Grignon (1872-1949), va ser un dels puntals en la creació de la figura de director d'orquestra a Catalunya; precisament per aquesta significació i pel fet que el fill Ricard (1899-1962) va escriure l'obra *1936*, un poema simfònic descriptiu de les atrocitats de la guerra civil, en acabar aquesta van ser represaliats. Director i subdirector de la Banda Municipal, un bon dia van ser destituïts i foren enviats a València on el pare inicià les tasques de l'Orquestra Municipal de València amb el suport del marquès de Lacambra. Un cop Ricard fou readmès com a subdirector de la Banda Municipal de Barcelona, fou també acceptat com a subdirector de l'Orquestra Municipal a les ordres de Toldrà. Malgrat tot, el 1956 va rebre el Premi Ciutat de Barcelona per la seva obra *Enigmes*.

Considerem també, ni que sigui de forma secundària, el segrest moral de tota proposta avantguardista en aquells anys de la postguerra per part dels vencedors de la contesa, de tal manera que les noves generacions formades per Joan Comellas, Albert Blancafort, Manuel Valls (deixeble de José Antonio de Donostia -José Gonzalo Zulaica Arregui 1886-1956- així denominat en prendre els hàbits franciscans, un represaliat pel règim, que aprofità el bandejament a Barcelona per treballar a l'Institut de Musicologia que regentava el pare Higiní Anglès), Àngel Cerdà, Josep Cercós, J. E. Cirlet, Josep Casanovas i Frederic Mompou havien de refugiar-se a l'Institut Francès de Barcelona, on, sota el patrocini de Pierre Deffontaines, miraven de conèixer i divulgar els nous corrents musicals.

Enigmàtic és, en aquest sentit, el retorn de Cristòfor Taltabull (1888-1964) el 1940 a Barcelona, després d'haver fet una llarguíssima estada a París. Cal pensar en la necessitat de tranquil·litat d'un home de 52 anys que fugia d'una ciutat en guerra més que no pas en una proximitat ideològica entre el músic i el nou ordre establert a Espanya. Altrament, no fóra possible explicar-se la munió de deixebles que tingué en els 14 anys que exercí la pedagogia musical, entre ells Sebastià Benet, Xavier Benguerel, Lleó Borrell, M. Teresa Borràs, Manuel Cabero, Jordi Carbonell, Josep Casanovas, Josep Cercós, Àngel Cerdà, Joan Comellas, Gregori Estrada, Enric Gispert, Marçal Gols, Joan Guinjoan, Josep M. Mestres-Quadreny, Lluís Millet, Salvador Moreno i Ireneu Segarra.

Cal a tot preu començar a fer tasca d'historiador per tal d'aclarir els enigmes i situar el valor tècnic, pedagògic i estètic dels noms que per una i/o altra raó, han vist enterbolida la seva activitat creativa per culpa de la Guerra Civil Espanyola.

Doctor FRANCESC VILARDELL i VIÑAS

La imatge del gran afeccionat



Inundada com es troba la vida musical en el mar dels grans noms, sobretot de la interpretació, hom oblida que aquesta existència musical es recolza, també, en altres components molt importants. I entre els quals l'afeccionat és un dels més transcendents. Amb la conversa amb un molt il·lus-

tre membre d'aquest cabdal grup, el doctor Francesc Vilardell i Viñas, retem testimoniatge de consideració a una figura que mereix ser vindicada —així, en genèric—, ja que sense ella, en definitiva, no existiria activitat musical pública, en quedar totalment mancada de justificació.

per JAUME COMELLAS

La tria del doctor Vilardell com a representant del col·lectiu dels afeccionats no ha resultat difícil, però deixant ben clar d'entrada que altres col·legues afeccionats podrien haver ocupat també aquesta tribuna. Allò que importa aquí és que ell "és" realment un afeccionat d'una categoria remarcable i amb un bagatge poc comú. Nét del tenor Francesc Viñas, la seva família manté una intensa vinculació amb la música des de fa generacions. D'altra banda, la seva presència al Palau de la Música for-

ma part del paisatge habitual d'aquest auditori, sobretot en les grans manifestacions. En un altre ordre de coses posseeix un molt substant historial professional com a doctor especialista en digestologia, que l'ha portat a ser actualment president del Consell d'Organitzacions Mèdiques, òrgan assessor de l'Organització Mundial de la Salut, i president de la Societat Mundial de Gastroenterologia.

— *Crec que s'ha equivocat amb mi. No sé si sóc la persona adequada... Penso que no li diré gran cosa interessant...*

Han estat expressions seves dites amb tota naturalitat, a cavall, primer del moment de concretar l'entrevista, i després en els primers compassos al seu despatx d'una coneguda clínica privada. A la fi, vençuda la seva resistència, més elegant i discreta que no tossuda, iniciem un diàleg còmode, fluïdíssim, en el qual se'ns va configurant progressivament no sols la imatge d'un afeccionat a la música d'una gran autenticitat, sinó també una figura humana d'una categoria infreqüent.

— *Sí que el recordo, el meu avi. Fins i tot el recordo cantant. Va*

morir l'any 1933, fa exactament seixanta anys. Jo aleshores en tenia sis.

— El seu avi, a més de ser un gran cantant, va ser també un home amb altres preocupacions i interessos extraartístics.

— Era un home amb un esperit de servei. Va instaurar la Festa de l'Arbre Fruiter que encara té lloc i de la qual va sortir la Festa de l'Arbre. La primera devia celebrar-se cap al 1913. Quan es va crear incloïa premis per als nens de la vila, de Moià, que tenien bona cura de les plantes i els seus jardins. I també pels que estaven atents a la seva família, especialment als seus avis. Des d'aleshores han intervingut gran cantants en aquesta festa. Ara mateix puc recordar l'Emili Vendrell i la Victòria dels Àngels. I presidents de la festa han estat Macià, Jordi Pujol o el doctor Marañón, que era molt amic del meu avi. Sí, realment ell va compaginar la carrera artística amb un afany de servei a la societat que va emblematitzar en aquesta festa.

— En realitat tota la seva família ha mantingut sempre una gran devoció per la música.

— Sí, sí. La meva mare, que era l'única filla del meu avi, tocava bé el piano. A casa es parlava molt de música. La meva germana Maria ha estat concertista de piano. Jo vaig tocar el violí; estudiava amb la Jacinta Torné a l'Escola Municipal. Era deixeble d'en Costa. El violí, com a estudi és molt ingrat. També vaig estudiar piano amb la Mercè Roldós. Però de fet era claríssim que no estava destinat a tocar res bé i aleshores vaig decidir dedicar-me a escoltar.

Decisió sens dubte important, que li ha permès de ser un afeccionat destacat en comptes d'un instrumentista probablement mediocre. O almenys aquestes semblen haver estat les expectatives en el seu moment. El doctor Vilardell recorda que el seu avi l'havia portat al Liceu quan li van retre un homenatge, en presència de Ventura Gasol.



— Van posar una placa al vestibul. Després de la guerra, com que estava escrita en català, la van retirar. Ara l'han tornat a posar.

— Vostè va néixer i créixer, doncs, envoltat d'ambient musical...

— A casa, hi venien molts músics. Especialment cantants. La Mercè Capsir, la Conxita Badia, la Mercè Plantada, les recordo a totes haver-les sentit cantar a casa. També l'Emili Vendrell i l'Eduard Toldrà, un gran amic i una bellíssima persona. I un músic excel·lent. Les seves cançons són molt boniques. És una música sentimental però ben feta, ben construïda. De petit recordo haver sentit cantar Lauri Volpi La

bohème. I haver assistit a un concert de Fritz Kreisler que va interpretar el Concert de Beethoven amb l'Orquestra Pau Casals. Va tenir un èxit tremendo. Al final va sortir a saludar amb l'abric posat i el barret a la mà per significar que no tocaria més. Tot això era cap al 1934-36. Sí, és clar, aquestes coses marquen molt...

El doctor Vilardell no és home de proclivitats musicals radicals, ni molt menys excloents. Les seves paraules mostraran un procés d'evolució del gust, indicatiu d'una gran obertura d'horitzons.

— Amb els anys els gustos canvien. Quan era una criatura el que més m'agradava era l'òpera

italiana, especialment Verdi. Després vas canviant de gustos i vaig anar decantant-me cap a la música simfònica, potser motivat pel fet que el Liceu va viure temporades dolentes, amb cantants poc importants i produccions escèniques poc elaborades i amb una orquestra i cors força fluïxos. Anar a l'òpera tenia molt menys interès que assistir a un concert simfònic. Quan el Patronat Pro-Música va començar a programar els grans oratoris amb formacions importants, era molt més atractiu això que no anar al Liceu. De totes maneres, jo assisteixo sovint a les representacions d'òpera. Però hi vaig sobretot els diumenges, perquè l'horari és més còmode. Els metges tenim un horari molt dur. Jo a les vuit ja sóc a l'Hospital de Sant Pau. I encara gràcies que el Liceu ha fet un esforç per aconseguir que les representacions acabïn més d'hora. Abans, amb aquells entreactes tan llargs i a més començant més tard...

— Les preferències musicals del doctor Vilardell s'amplien a altres àmbits formals.

— En aquest moment m'interessa molt la música de cambra, malgrat que dissortadament se'n programa poca. Un bon quartet m'agrada tant com una bona orquestra. He escoltat quartets esplèndids, però amb la sala mig buida. Recordo haver assistit a un concert de Milstein, que va tocar les Tocates i les Partites de Bach i a la platea hi havia unes trenta persones. Em va caure la cara de vergonya. No hi ha hagut ningú que hagi tocat aquestes obres tan bé. El disc també condiciona a vegades l'evolució de les preferències. Ara m'agrada molt comprar discos compactes amb gravacions històriques d'òpera, de fa uns trenta anys. Les interpreten cantants excepcionals. Actualment costa trobar conjunts d'artistes tan uniformement bons. El disc et permet escoltar coses que difícilment s'oferixen en una sala de concerts. Hi ha obres que s'interpreten poc i a més en un concert només hi

cap una simfonia. Ara tothom s'ha anat acostumant a Mahler i també Bruckner. Però jo recordo fa cinquanta anys haver escoltat la Filharmònica de Berlín dirigida per Karl Böhm que va interpretar dos o tres programes. I tothom va quedar esparverat amb Bruckner. I va resultar que Böhm era un especialista en aquest compositor. En els anys quaranta les obres més fortes eren les simfonies de Brahms i hi havia afeccionats que els costava assimilar-les. Tothom ha canviat a mesura que ha anat escoltant més música.

— La classe mèdica sembla que aporta un nombre important d'afeccionats convençuts a la música...

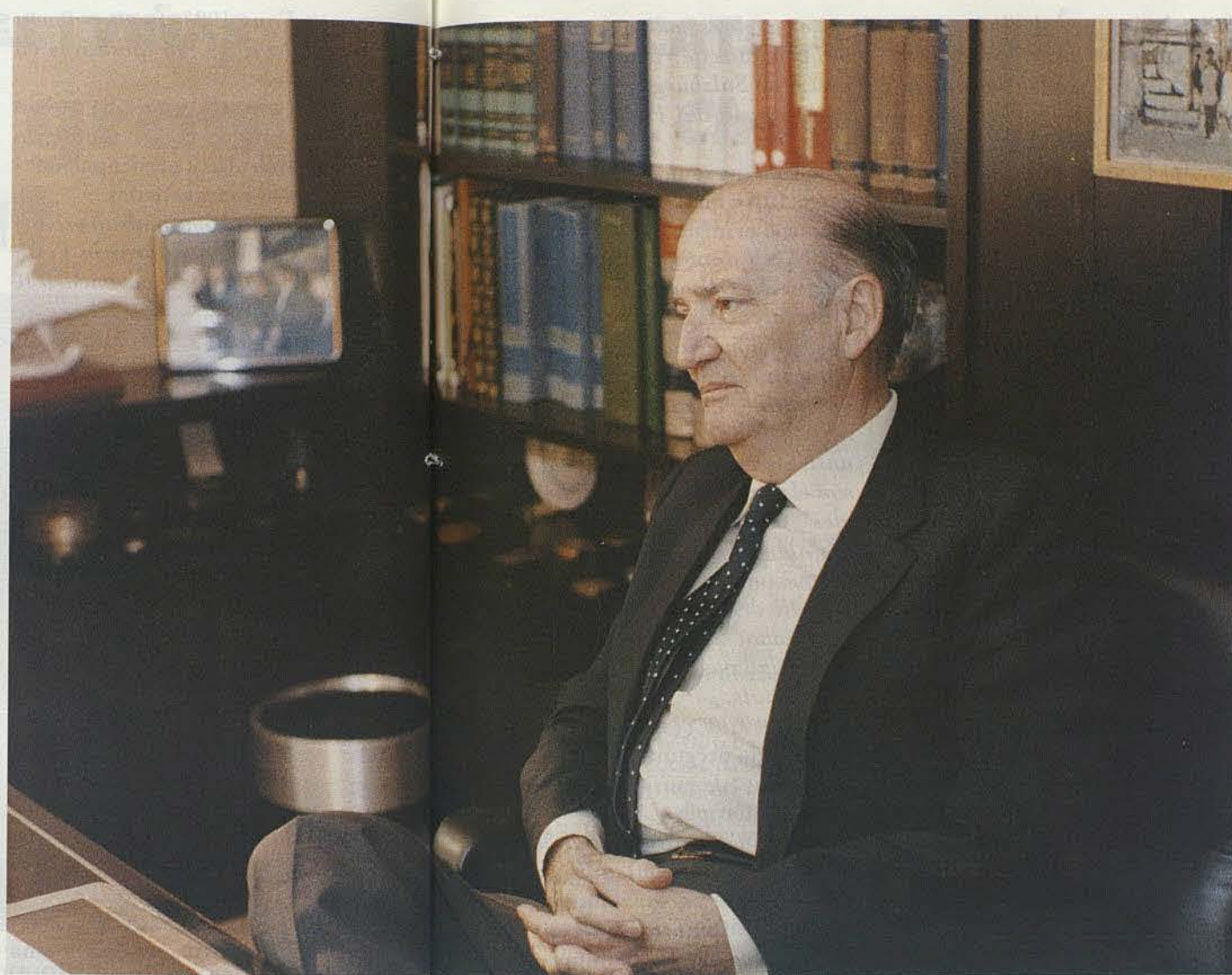
— Sí, és cert. N'hi ha força que ens trobem als concerts. El doctor Barraquer, el doctor Soler Balcells, el doctor Joan Piera, Josep Maria Figueres, que té una autèntica passió per La flauta màgica. La té en quaranta o cinquanta versions entre disc, casset i vídeo. La podria dirigir. També el doctor Segarra, el doctor Raventós, el doctor Revert... La música representa una gran fuga d'aquesta realitat angiosa i plena de preocupacions i tensions de la feina. És un relaxament molt gran. A mi em descansa molt després d'un dia de feina intensa.

Ara presento el tema d'una possible disjuntiva Palau-Liceu.

— Potser sí que no tothom que va al Palau va al Liceu, o a l'inrevés. L'òpera és una cosa diferent del concert; és molt més àmplia...

— Podríem dir que la música té un contingut o una dimensió humanitzadora?

— Miri, la música és una art i de la medicina també s'ha dit que és una art. La música és l'expressió dels sentiments de les persones. Per tant, té una escala humana assequible. I el metge és sensible a l'art en general. Jo en conec que els agrada pintar i d'altres esculpir. El metge té un contacte molt humà per mitjà de la seva feina. La música influeix



directament sobre la persona d'una manera molt immediata.

— Jo l'he vist a vostè més d'una vegada escoltant el concert amb la partitura a la vista... (En apuntar-li el tema, el doctor Vilardell somriu una mica, i no deixa acabar la pregunta).

— Bé, no m'hi ha vist gaires vegades, així. Quan s'interpreten oratoris. També òpera en versió de concert. Per altra part, tampoc no en sé massa.

— Què li aporta, la lectura de la partitura?

— M'ajuda a seguir la música. Això, és clar, mentre no m'obsessiona. Ajuda a comprendre allò que està passant. És una guia més. Si allò que canten m'agrada, mentalment també ho canto jo. Sempre ha de ser una obra cantable.

— Després d'això insisteix que és un afeccionat modest, mentre

La música
influeix
directament sobre
la persona
d'una manera
molt immediata.
Per això el metge
hi és particularment
sensible

parla d'altres tipus d'ajuts per a una escolta més feliç o gratificant del concert.

— Si l'obra que he d'escoltar al concert la tinc en disc, aleshores uns quants dies abans la poso per familiaritzar-m'hi i tinc la impressió que després la disfruto més. Hi puc reconèixer determinats detalls, constatar si el direc-

tor dirigeix massa ràpid o massa lent —encara que això és molt subjectiu— o altres aspectes.

La conversa a partir d'aquest moment deixa de banda un cert enravenament formal, allò de pregunta-resposta i de la mirada estricta del periodista sobre un munt de qüestions apuntades prèviament, i avança de forma fluida, oberta i informal, fet que permet el buidatge espontani d'aspectes que segurament haurien quedat amagats.

— Al principi —assenyala el doctor Vilardell, ja posats en aquesta tessitura—, jo tenia certes prevencions sobre Barenboim. No com a pianista sinó com a director. És allò, que penses que s'ha posat a dirigir potser per vedettisme. Jo li vaig veure dirigir la integral de les simfonies de Beethoven. I recordo que fa uns vint anys va dirigir Bruck-

ner i un crític anglès molt important, Neville Cardus, va escriure: "Acabo de sentir la Setena de Bruckner dirigida per un pianista jove. Compte amb aquest, que pot ser un geni". És clar, Barenboim com a pianista és un veterà, però com a director no. Jo l'he sentit en un Ring a Bayreuth molt respectable. Ara, a mi el director que m'ha impressionat més és Karajan. Amb totes les enemistats que tenia. Jo al principi em pensava que només era una operació d'imatge de casa discogràfica. Reconec que era una mena de vedette que dirigia com una vedette. He acudit dotze o quinze anys al Festival de Pasqua de Salzburg, i cada any m'impressionava més. Dirigia de memòria des de Parsifal al Rèquiem de Brahms o una simfonia de Shostakòvitx. I sempre amb els ulls tancats; i l'orquestra el seguia d'aquella manera... A Salzburg recordo una Novena de Mahler que va ser com el seu testament. Ens va dir, de debò, que se n'anava a morir i a molts ens van venir les llàgrimes als ulls.

— Aquestes paraules afavoreixen entrar en un tema en què estava molt interessat. ¿No creu que a vegades els aplaudiments entusiastes abocats quasi sense esperar que s'acabi la interpretació poden ser menys valuosos que determinats instants de silenci?

— Això moltes vegades depèn de les característiques de les obres i de com acaben. En obres com les Simfonies núm. 1, 2 i 4 de Brahms és més difícil evitar els aplaudiments immediats que no a la Tercera. A les simfonies de Beethoven tothom és a punt d'aplaudir. Jo reconec que si un hom està estusiat per un gran espetec sonor li resulti difícil contenir-se. La música de cambra convida més al recolliment. En general es necessiten uns segons per memoritzar les notes.

Un concert ofert recentment per Maria Joao Pires en què a mi se'm va fer literalment impossible aplaudir sense uns segons

d'espera al final de la interpretació de la *Sonata* núm. 21 de Franz Schubert, fa que ampliïm aquesta parcel·la temàtica.

– En aquesta obra em va donar una dimensió d'ella que no m'esperava. En Bach ja va ser diferent. Això d'aplaudir de forma immediata també és un problema fisiològic. Si s'està sota una gran tensió de plaer o emotiva és difícil que al mateix temps es pugui fer una altra cosa, encara que sigui aplaudir. No pots aplaudir perquè no pots fer dues coses alhora.

– I què opina dels estossecs que sovintegen tant. A mi em fa la sensació que són demostracions de cansament d'escoltar música.

– És terrible. Jo vaig viure un cert temps a Filadèlfia. Tenia una beca i podia triar tres o quatre llocs i em vaig decidir per una ciutat que posseïa la millor orquestra dels Estats Units, a part, és clar, de comptar amb una gran escola de digestologia. I em vaig abonar al cicle de la *Sinfònica de Filadèlfia* que aleshores dirigia Leopold Stokowsky. Recordo que una vegada es va dirigir al públic, es va treure un mocador de la butxaca i va començar a tossir. Hi ha discos enregistrats en directe en què se senten els estossecs. No es pot evitar, és clar, que la gent tingui mal de coll...

En dir això ha somrigut amb un elegant deix d'ironia. I tot seguit ha afegit:

– Potser sí que tenen ganes que s'acabi el concert. Ara bé, actualment el públic que assisteix als concerts està molt més motivat que abans. Entre d'altres coses perquè és més car. Assistir als concerts és tot un presupost. Pel preu d'una localitat moltes vegades pots adquirir uns quants discos. La gent assisteix als concerts perquè la música li agrada de debò. S'ha acabat allò d'aquells anys del Liceu en què l'important eren els entreactes i les noies es posaven de llarg. Hi havia senyores que protestaven perquè durant les representa-

cions s'apagaven els llums de la sala. He sentit a dir que volien lluir les joies. Tot això ha canviat radicalment.

– Vostè és un viatger que va, disculpi l'expressió, a la cacera del concert important allà on es produeix?

– Home, això no... (ha protestat amb un rictus rialler prou eloqüent i absolutament distès i afable).

– Per causa de la meua professió viatjo força. Com a president del Consell d'Organitzacions Mèdiques rebo invitacions per pronunciar conferències... I aleshores intento aprofitar el viatge per si hi ha algun concert o representació d'òpera al qual pugui assistir, si cal allargant el viatge algun dia. Ara, això d'anar a la cacera del concert, no. L'únic lloc on vaig de forma fixa és al Festival de Pasqua de Salzburg. A vegades hi vaig amb l'esposa, a vegades amb algun fill.

Fins ara, de manera tàcita hem parlat d'un tipus de música situada en els límits més habituals del concertisme. Ara parlem d'una altra parcel·la; la signficada pel moviment de recuperació de la música pre-clàssica amb criteris historicistes.

– Això arriba un moment que et va entrant. Al començament no, perquè no ho feien bé. Aquí hi va haver un precursor, en Lamanà, que va realitzar una tasca important encara que des de plantejaments no professionals. Ara és una altra cosa. L'Orfeo que acabem d'escoltar al Liceu amb aquell cor i amb aquella orquestra, era impressionant. És difícil de donar aquell caràcter semimisteriós. Aquelles notes pràcticament sens vibratto... Interpretar aquesta música amb instruments antics, només hi crec fins a la d'abans de Mozart. A partir de Mozart i Beethoven, no. Les sonates de Mozart encara... Però més m'ho estimo amb instruments moderns. Tampoc no disfruto amb el pianoforte que sembla quasi un manubri. Però a més hi ha la cosa dels auditoris. Amb instruments originals

aquestes obres podien escoltar-se bé als palaus de Viena, de Budapest o de Salzburg, però en una sala com la del Palau es perd molt.

– Una persona amb el seu bagatge, fins a quin punt té interès a seguir la crítica?

– Això depèn del crític. Jo sempre he respectat molt Xavier Montsalvatge. I Josep Casanovas. Un bon crític musical et pot obrir una dimensió diferent de determinats aspectes dels concerts dels quals no t'havies adonat. Els crítics més enriquidors són els anglesos, els de "The Times" o del "Financial Times". Els alemanys no els puc jutjar perquè no domino prou bé l'idioma. El crític francès és molt apassionat. Hi ha molta diversitat. I això passa també entre els afeccionats.

– Crec que resultaria imperdonable no preguntar a un metge afeccionat a la música, si creu en la Musicoteràpia.

– S'han fet estudis que han donat resultats contradictoris. No, no es pot parlar d'una ciència exacta. El doctor Barraquer pare, i crec que el Joaquín també, operava fent que el pacient escoltés música i així es distenés. Això penso que pot ajudar un malalt nerviós a tranquil·litzar-se. Però em pregunto si tindrà la mateixa eficàcia per a tothom, perquè pot donar-se el cas que hagi d'escoltar una música que no li agrada. La música suau, tipus sala d'espera o aeroport pot tenir una certa utilitat. Aristòtil ja ho deia. En la meua especialitat s'han fet experiments sobre música i secrecions de l'estómac i han donat resultats contradictoris. No hi ha una resposta clara.

A peu dret ja, al cap d'una hora llarga de conversa atapeïdíssima, els últims moments els gastem tot parlant, amb profunda admiració compartida, d'un músic excepcional, Sergiu Celibidache, tot recordant una memorable versió de la *Quarta* de Bruckner al Palau amb la Filharmonica de Munic.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Chopin a Arenys de Mar

per VICTÒRIA PALMA

Barcelona ha estat al llarg dels anys la ciutat en la qual músics d'arreu del món han estrenat les seves obres. Stravinsky, Strauss, i Schönberg, en són una mostra prou significativa. D'altres com ara Rubinstein, Ravel i Prokofiev, vingueren a Barcelona a interpretar-li composicions pròpies. Chopin passà de llarg de la capital catalana i es dirigí a un indret més tranquil: el dia 18 de febrer de 1839 arribà al port de Barcelona un vaixell procedent de l'illa de Mallorca. Van desembarcar-ne Aurora Dupin (George Sand), amb els seus dos fills (Maurici i Solange), i "un artista molt flac", Frederic Chopin, que en arribar a port va patir una hemorràgia.

L'any 1920, l'escriptor mallorquí Miquel dels Sants Oliver va fer una conferència a l'Associació d'Amics de la Música, ressenyada a la revista barcelonina "Catalana", en la qual parlà de l'estada de Chopin a Mallorca. A la mateixa revista aparegué també un article de Josep Palomer, en el qual l'autor es referí a l'estada del compositor polonès Frederic Chopin a la vila d'Arenys de Mar.

El dietari d'un arenyenc, Joaquim M. Pujol de Pastor, nascut el 1816, confirmà l'estada de Chopin a aquella bella població del Maresme. Palomer, en un article publicat a la "Revista Musical Catalana" el mateix any 1920, fa unes consideracions suggerides per la lectura de l'esmentat dietari, que, en arribar al dia 18 de febrer de 1839 assenyalava que... "Procedent de Barcelona, ha parat avuy davant la nostra casa una diligència, y de ella han baixat quatre persones estrangeres que jo no coneixia; són una senyora francesa molt amiga del meu pare, que hi havia fet amistat a París, y que m'ha presentat dient-me anomenar-se Aurora Dupin (...); els demés són dos infants que m'ha presentat dient-me eren fills seus, y un senyor molt flac que he sabut era músich (...). Hem dinat plegats y allavors he sabut que venien de Mallorca a ont havien passat una temporada, y se entornarien aviat a París. Durant la tarde ha descansat, y en la vetlla ham parlat de moltes coses y he admirat el talent de la senyora que era qui parlava més".

En referir-se a allò que succeí l'endemà el dietarista escriu: "Avui al dematí hem sortit amb els meus pares y els forasters a recórrer la Vila; la senyora Dupin anava de braçet amb la mare, y nosaltres anavem ab el



Frederic Chopin

músic que quasi mai ha dit paraula (...) fent-nos creure que no está bó (...). Aquest vespre (...) m'han dit que aquella senyora era de vida lliure però que escribia molt bé y havia mogut molta remor a França. Ningú ho diria veient-la y parlant-li".

"Avui s'han entornat a Barcelona", escriu Pujol referint-se al dia 20, "els forasters acompanyats del meu pare, i tots hem anat fins a La Picordia a despedir-los. Mentres enganxaven els caballs al cotxe, la senyora Aurora m'ha besat y m'ha dit que me esperava a París ab el meu pare. (...) Han marxat a les 9 del matí".

George Sand conegué el senyor Vicenç Pujol de Pastor, pare del dietarista, en una festa que se celebrà a París per tal de commemorar l'èxit de la publicació del drama de Victor Hugo *Cromwell*. A la festa, a la qual assistiren el mateix Victor Hugo, George Sand i Vicenç Pastor esdevingueren amics i donà lloc a una amistat que es mantingué amb un intercanvi de visites i de cartes. En el Dietari de Pastor figura una anotació que diu així: "Mon pare ens fa saber qu'ha d'anar a Barcelona per veure una senyora amiga seva que li ha escrit se hi trobaria al arribar de Fransa, y ha dit que mos la faria conèixer". No especifica la data però allò que sí sabem és que George Sand li va prometre que en tornar de Mallorca li faria una visita a casa seva.

No és d'estranyar, doncs, que si el viatge d'anar a Mallorca, George Sand, l'havia planejat amb Chopin, el cavaller "tísic, que parlava malament el francès i que no deia quasi res", fos precisament Chopin, qui va acompanyar-la a Arenys de Mar. Allò que no esmenta el dietari és si Chopin va tocar el piano durant la

seva estada a Arenys. A casa del senyor Pastor hi havia un piano, de la casa Pleyel adquirit a París. Per un cantó sembla difícil d'imaginar que el músic se'n pogués estar, de tocar-lo. Però si tenim en compte que arribà malalt i que no ho amagà mentre durà la seva estada, és fàcil d'endevinar la resposta.

Durant aquest mes d'octubre a Catalunya Música volem recordar aquest músic polonès que, tal com el defineix Josep Palomer, tingué un temperament que agermanava els sentiments cavallerescs i el dolor tradicional del poble polonès, amb la gràcia i la gallardia francesa, i el romanticisme germànic.

Dels dies 11 al 15 d'octubre, i dins l'espai monogràfic, podrem sentir una part significativa de les obres de Chopin, com ara el *Concert per a piano i orquestra núm. 1, op. 11*, interpretat per Claudio Arrau i l'Orquestra Filharmònica de Londres, dirigits per Eliahu Inbal, i el *Concert núm. 2, op. 21* interpretat pel pianista Murray Perahia, amb l'Orquestra Filharmònica d'Israel, dirigits per Zubin Mehta. Una altra obra que hem inclòs és l'orquestració que sota el títol de *Les Sílides*, Roy Douglas va fer d'una obra de Frederic Chopin. Serà l'Orquestra Simfònica de Berlín dirigida per Heinz Fricke qui ens la interpretarà. De la música de cambra de Chopin, podrem sentir el *Trio per a piano, violí i violoncel, op. 8*, interpretat per Anna Wesolowska, Barbara Górzynska i Stanislas Firléj. Hi hem programat també preludis, nocturns, *scherzos*, ballades i poloneses, totes elles obres antològiques del seu gènere. Com sempre, comentarem i presentarem les obres d'aquell compositor la fama del qual traspasarà els anys.

Te Deum: fi de la trilogia religiosa de Benguerel

per CARLES LOBO

El compositor Xavier Benguerel, en una entrevista apareguda al núm. 95 del mes de setembre de 1992 d'aquesta publicació, va fer una promesa enigmàtica. Avui comentem la consecució de la promesa i aclarim l'enigma. Xavier Benguerel ens deia a l'entrevista: He fet una trilogia d'obres dins d'aquest caràcter (religiós) que va començar amb el *Llibre Vermell de Montserrat*... continua amb el *Rèquiem* i culminarà amb l'obra que estic treballant ara i que de moment només puc avançar que és un *Te Deum*.

Aquesta era la promesa, i ara ve l'enigma: "... s'estrenarà a Barcelona amb motiu d'un gran esdeveniment i com que no és encara un fet no puc dir què serà".

Ara ja estem en condicions de confirmar, doncs, aquelles paraules. El dia 2 d'aquest mes d'octubre s'interpretarà per primera vegada a Catalunya el *Te Deum* de Xavier Benguerel al Palau de la Música Catalana com a concert extraordinari de la III Temporada de Concerts Palau100.

Es tracta d'una idea del compositor per celebrar la consecució de la façana principal del temple de la Sagrada Família que està realitzant l'escultor i amic de Benguerel, Josep Maria Subirachs. La idea primigènia era la de fer-ne l'estrena dins del recinte del temple, però les condicions en què es troba encara ho fan impossible. Després es pensà estrenar el *Te Deum* davant la façana principal, però l'acústica no afavoriria gens ni mica el clima que requereix l'obra. L'Ajuntament de Barcelona, per fi, s'hi va interessar per estrenar-la a les Festes de la Mercè... però no hi havia prou diners! Xavier Benguerel ha tingut sort, tanmateix, ja que s'ha inclòs a la temporada Palau100, el marc del qual ofereix totes les garanties que requereix l'esdeveniment (allò que tots els camins porten a Roma, aquí caldria dir que no és cert... porten al Palau!). Cal remarcar que aquesta obra no és cap encàrrec ni oficial ni extraoficial, sinó que el mateix compositor ha escrit el *Te Deum* per iniciativa pròpia i l'ha dedicat al seu amic Subirachs com a agraïment i homenatge a la tasca que està duent a terme a un dels grans símbols de la ciutat de Barcelona: la Sagrada Família. Una acció de gràcies (de fet això és un *Te Deum*) absolutament justificada que culmina "el tríptic musical que té com a nexa d'unió una temàtica religiosa considerada des d'un punt de vista concer-



Enriqueta Tarrés



Dalmau González

tístic, i no des d'un punt de vista d'expressió litúrgica... Si es va dir que el *Rèquiem* representa un punt culminant en la vida musical de Benguerel, el *Te Deum* continua en línia directa un fil creatiu que acumula més de trenta anys de creació musical i que en les tres grans obres anomenades, vinculades a la gran forma, queda reflectida una època molt marcada per a la veu: eix i fonament de qualsevol obra d'aquestes característiques" (extret del dossier de presentació facilitat per l'autor). El *Te Deum* de Benguerel, escrit per a 4 solistes, cor i orquestra inicia un petit pelegrinatge abans de fer-ne la presentació catalana. S'interpretarà primer (de fet l'estrenà) a la catedral de Speyer (Alemanya) el 16 de setembre, després passà pel Festival de Otoño a Madrid, el 29 del mateix mes, i arribarà a la Ciutat Comtal aquest 2 d'octubre.

Estructuralment el *Te Deum* es divideix en sis parts que comentem seguint les indicacions del mateix compositor:

"Entrada" és una introducció confiada a la fusta, metall, percussió i orgue, de caràcter majestuós i brillant amb un clar i definit aspecte harmònic.

"Te Deum", segona part, s'inicia amb la primera aparició del cor a quatre veus i més tard els solistes

cantant generalment en sentit harmònic.

La tercera part, "Tu rex gloria", comença amb una brillant introducció orquestral... entre el cor amb les paraules principals remarcant la síl·laba "Tu", després hi apareixen la mezzosoprano i el tenor i s'acaba amb diverses parts amb l'oposició de solista i cor.

"Aeterna fac" dedicat bàsicament al tenor, és la quarta part.

El penúltim temps, "Dignare, Domine", és dedicat quasi exclusivament a la soprano, i per acabar "In te, Domine, speravi" comença amb una introducció orquestral, continua el baríton... s'hi uneix la mezzosoprano. Poc després el cor i altra vegada els solistes... fins que es prepara el final de l'obra de manera molt brillant amb la intervenció de totes les parts vocals i amb un disseny que es va repetint al llarg de vint-i-set compassos i que està format per les notes Fa, Re, Mi b, Sol; temàtica que finalitza amb un "tutti" orquestral.

III TEMPORADA PALAU100

Te Deum de Xavier Benguerel
Enriqueta Tarrés, soprano; Rosa Maria Ysàs, mezzosoprano; Dalmau González, tenor; Carlos Chausson, baríton.
Orquestra Filharmònica de Minsk
Cor Estatal de la Capella de Minsk
Leo Kremer, director
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Dissabte 2 d'octubre, 21 hores

Amb Foixanes de Rafael Ferrer l'OCB homenatja el centenari de J.V.Foix

per C. L.

“És un dels grans llibres de la poesia catalana moderna, i sens dubte el títol que, del *Cant Espiritual* d'Ausiàs March ençà, ha sabut afaïçonar més superbament la parla poètica a l'explosió d'un sistema de pensament”, deia Pere Gimferrer referint-se a *Sol, i de dol* del poeta sarrià J.V.Foix, de qui enguany celebrem el centenari del seu naixement.

Sol, i de dol (primera obra poètica de Foix) es publicà el 1947 sense massa repercussió immediata. Se'n va fer un tiratge relativament petit i també perquè aparentment el llenguatge no oferia massa facilitats de lectura.

En la dècada dels 50 es comença a redescobrir Foix i ha acabat essent un dels poetes que ha influït amb més força les joves generacions.

Malgrat haver-hi qui considera que els sonets de Foix inclosos en aquest recull són de difícil musicació (no solament per la seva forma i estructura, sinó també pel que dèiem més amunt pel que fa a la seva lectura), sembla que als compositors els atrauen les limitacions poètiques dels seus versos. I si no, només cal fer una mirada al programa del concert que hem pogut sentir aquest estiu passat al Festival de Torroella de Montgrí. Joan i Manuel Cabero van interpretar vuit cançons de diferents compositors amb lletres de J.V.Foix: de les vuit, quatre eren d'aquest llibre.

Avui, però, ens ocuparem d'un altre compositor que es va llançar a l'aventura de posar música als sonets de Foix. Es tracta del treball que en el seu dia va fer Rafael Ferrer (Sant Celoni, 1911-Barcelona, 1988). L'obra es diu precisament *Foixanes* i es tracta d'un seguit de musicacions de sis sonets del llibre *Sol, i de dol* per a soprano i orquestra.

Ferrer era un home senzill i simpàtic, agradable a tothom i amb una gran inquietud artística interior que el va dur a ser un dels músics més ben considerats de la seva època. La seva múltiple activitat va ser la causa que el seu catàleg d'obres no sigui precisament extens. Compositor sobretot de sardanes, Ferrer havia escrit un *Concert per a violí* (el seu instru-



Josép Pons dirigeix l'OCB

ment) i orquestra (1950), la *Suite Mediterrània*, per a orquestra, el ballet *Romance de la fragua*, *lieder*, etc. A més de compositor, la seva activitat el va dur pels camins de la pedagogia, d'instrumentista, de la ràdio, la direcció d'orquestra, etc. Gran amic, deixeble i successor de Toldrà al capdavant de l'Orquestra Municipal i més tard subdirector de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, és lògic que la seva música estigui directament relacionada amb la història de la nostra formació instrumental.

Així és com amb la soprano Enriqueta Tarrés i la direcció de Salvador Mas, l'OCB estrenà la versió definitiva de *Foixanes*. I per tant, dins d'aquest Any Foix l'orquestra vol

sumar-se als actes de commemoració als quals no podia faltar la programació d'una obra com aquesta.

Diem “definitiva” perquè les cançons ja existien de forma aïllada i ja havien estat interpretades per separat. Rafael Ferrer va voler aplegar-les en una sola obra i d'aquí surt aquesta versió que hem comentat i que ben aviat sentirem al Palau.

TEMPORADA 93-94 OCB

Obres de Ravel, Shubert i *Foixanes* de Rafael Ferrer

Virgínia Parramon, soprano

Orquestra Ciutat de Barcelona

Josép Pons, director

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Dissabte 30 d'octubre, 19 hores

Diumenge 31 d'octubre, 11 hores

Cobertes i catàlegs de la REVISTA MUSICAL CATALANA

Ja són a disposició dels nostres subscriptors i lectors les cobertes i els catàlegs temàtics i d'autors dels anys 1989 i 1990. El preu conjunt de cobertes i catàlegs és de 1.000 ptes. cada bloc anual.

Les comandes seran ateses contra reembossament i hauran de formular-se per escrit a: Catalunya Música/Revista Musical Catalana. C/ Sant Francesc de Paula, 2. 08003 Barcelona.

El Cant Espiritual: les forces de la violència convertides en creació poètica i musical

per C. L.

Al llibre *Papeles autobiográficos*, Xavier Montsalvatge diu: "Cap altre text podria haver expressat millor el sentit de la meua música en relació amb l'obra mestra de Maragall".

El compositor es refereix a un article de Guillerme Díaz-Plaja aparegut a "La Vanguardia" comentant la música de Montsalvatge per al poema *Cant Espiritual* de Joan Maragall.

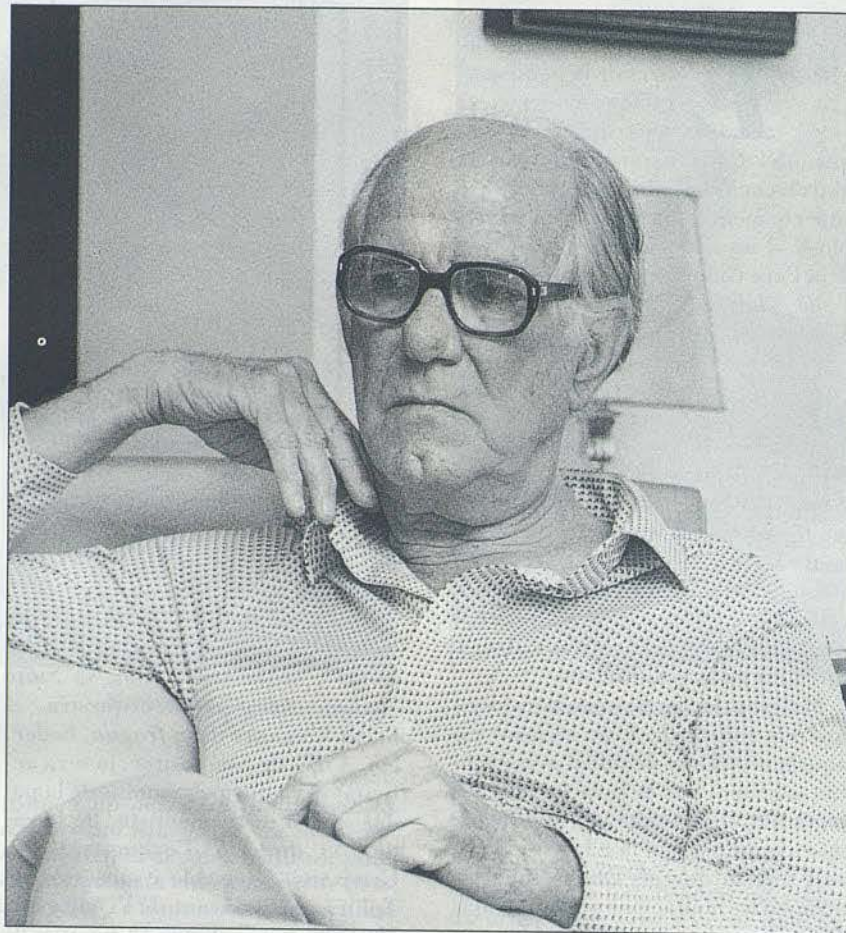
I si volem ser fidels a la voluntat del mateix compositor, citarem ara aquest article per definir l'obra que pretenem comentar ací: "S'explica d'una reunió de teòlegs en la qual es proposà que cadascú expliqués la seva pròpia idea de la glòria celestial. Sembla que Dom Guepin, abat de Silos, va declarar que s'imaginava ell mateix a la glòria formulant 'dolces objeccions al creador'. Hi ha quelcom d'això al *Cant espiritual*... Hi ha petits tics de rebel·lia davant allò transitori d'aquesta dolcesa carnal de l'existència en què el poeta voldria romandre, patèticament, en el seu goig cristal·lí. I, de quina manera se subratlla tot això en la partitura de Montsalvatge! Com esbronca la percussió, quins crits del metall i la corda! I, sobretot, quins silencis tan patètics al final d'algunes estrofes!

"La religiositat del *Cant espiritual* es basa en aquesta fusió dramàtica d'impaciència i d'esperança que és tota la nostra existència. Per això la música que s'atreveixi a reflectir aquesta dualitat emocionant, no pot diluir-se en una ensucrada expressió beata, o en una ingènua melodia de devoció popular. Sinó que ha d'atacar, amb tot el seu patetisme, les forces adverses en l'ànima del poeta, per remuntar-se en la definitiva esperança final".

Rellegint el poema de Maragall, rellegint la seva gènesi i comparant-la amb l'obra de Montsalvatge, trobem que aquesta mena d'impotència o dubte a poder creure en l'esperança, la pau, la "glòria celestial", es tradueix, en comú, en una veritable lluita interna.

Maragall veu trontollar la seva capacitat de creure en la vida eterna posterior a la mort que s'accentua en els fets de la Setmana Tràgica i en Montsalvatge passa quelcom semblant durant els primers dies de la Guerra Civil Espanyola. Aleshores va ser quan se li acudí la idea de fer el *Cant espiritual*.

Va estar molts anys pensant-hi a hores perdudes i fent-ne, en la imagi-



Xavier Montsalvatge

nació, l'estructuració final. Òbviament, amb el pas dels anys el nostre compositor va perfeccionant la seva tècnica i per tant aquelles "imatges íntimes" inicials quedarien absolutament desfigurades, obsoletes.

Montsalvatge es va decidir a passar al paper pautat l'obra arran de la primera convocatòria del Premi Lluís Millet. Era l'any 1958. Instituit per l'Orfeó Català, el premi estava dedicat al repertori simfònic-coral. Montsalvatge hi presentà el *Cant espiritual* i el va guanyar.

Lluís Maria Millet al capdavant de l'Orquestra Simfònica i l'Orfeó Català va treballar acuradament l'obra per poder-la estrenar amb gran solemnitat en un concert al Palau de la Música Catalana en el qual també es va oferir el *Stabat Mater* de Poulenc en un dia que quedarà per sempre a la memòria dels qui hi van assistir. Va ser aquell dia, del 1960, dels Fets del Palau, quan davant la prohibició franquista de cantar el *Cant de la Senyera*, un grup de gent del públic el va entonar mentre l'orquestra ofe-

ria, en canvi, l'obertura de *La flauta màgica* de Mozart. Al Palau, ocupat policialment fins al vitrall del sostre, s'hi va organitzar un gran aldarull i la policia va detenir alguns dels "cantaires" espontanis.

Malgrat tot, el *Cant espiritual* es va poder estrenar (un cop restablert l'"ordre") i va obtenir l'èxit que es mereix.

I si aquest primer Premi Lluís Millet es va crear per celebrar el cinquantenari del Palau, la temporada nascuda per commemorar el centenari de l'Orfeó (Palau100) inicia la tercera edició precisament amb aquest *Cant espiritual* de Montsalvatge juntament amb un altre gran cant del repertori simfònic-coral universal: *El cant del Destí* de Johannes Brahms.

III TEMPORADA DE CONCERTS PALAU100

Cant espiritual de Xavier Montsalvatge
Orfeó Català
Orquestra Ciutat de Barcelona
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Dimarts 5 d'octubre 1993, 21 hores

Fedora torna Carreras al Liceu

per J.C.

Exactament quatre anys, un mes i dos dies després de l'estrena d'aquell projecte tan forçat, tan costós i tan mal explotat que va ser *Cristóbal Colón*, Josep Carreras tornarà a actuar al Liceu en una representació operística. Una "massa llarga absència", per molt que hom tingui en compte tot allò que calgui tenir en compte, d'un dels cantants més emblemàtics de la història del Liceu.

Carreras serà, amb tota seguretat, el gran al·licient, o l'Al·licient en majúscules, del segon títol de la temporada liceística, una obra per altra part força discreta. El tenor barceloní concitarà inevitablement gran part de l'expectació d'un espectacle que compta també amb un altre important "plat fort", la presència de la soprano modenese Mirella Freni, una de les veus femenines més estimades pel públic barceloní en el moment actual.

Fedora és la segona i última de la desena de quasi anònimes òperes d'Umberto Giordano que ha fet història. L'altra és, òbviament, *Andrea Chenier*, anterior en tres anys i indiscutiblement el títol més important d'aquest compositor, adscrit, amb més o menys exactitud a l'escola verista. L'òpera que ens ocupa compta amb un llibret d'Arturo Colautti -autor també del de *Andrea Chenier*, basat en una obra homònima d'Adrien Sardou, autor també del material literari en què es va basar el llibretista de *Tosca*.

La referència ajuda a situar-nos en un món de relacions amoroses "fortes", de gran tensió emocional i fregant quasi el gran *guignol*. Conceptes com naturalisme i verisme es conculquen en una zona de límits molt difícilment precisables i subjectius. Tot plegat, a més, embolcallat per una boirina tardoromàntica prou evident. Centrat en l'orto-

dòxia constructiva dels tres actes, amb la progressió convencional "presentació-nus-desenllaç", hom assisteix a l'espectacle d'un argument en què amor i venjança cavalquen junts en una perillosa connivència que acaba de forma rotundament tràgica. No podia ser altrament.

Segurament no cal afegir res més d'aquesta història que transcorre entre salons i jardins aristocràtics, en un ambient de luxe i refinament que no dissimula un rerafons de crítica matisada damunt una classe social, l'aristocràcia del Dinou, que caminava cap a la seva plena decadència i que a Rússia, on se centra l'acció principal de l'obra, va acabar com va acabar. Tanmateix, aquest és un aspecte molt marginal de l'obra i hi apareix de forma prou implícita perquè hom no hi insisteixi més.

Allò que importa de *Fedora* és la progressió fluida d'una història argumental versemblant fins a cert punt, que -amb tot- té la virtut d'interessar l'espectador, que ofereix un reduït grup de tipus humans amb un mínim de pes en si mateixos, i unes situacions teatralment prou sòlides. I compta, és clar, amb un irrenunciable final "fort", d'una truculència alhora poderosa i creïble, d'acord amb allò que exigeix l'ortodòxia del gènere.

La resta ho posa una partitura hàbil; molt més hàbil que profunda. Molt més servicial al text que no capaç de superar-lo tot transcendint-lo. Música d'una sòlida construcció orquestral, no excessivament rica en el pla temàtic, mancada d'autèntica grandesa, però a la fi fàcilment digestible immersa en la peripècia argumental. Per als cantants no es tracta d'una partitura de dificultats excessives i el paper de la protagonista ha servit alguna vegada perquè sopranos que es trobaven en una fase declinant de la carrera poguessin revitalitzar els seus llorers, amb l'ajut afegit de

la idoneïtat física del personatge. Tanmateix, l'ària més popular és confiada al tenor; es tracta de "Amor ti vieta", del segon acte, brillant i efectista, encara que una mica curta. La soprano, per la seva part, té ocasió de lluir-se a la inicial "Su questa croce" i a les dues del tercer acte, "Dio di giustizia" i "Tutto tramonta", mentre que els dos coprimaris De Siriex -baríton- i Olga -soprano lleugera- també gaudeixen d'alguna ocasional oportunitat de lluïment.

L'equip artístic responsable d'aquesta producció és d'una categoria més que notable, començant, és clar, pel duo principal, quasi omnipresent al llarg de l'obra. Josep Carreras tindrà ocasió de confirmar els ressons que arriben a Barcelona del seu excel·lent moment artístic i Mirella Freni tindrà una oportunitat més per refermar la seva condició de figura d'excepció de la lírica femenina internacional. Ambdós hauran de lluitar, però, amb el fantasma més o menys "corpori" del record de l'anterior versió liceística d'aquesta obra a cura del duo Scotto-Domingo, que, a més, va comptar amb el mateix muntatge escènic.

La valenciana, i habitual del Liceu, Glòria Fabuel i aquest gran professional que és Enric Serra seran, respectivament, Olga i De Siriex, dos papers molt aptes per a les seves ben estimades facultats.

La direcció serà a cura de Gustav Kuhn, un dels directors que se situen en el segment més elevat en el pla qualitatiu d'entre els que actuen de forma més o menys sovintejada al nostre teatre.

La producció escènica, del mateix Liceu, ja coneguda, correspon a uns criteris habituals a les propostes de la casa. Cap gosadia formal, un concret segell de "qualité", de producte espectacular i brillant; totes elles característiques ben adients per l'ocasió.

Alwin Nikolais, el "mag de la dansa", passa a la posteritat

per MONTSE G. OTZET

El 1993 ha estat un any que s'ha endut valuosos figures de la dansa, i una ha estat Alwin Nikolais, el coreògraf nord-americà reconegut com el veritable creador del teatre de la dansa.

El nom de Nikolais passa a formar part de la llegenda de la dansa moderna com un home que ha estat compositor, pintor, escultor, poeta, filòsof i coreògraf. Un creador de formes inusuals aconseguides per la unió d'efectes de llum, dels sons, i per la riquesa de línies harmòniques generades pels moviments dels cossos.

Nikolais és anomenat el "coreògraf màgic", i una de les seves característiques principals és la d'aconseguir compondre formes que s'allunyen de la contextura específica humana. Ell ha modificat el cos del ballarí per tal d'obtenir un element que perd tota aparença corporal. Nikolais ha donat vida a formes estranyes creant múltiples traços lineals que prenen possessió de l'espai.

El coreògraf dissimulava les línies corporals amb uns vestits dissenyats per ell mateix amb l'ànim de crear unes formes reforçades per uns raigs de llum, per projeccions o per subtils llampades de colors.

A mans del coreògraf la dansa esdevé una suma de línies, de masses intensificades pels efectes sonors i lluminosos.

En Nikolais la imaginació es desborda, i els moviments són sempre sorprenents, però mai agressius, i donen una puresa al gest en alliberar-lo de tota motivació emocional, de tota significació habitual o familiar.

En cada una de les seves obres Nikolais seleccionava estrictament els materials escènics. El coreògraf tant activava els raigs de llum que inunden tots els racons de l'escena, com incorporava sons de música electrònica creats per ell mateix, i dissenyava el vestuari que dona formes esculturals al seu teatre còsmic.

Sota la inspiració de Mary Wigman

Alwin Nikolais, familiarment anomenat Nik, va néixer l'any 1912 a Connecticut, i de molt petit va descobrir les arts escèniques pel fet d'assistir, amb el seu germà, als matinals de l'Hyperion Theater, on es representaven uns vodevils que mostraven al jove tota una varietat d'estils.

Als setze anys Nikolais té un treball: acompanya al piano o a l'orgue les pel·lícules mudes que es projecten a la Westport Movies House. D'aquesta manera va fer el seu aprenentatge d'home de teatre, i desenvolupà les seves facultats de saber improvisar una música apropiada per a una acció de moviment. Posteriorment, amb l'arribada del cine sonor, Nikolais va traslladar les seves improvisacions als estudis de dansa.

El 1933 Nikolais assisteix a un recital de Mary Wigman, i interessat per la dansa expressionista de la ballarina alemanya i per la utilització que aquesta fa dels instruments de percussió, decideix la seva carrera en la dansa. Una alumna de la Wigman, Truda Kaschmann, li ensenya els mètodes de percussió utilitzats per

la mestra, i l'incità a prendre les primeres classes de dansa.

El 1935 esdevé director del Hartford Parks Marionette Theatre, fet que li va proporcionar de prendre contacte amb el truc escènic. Dos anys més tard obre el seu propi estudi a Hartford, i crea el seu primer grup de ballarins amb la possibilitat de fer les seves primeres experiències com a ballarí, coreògraf o mestre.

Els anys 1938-39 i 40 assisteix a la Universitat de Bennington, on cada estiu es reuneixen les grans figures de la "modern dance", com Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, i on coneix la que serà la seva gran mestra, Hanya Holm, que es converteix en la veritable instigadora de la personalitat i les teories de Nikolais.

L'any 1939 marca el veritable debut professional d'Alwin Nikolais en ser l'interpret d'*Eight Column Line*, una peça coreogràfica que ell compongué en col·laboració amb Truda Kaschmann, sobre una música d'Ernst Krenek.

El 1941, amb el seu grup Dancers en Route, fa una gira pels Estats Units, i posteriorment, abans de ser reclutat a les forces armades del seu país, va dirigir el departament de dansa de la Hartt School of Music, actualment Universitat de Hartford.

El 1949 coneix Murray Louis, que es convertirà en el seu principal col·laborador, i és nomenat codirector de la prestigiosa Henry Street Playhouse, un centre artístic que acull una escola de dansa i una escola de teatre freqüentada per set-cents alumnes. A Playhouse, Nikolais manté el seu treball amb alumnes, i pot



Alwin "Nick" Nikolais amb els ballarins de Guignol

elaborar el seu propi concepte del teatre de la dansa. El coreògraf crea unes peces destinades a espectacles per a infants, com *Lobster Quadrille*, *Shepherdess and Chimneysweep* o *Sokar and the Crocodile*.

En aquest centre l'alumne rep un ensenyament complet per a la seva formació d'artista coreogràfic, i amb cursos tècnics i teòrics, l'inciten a experimentar la seva pròpia capacitat d'improvisació. També s'ensenya la *Choroscripts*, un mètode de notació del moviment inventat per Nikolais que curiosament mai no utilitzarà el coreògraf per enregistrar els seus propis treballs, ja que prefereix fer-ho mitjançant la filmació o notacions manuscrites.

El 1956 la Playhorse Dance Company esdevé l'Alwin Nikolais Dance Company i el coreògraf rep el reconeixement de valor nacional en la seva presentació a l'American Dance Festival.

Alwin Nikolais ha creat més de cent obres; en destaquem: *Marks, Props and Mobiles*; *Ka-*

leidoscope, formada per vuit fragments cadascun dels quals presenta el cos del ballari amb aspectes diferents, utilitzant un procés d'extensió per tal d'obtenir formes inhumanes; *Cantos*, on Nikolais utilitza un procés que consisteix a fer aparèixer i desaparèixer cada part del cos del ballari mitjançant un joc de llum; *Mirrors*, una obra totalment improvisada pels ballarins; *Imago*, una composició d'onze petites seqüències en tres actes, que es considera el treball més complet del teatre de la dansa a què Nikolais aspira. Aquesta obra és la realització perfecta de la fusió de la dansa, la música, la il·luminació, el color, el decorat i el vestuari.

Cal esmentar també *Sanctum*, *Tower*, *Somniloquy Triptych*, *Tent*, i *Echo*, considerada com "la meravella, nascuda de la recerca de la identitat".

Europa coneix el treball del coreògraf des del 1968, llavors que es presentà a París, i la ciutat francesa d'Angers es convertí en un "pont coreogràfic" entre

França i Amèrica pel fet que Nikolais va dirigir des del 1978 fins al 1981 el Centre National de Danse Contemporaine d'aquesta ciutat. La intenció de Nikolais no era només la de donar als ballarins francesos un complement de formació de la tècnica de dansa moderna, sinó també la d'oferir els elements d'una experiència coreogràfica, així com també l'aportació d'un treball d'improvisació.

En diferents ocasions la companyia d'Alwin Nikolais ha visitat l'Estat espanyol, i va ser l'any 1974 que el públic barceloní va poder descobrir, en el Gran Teatre del Liceu, la creativitat d'aquest coreògraf que compara l'escena a l'univers còsmic, on l'individu forma part del "tot" harmònic, i que manifestà: "Ballari no és ser home o dona, és ser un ésser humà. Això no implica necessàriament una presència física humana. Un ballari, una ballarina poden transformar-se de moltes maneres per dir quelcom d'humanitat a un nivell artístic".

QÜESTIONARI INFORMAL

Quim Monzó: escriptor

per **MERCÉ CAMPS DE GISPERT**

Vaig arribar al seu estudi i tot estava en ordre excepte la seva habitació-despatx: un munt de llibres, l'ordinador pel mig, el llit per fer..., però ell podria treballar a qualsevol lloc perquè la seva genialitat està en la seva manera de ser. Ha escrit uns quants llibres, però segurament és més popular per la seva participació a la ràdio i, darrerament, per la seva col·laboració en el programa *Persones humanes*. Amb aquest petit esbós de les seves preferències musicals podreu fer-vos una idea de com és. Es considera negat per a la música i no li agrada gens ni mica la música clàssica. Les seves respostes són sinceres i no té por de dir el que pensa..., perquè sobre gustos no hi ha res escrit.

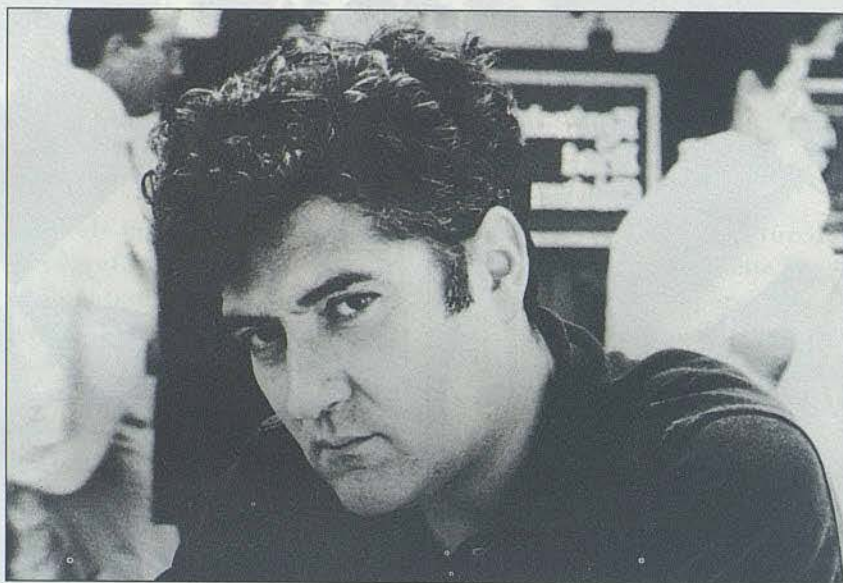
–Relació amb la música?

–Quina és la meua relació amb la música?... Doncs la d'oient, la d'escoltar-la. De tant en tant l'escolto. Recordo haver escoltat ràdio des de petit, escoltava música melòdica, rock..., de jove escoltava moltíssima música, ara n'escolto molt poca.

–Fet musical més llunyà en el record?

–No he anat mai a cap concert; bé, a concerts de rock, sí, però últimament, des de fa uns deu anys, que no hi vaig, perquè vaig jurar que no hi tornaria. Em vaig cansar de suar la cansalada com un imbècil i de no poder veure ni sentir bé, per això al concert de Stevie Wonder a la plaça de toros vaig jurar que no hi tornaria mai més i només ho he trencat un cop per anar a veure el Prince a l'Estadi Olímpic.

De música clàssica, res... Un cop vaig anar a un concert, però el vaig trobar horrorós i me'n vaig anar. Bé, ara tornem a la



pregunta... El record més antic... recordo haver cantat en un programa de ràdio quan tenia quatre anys, era a Ràdio Nacional d'Espanya. (I ara ja no cantes?) Sí, de vegades canto... quan estic borratxo!

–Fet musical més recent en el record?

–Un disc compacte que m'han regalat de Cesaria Evora, és un portuguès preciós... de Brasil, es mengen totes les consonants finals i queda preciós, és diu *Mis perfumado*. “Flipo pepinos”... (és una resposta tan gràfica que no puc deixar de posar-la).

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

–Podria prescindir de tota la música clàssica, per a mi se la podrien confitar tota, podria prescindir-ne ara mateix i no em costaria gaire esforç. I no podria prescindir del blues, és la música que més m'agrada, m'emociona...

–Beatles o Rolling Stones?

–Quan jo era molt jovenet s'havia d'escollir perquè al barri de Sants hi havien unes bandes i anàvem a cops de pedra, havies de triar i jo vaig escollir els Rolling Stones, ja sé que era una “xorrada” perquè tots dos són bons, però llavors s'havia de triar.

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

–Home, jo d'adolescent estava enamorat de la Maria del Mar Bonet, d'aquelles celles...

–Bach, Beethoven, Mozart, Puccini, Wagner o....?

–Tot i que trobi la música clàssica horrorosa, l'he escoltat, sobretot de petit, perquè tenia amics que m'obligaven a escoltar-la; no s'ho creien, que no m'agradés. Triaria potser Bach, però perquè he sentit versions edulcorades.

–Fet musical no plaent que us mereixi més indulgència?

–La programació de Catalunya Música, que és bàsicament música clàssica, és una cosa que m'indigna molt perquè a més a més jo estic pagant els impostos i podria haver-hi una emissora només de blues...

–Tres enregistraments que salvaríeu d'un incendi?

–Per motius diversos?... A veure... sí, un segur, és un disc de Frank Zappa que es diu *Another band from L.A.*, aquest és un home que ha acabat fent música clàssica... Un altre seria un que vaig comprar a Praga, no sé on deu ser... (el comença a buscar per una llibreria plena de discs i cassetts),

és preciós, és una gravació txeca *Pozimní & Varsauky Koncerts*. I un altre... (fa un incís), *La vaca lechera* m'agrada molt... És que és molt difícil dir tres coses, o no salves cap o t'ho emportes tot... Bé, l'últim podria ser de Santana, un disc que es diu *Abraxa*.

—Un instrument?

—De petit vaig intentar tocar l'harmònica, però els meus pares volien aconseguir resultats bons de seguida i me'n vaig atipar i vaig dir que mai més tocaria cap instrument. Sóc un negat i crec que és per això, perquè em van exigir que en dos minuts dominés l'harmònica. De tota manera m'agrada molt el saxo.

—Una música per morir?

—La cançó de *La vaca lechera* (deia que no cantava, però us asseguro que no estava borratxo i va entonar la cançó: "tengo una vaca lechera, no es una vaca cualquiera, me da leche condensada, ¡ay! que vaca tan salada, tolón, tolón..." (em sembla que era "me da leche merengada"...)) Ostres sí, he fet una versió actualitzada de la cançó...

—Una música per estimar?

—Per estimar hi ha uns discs increïbles d'un grup que es diu Penguin Café Orchestra, que són ideals perquè a més a més sintonitzen totes les accions del llit... qualsevol disc d'ells.

—Un intèrpret?

—Aquesta resposta és impossible, m'agraden cinquanta coses, no puc escollir un...

—Un esdeveniment musical viscut?

—És que surto bastant "cabrejat" de tot arreu, per exemple, el concert de Prince, trobo que ell és brutalment bo, però vaig sortir indignat (podries escollir-lo d'intèrpret...?) Sí, és veritat, el Prince m'agrada molt, posa'l d'intèrpret... Però vaig sortir indignat perquè no sentia res i estava xop; si tens divuit o dinou anys ho aguantas, però jo prefereixo comprar-me un compacte i sentir-ho a casa. Però bé, potser escolliria una actuació de Paquito D'Rivera al Lush Life de Nova York la nit de cap d'any de 1982; em va agradar molt.

—Una experiència musical que us agradaria viure?

—L'experiència musical que m'agradaria viure és la retirada de subvencions al Palau de la Música, al Liceu i altres semblants (amb la gravadora apagada va ser més contundent i va apostar per l'enderrocament d'aquests edificis; sort que, com diu ell, és gairebé impossible...).

—Fet sonor no musical que us atreu especialment?

—El so dels trens.

—Fet sonor no musical que re-

butgeu especialment?

—Les baralles dels veïns del pis de sobre quan arriben borratxos a les dues de la matinada i es comencen a insultar.

—La música és una sensació visceral, una vivència sentimental o un incentiu intel·lectual?

—La música són sons, poden tenir connotacions sentimentals perquè et recordin moments determinats de la teva vida. Visceral no ho és, una cosa visceral seria menjar vísceres... (torna a ser gràfic). Intel·lectual també, de vegades quan estic escrivint m'ajuda a tirar una idea endavant, però de vegades em molesta; en canvi de jove no podia escriure sense música.

—Ecoltar música..., sol o acompanyat?

—Les dues coses, depèn de la música.

Potser us ha semblat una mica despectiu amb la música clàssica, però espero que ningú se senti ofès, ja que tot ho ha argumentat a la seva manera. Segons ell, si donessin subvencions al camp del Barça per poder anar a veure un Barça-Madrid sense pagar massa la cosa canviaria. Mai no havia rigut tant transcrivint una entrevista, i és que aquest personatge és digne de veure'l i d'escollir-lo; si teniu ocasió, no deixeu de fer-ho.

catàlunya música / revista musical catalana

CATALUNYA MUSICA / REVISTA MUSICAL CATALANA

C/ Sant Fancisc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA, pel pagament de la meua subscripció a "CATALUNYA MÚSICA/REVISTA MUSICAL CATALANA".

Nº Entitat

Nº Agència

Digit control

Nº Compte

Titular

Banc/Caixa

Agència

Adreça agència

Població

Signatura

Cal omplir les dades correctament

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms

Professió

Carrer

Telèfon

Població

Dte.

Província

Desitjo subscriure'm a partir del número

Faré efectiu l'import mitjançant

amb la quota anual de 3.975 ptes.

☐ taló bancari adjunt.

semestral de 2.225

☐ domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

DANSA MÚSICA

TEMPORADA 1993 / 94

TEMPORADA DANSA

Ballet Nacional de Nancy i la Lorraine (França)
23 i 24 d'octubre de 1993

Nikolais and Murray Louis Dance (EUA)
12 de desembre de 1993

Ballet de Zaragoza (Espanya)
19 i 20 de febrer de 1994

Ballet du Nord (França)
19 i 20 de març de 1994

Kibbutz Contemporary Dance Company (Israel)
16 i 17 d'abril de 1994

Ballet Gulbenkian (Portugal)
14 i 15 de maig de 1994

TEMPORADA MÚSICA

Orquestra Filharmònica de Halle (Alemanya)
28 d'octubre de 1993

Lluís Claret, violoncel
25 de novembre de 1993

Lucia Popp, soprano
16 de desembre de 1993

Orquestra de Cambra de Barcelona (Catalunya)
27 de gener de 1994

Phoenix Brass Quintet (Gran Bretanya)
24 de febrer de 1994

Canadian Chamber Ensemble (Canadà)
10 de març de 1994

Sinfonietta Jönköping's (Suècia)
14 d'abril de 1994

Orquestra Simfònica Hongaresa de Budapest
19 de maig de 1994

Òpera de Cambra de Varsòvia (Polònia)
9 de juny de 1994

ABONAMENTS A LA VENDA

a totes les oficines de la Caixa de Terrassa i al Centre Cultural
(Rambla d'Egara, 340 - Tel. 780 43 77) TERRASSA, de 10 a 21 h.

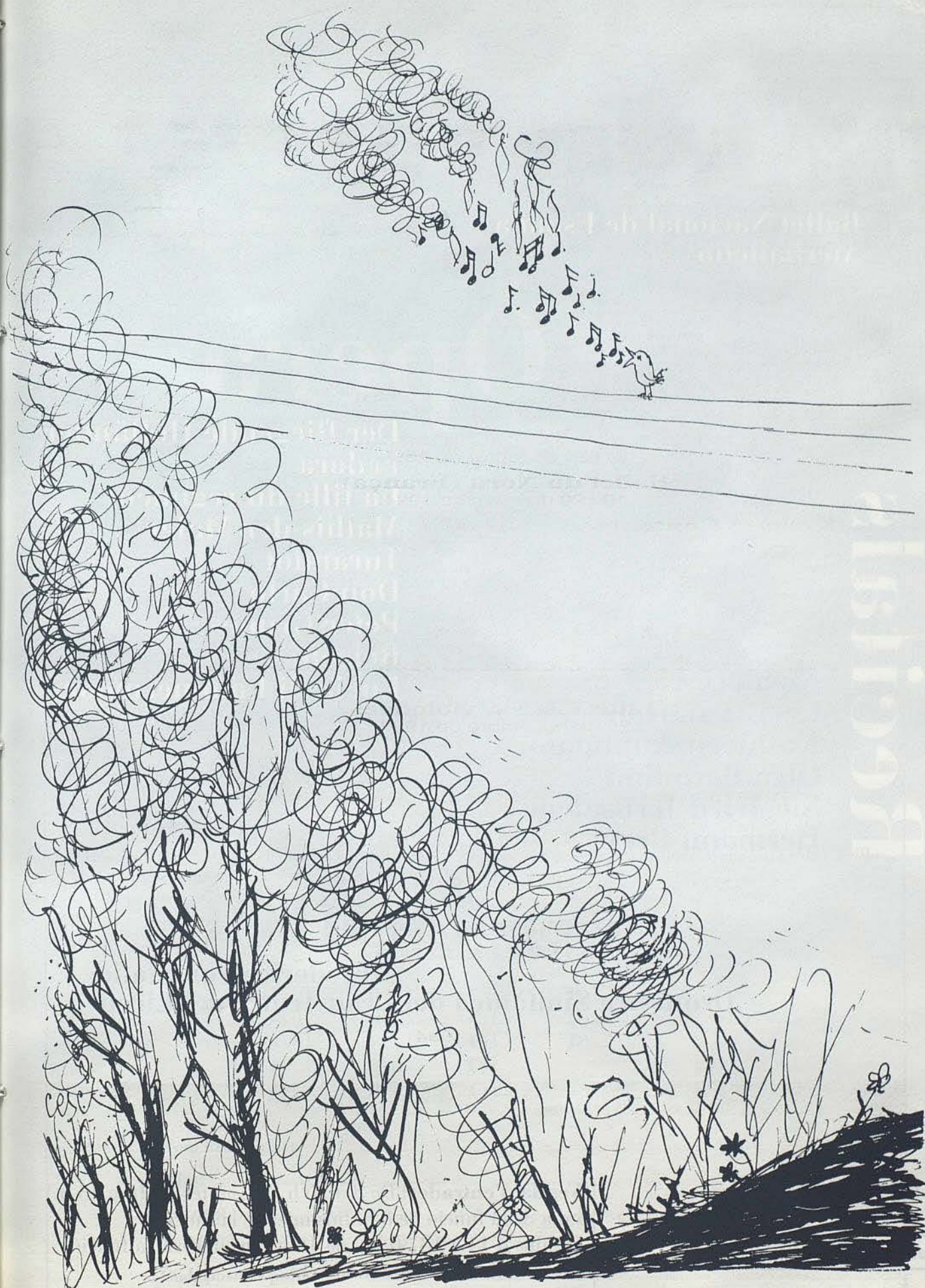
CENTRE

FUNDACIO CULTURAL



CULTURAL

DE LA CAIXA DE TERRASSA





GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA 1993-94

Ballet

Ballet Nacional de España
Aterballetto

Recitals

Elena Obraztsova
Cecilia Bartoli
Kathleen Kuhlmann
Olga Borodina
Siegfried Jerusalem
Hermann Prey

Òpera

Der fliegende Holländer
Fedora
La fille du régiment
Mathis der Maler
Turandot
Don Carlo
Peter Grimes
Reigen
Lucia di Lammermoor

Concerts

Frederica von Stade
Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

Amb la col·laboració de



IBERIA

Venda d'entrades: De 8 a 20 h. (dissabtes de 10 a 13 h.)
i dia de la funció de 8 h. fins inici de la funció
(festius d'11 a 13'30 h. i de 16 h. fins inici de la funció)
La Rambla dels Caputxins, 61

Informació i reserva:

als telèfons (93) 412 35 32 / 412 19 03

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:

- En quin any va començar a actuar en públic el trio Cortot-Thibaud-Casals?
A) 1899 B) 1905 C) 1912 D) 1924
- A quina ciutat va néixer, el 1891, el director Hermann Scherchen?
A) Berlín B) Zuric C) Praga D) Leipzig
- Quin compositor polonès és l'autor de l'òpera *Els diables de Loudun*?
A) Penderecki B) Lutoslawski C) Gorecki D) Szimanowski
- El llibert d'una d'aquestes òperes de Richard Strauss no va ser escrit per Hugo von Hofmannsthal. Quin?
A) Arabella B) Ariadne auf Naxos C) Capriccio
- En l'obra de quin escriptor es basen els temes del disc d'Alan Parsons Project *Tales of mystery and imagination*?
A) Oscar Wilde B) Bram Stoker C) Edgar Allan Poe

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 setembre 1993.

- B) Francis Poulenc.
- C) Alicia de Larrocha.
- C) Rodrigo.
- C) Gayarre.
- B) Stevie Wonder.

Han estat guanyadors del Concurs de setembre 1993: Josep Niubo i Torrente (Badalona) i Pilar Trillo Ansán (Barcelona).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(octubre 1993)

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

Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:



SCHÖNBERG: *Erwartung* i *Cançons de Cabaret*

Jessye Norman i
l'Orquestra de la
Metropolitan Opera,
Director i pianista
acompanyant James
Levine. Disc Philips Digital
Classics 426 261-2 PII.

Aquesta exímia cantant és de les que defuig la rutina del repertori. Amb una formació i cultura musicals essencialment europees es prodiga amb freqüència en el terreny de molta producció romàntica infreqüent. Però ara el seu interès ha anat sortosament encaminat cap al mateix Schönberg, amb dues de les seves obres més primerenques: *Erwartung*, de 1909, i les *Cançons de Cabaret*, encara anteriors. Obres que –com passen els anys!– s'apropen ja al seu primer centenari. Es mostren, malgrat tot, dues facetes ben distintes del compositor, que es tradueixen també en unes respectives interpretacions diverses de la Norman. Quant a les *Cançons de Cabaret*, escoltarem la *liederista* sofisticada, plena de coqueteria vienesa i *charme* francès. Si la fidelitat històrica de la interpretació pot ésser potser objectable, el seu encís resulta arravatador, gairebé impressionista. *Erwartung*, aquella tenebrosa espera, paradigma de l'expressionisme musical germànic, rep de la soprano els millors atributs imaginables perquè mostra els del monodrama escènic amb la seva acció incorporada, una caligiosa atmosfera

angoixant. Amb una penetració admirable de cantant i director s'assoleix la simbiosi perfecta entre el darrer postromanticisme “tristanyesc” i la “lunarietat” del que més tard esdevindria el *Pierrot* del mateix Schönberg. Ni una sola concessió ni treva en aquesta línia del més abrusador expressionisme. No menys alta qualificació hem d'atribuir, doncs, també a Levine, ensem amb pianista acompanyant sorprenent. ● Josep Casanovas



BOCCHERINI: *3 String Quintets*

(Op. 45 núm. 4, op. 46
núm. 4 i «L'Uccelleria».)
L'Europa Galante. Opus
111. OPS 30-82

Un repertori que desmenteix la imatge de Boccherini com a músic hedonista i superficial, en favor d'un compositor substancial i transcendent, sobretot en el terreny de la música de cambra i particularment en les més rellevants dels seus 113 quintets amb dos violoncelles. La selecció que presenta aquest CD és altament valuosa, ja que inclou, d'una banda, el *Quintet en Re major*, conegut amb el sobrenom de «L'Uccelleria» (una deliciosa mostra –pròdiga en curioses ardideses instrumentals– de la moda naturalista i descriptivista de l'època, que Boccherini només va seguir de manera episòdica), i, de l'altra, els *Quintets en Do major i en Sol menor* els quals –amb el caràcter que els confereixen les respectives tonalitats– il·lustren l'art del compositor en el moment

més alt de la seva maduresa instrumental i expressiva i presenten, al mateix temps, una conformació formal ben interessant, fins i tot innovadora, que justifica l'admiració que tot un Haydn sentia envers el seu col·lega italià.

El conjunt l'Europa Galante, liderat pel violinista Fabio Biondi, un valor ascendent de la interpretació amb instruments originals, pertany a la nova generació d'instrumentistes llatins que ha restaurat el caràcter més autèntic i genuí de la música italiana del disset i del divuit –massa temps lligada a les premisses d'una mentalitat musical centroeuropea– amb una fantasia i desinhibició absolutament estimulants. Les versions d'aquests tres quintets de Boccherini –sense perjudici de la seva impecable realització tècnica i de la coherència del joc col·lectiu dels cinc instruments– posseeixen una vivacitat i una força comunicativa irresistibles.

● Lluís Millet



OCKEGHEM: *Requiem*

Ensemble Organum.
Marcel Pérès. Harmonia
Mundi France, 901411

L'Ensemble Organum de Marcel Pérès és un cas singular i atípic en el domini dels conjunts especialitzats en música religiosa anterior al barroc, amb unes característiques específiques que el situen, no pas sense algun element polèmic i nou, a l'avantguarda del seu camp espe-

cífic: amb el patrocini exemplar de la Fundació Telecom, la seva comesa bàsica i essencial no és tant l'activitat comercial, concertística i discogràfica, com en una labor d'investigació, de la qual segueix, lògicament, la presentació pública, per diversos mitjans, dels resultats d'aquesta tasca. Resultats que, com en el cas d'aquest enregistrament del *Requiem* de Johannes Ockeghem (1420-1497) –culminació de l'estil polifònic franco-flamenc basat en les tècniques contrapuntístiques del cant ferm– conjunquen una manifesta severitat amb un engatjament que fa versemblant el particular missatge d'una obra estretament lligada al seu context històric i funcional, amb un competent equip de cinc veus masculines *a cappella*. Aquesta severitat és igualment patent en el personalíssim estil dels fragments en cant pla que enllacen les diverses parts polifòniques de la missa de difunts. (Hem de remarcar, de manera particular, la idoneïtat dels comentaris de George Houle que acompanyen l'enregistrament i que situen l'auditor, de manera tan clara con rigorosa, en el temps i les característiques tècniques i espirituals de l'obra.) També volem deixar constància, amb gran satisfacció, de la presència entre l'equip que ha realitzat l'enregistrament, de tres elements catalans, els cantants Josep Benet i Josep Cabré i el tècnic de so i director artístic de la producció, Pere Casulleras.

Volem recomanar, finalment, als melòmans que canalitzen la seva afició a la música preferentment per mitjà del repertori clàssic i romàntic, que facin l'experiència d'escoltar atentament aquest repertori tan auster com ric en contingut i potencialitat comunicativa: seria, potser, una autèntica i «ecològica» cura de salut!

● Agustí Montellà



KORNGOLD: *Der Wunde Der Heliane*

RSO i Cor de la Ràdio de Berlin. Anna Tomowa-Sintow. John David de Haan. Nicolai Gedda. Harmut Welker, René Pape, Reinhold Runkel. Director: John Mauceri. DECCA 436 636-2 (3 CD) DDD

La producció d'Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) va ser titllada per les autoritats culturals del Tercer Reich d' "Entarte Musik", o sigui "música degenerada", i no pas perquè la seva estètica fos revolucionària (com és el cas de Krenek), sinó perquè el compositor era jueu. Ara Catalunya Música li dedica un programa setmanal i el seu nom, tan vinculat al cinema, torna a ser familiar.

L'argument és sobrenatural i narra la lluita entre la puresa i el mal (la prova de Dén de la reina Heliane és una resurrecció). La música es mou entre el romanticisme més líric i l'expressionisme més exacerbant, recordant al Richard Strauss de *Elektra* i *La dona sense ombra*, el *Klagende Lied* de Mahler i, en alguns passatges, el darrer Puccini. La vocalitat, sobretot, és plenament straussiana (o sigui, exigent a més no poder).

Aquesta és una de les òperes més rodones de Korngold i l'enregistrament, fet en condicions d'una gran dignitat, atraurà sens dubte l'atenció dels afeccionats al gènere que ja coneixen la força d'altres òperes tan sensacionals com aquesta, *Violanta*

i *La ciutat morta*. Dura quasi bé tres hores i l'audició dels cinc actes deixa exhaust. Un factor que propiciarà la difusió d'aquest "revival" és el repartiment, que encapçala Tomowa-Sintow en condicions vocals esplèndides, malgrat un agut que moltes vegades ja no és lluminós, ans tens i problemàtic. Nicolai Gedda apareix en un paper episòdic i la part del lleó correspon al tenor John David de Haan, excel·lent. Decebedora Reinhold Runkel en el paper de dolenta. El Cor compleix esplèndidament atesa la tessitura inclement de les seves intervencions i la direcció de Mauceri comunica la necessària tensió a una orquestra que només "patina" en dos o tres moments. ● Xavier Casanovas-Danés

SYLVANO BUSSOTTI: *The Rara Requiem*

Bergkristall i *Lorenzaccio Symphony*. Cors del Conservatori i Orquestra Ràdio-Sinfònica de Saarbrücken sota la direcció de Gianpietro Taverna. Orquestra Sinfònica de la Ràdio Alemanya del Nord. Direcció: Giuseppe Sinopoli. Dos discos Deutsche Grammophon. Serie 20th Century Classics 437 739-2 GC2.

A diferència del disc referenciat de Nono, el present compacte pot considerar-se exactament com una antologia pròpiament dita del seu autor, Bussotti, un altre dels grans contemporanis indiscutibles. Tres denses obres s'apilen en l'àlbum, sobretot pel que respecta a la que encapçala el títol, un *Rara Requiem*, de nom equivocat perquè no es tracta de cap raresa sinó del nom d'un personatge recurrent en la mitologia personal de Bussotti, una tal "Rara". El compositor és una suggestiva mescla de

músic, poeta, dramaturg i director teatral i per això ha muntat aquest *Rèquiem* com un vast espectacle sonor que se serveix del pretext litúrgic per intentar una cosmovisió de la dimensió humana total. És una obra, sens dubte, important, seriosa, que fa una revisió de les més variades referències literàries, emprant una orquestra de vent, piano, arpa, percussió, guitarra i violoncel solistes, conjunt vocal i quartet de solistes. La versió és indiscutiblement molt treballada, ja que aprofundeix sobretot els aspectes formals de la partitura, ben definits en els comentaris adjunts per tal de fer ressaltar les moltes connexions cícliques que l'obra conté.

Anteriors són el ballet *Bergkristall* o la *Lorenzaccio Symphony*, aquesta darrera, en realitat, un extracte de diverses escenes de la creació escènica del mateix autor. Sinopoli es prodiga en aquestes dues partitures com el director extravertit que és. ● J.C.P.

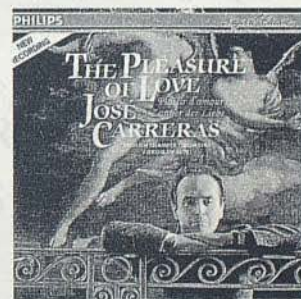


LUIGI NONO: *Fragments Silenci, a Diotima per a quartet de cordes*

Quartet La Salle. Deutsche Grammophon. 20th Century Classics. Digital Recording 437 720-2 GC.

Una producció d'aquesta mena exigeix no només un comentari de la interpretació d'aquesta important formació perquè s'integra també en aquesta col·lecció de clàssics del segle XX de l'editorial. Una divulgació tota ella molt substancial

quant als noms, com el present Nono, Bussotti, en el comentari que també insertem en aquesta edició de C.M/R.M.C., així com B.A. Zimmermann, tots ells efectivament considerats com a veritables clàssics dels nostres dies. Hem escoltat amb autèntica delectació aquesta partitura per a quartet de cordes en dos únics però densos moviments, que interpreta amb precisió mil·limètrica i encís el conjunt La Salle. Obra inesperada fins i tot en el mateix compositor, marcà en el seu instant (1980) una inflexió respecte dels seus grans espais dramàtics i vocals. Una vegada més s'experimenta aquí amb el valor del silenci considerat com una realitat positiva. És, docs, una partitura bastida de sons positius i dels seus respectius silencis significants. Tornem per aquesta via a un univers que ens és precisament molt ben conegut, no menys que el del nostre Mompou. Estem davant d'una genuïna "música callada" per a quartet de cordes. A diferència de l'esmentat Mompou trobarem en Nono, és clar, una dimensió formal del més alt interès i referències secretes a Hölderlin. ● J.C.P.



The Pleasure of Love Recital de Josep Carreras

Cançons de Martini, Sgarbiatti, Caldara, Gluck, Händel, Stradella, Mercadante, Donizetti i altres. English Chamber Orchestra. Director: Vjekoslav Sutej. Philips 434 926-2 DDD

Enregistrat l'abril de 1992, aquest programa mostra la maduresa artística de Carreras, que fa un esforç de contenció i evita aquell èmfasi que, sovint, enfafega els seus recitals i concerts. Aquesta sobrietat expressiva, unida a la perfecta construcció de les frases i a la calidesa d'una veu de per si molt comunicativa aboca a uns resultats molts satisfactoris. En algun cas aïllat, com l'ària "O dolce mio ardor" del *Paride ed Elena* de Gluck, la interpretació pot, fins i tot, semblar una mica ensopeïda. La mitja veu resulta gratíssima i és palesa una inclinació sistemàtica a enfosquir el color.

Es tracta de disset cançons, la majoria conegudes, que ja formaven part del seu repertori, amb unes quantes que hi apareixen com a incorporacions. Hi figuren des del "Già il sole del Gange" d'Alessandro Scarlatti fins al "Plaisir d'amour" de Martini, des del "Cardellino" de Mercadante fins al "Ti voglio bene assai" de Donizetti, des de la "Pietà Signore" de Fétis fins a l'"Ombra mai fu" del *Serse* de Händel o "Lascia ch'io pianga" de *Rinaldo*. Els acompanyaments orquestrals són suaus i envoltants, però tendeixen a una certa uniformització. En algunes de les cançons s'ha respectat la versió genuïna i, en altres, l'orquestració i el baix continu han estat retocats. ● X.C.-D.

CARL ORFF: *Antigona*

Inge Borkh, Claudia Hellmann, Carlos Alexander, Ernst Haefliger, Gerhard Stolze, Fritz Uhl, Kieth Engen.
Cor i membres de l'Orquestra de la Radiodifusió de Baviera.
Director: Ferdinand Leitner.
DG "20th Century Classics" 437 721-2 ADD (2 CD)

En una col·lecció de preu assequible, DG recupera l'enregistrament fet l'any 1961 de la cantata composta per Carl Orff sobre la traducció de Hölderlin de la tragèdia de Sòfocles. La fidelitat al text és absoluta, amb el cor en la comesa de comentarista de l'acció. És una llàstima que no figuri el text.

Des de la seva presentació l'any 1949, *Antigona* va constituir una de les llegendes del Festival de Salzburg i la força dramàtica de l'espectacle es troba quasi íntegra al disc. Els "ostinatti" obsessius, el "cantus firmus", la declamació, les "trenodies", els passatges "a cappella", uns plans sonors tan gegantins com extàtics, la parquedat i efi-



càcia d'una orquestració anticonvencional (sis pianos, contrabaixos, vent, percussions), l'exaltació del ritme (amb seqüències minimalistes) i de l'expressionisme, procediments tots típics d'Orff, operen aquí en una conjunció perfecta. La seva música vehicula perfectament el "fatum" sofoclià: l'oient es veu literalment corprès per tanta violència.

Els personatges són arquetípics i els cantants, sotmesos a unes exigències quasi inhumanes, els atorguen una gran força tràgica. L'augusta Inge Borkh, molt ben replicada per Claudia Hellmann com la seva germana Ismene i les prestacions d'Alexander (com a Creon) i de cantants tan veterans com Uhl o Stolze (meravellós) eleven encara més la temperatura dramàtica de l'obra. Dues hores i mitja de música ben servida per un bon enregistrament estereofònic, que s'escolta com si fos una al·lucinació. ● X.C.-D.



HÄNDEL: *Semele*

Battle, Horne, Ramey, Aler, McNair, Chance, Ambrosian Opera Chorus, English Chamber Orchestra, John Nelson, director. Deutsche Grammophon, Digital-Stereo 435 782-2

Es tracta d'una òpera händeliana amb text anglès —un detall que li dona caràcter—, sobre les *Metamorfosis* d'Ovidi, escrita, per iniciativa del compositor, el 1740, quan la seva activitat creadora ja s'havia decantat decididament cap al gènere de l'oratori, i que mai no fou representada en vida del compositor, sinó només interpretada en forma concertant. Per això, bé podríem considerar-la com un oratori profà, el qual, per sobre de la relativa complexitat de la trama mitològica del llibret, conté una certa referència moralitzant —la condemna de l'ambició desmesurada de Semele—, al costat de certes al·lusions polítiques, entenedores les circumstàncies de l'època. Musicalment, és al nivell de la maduresa händeliana, per la magnificència dels cors, la puixança dels recitatius acompanyats i la correspondència de l'element sonor amb les situacions dramàtiques, superior a la de la mitjana de les òperes italianes del compo-

sitor, globalment més convencionals; un fet que no és obstacle perquè l'auditor actual pugui, també, escoltar-la com a música pura del màxim atractiu.

La present versió, enregistrada el 1990, respon al paradigma clàssic de l'estil händelià típicament anglès, que equilibra una dimensió estilística raonable amb una eloqüència de gran plasticitat, que mai no dona, però, la impressió d'esllanguiment, gràcies a la vitalitat i la fluïdesa general dels «tempi», la concisió del frasseig i un balanç satisfactori de les sonoritats instrumentals; en resum, una opció encara vàlida, sobretot quan és realitzada amb la competència i la professionalitat impecables dels instrumentistes de l'English Chamber Orchestra.

És obvi que el punt àlgid de l'inceniu, en una obra de les característiques de la que ens ocupa rau en el repartiment vocal. En aquest cas, es tracta d'un equip versàtil, flexible, polivalent i homogeni, sense cap fissura, on sobresurten, de manera particular, la figura en alça de Kathleen Battle, la qual encarna una Semele de superior puresa expressiva i netedat vocal, la impecable i madura intel·ligència de Marilyn Horne i la noblesa de Samuel Ramey, figures importants i estelars de les que no se separa qualitativament i funcionalment la resta de l'equip. ● L.L.M.

IV FESTIVAL INTERNACIONAL *de*
M Ú S I C A
i
D A N S A
d'ANDORRA la VELLA
— O C T U B R E 1 9 9 3 —

Dissabte 9 - 21:30 h

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE RÚSSIA
VERONIKA DUDAROVA (DIRECCIÓ)
YURI ROZUM (PIANO)

Divendres 15, dissabte 16 - 21:30 h

BALLET THÉÂTRE JOSEPH RUSSILLO
CENTRE NATIONAL CHORÉGRAPHIQUE
DE TOULOUSE-MIDI PYRÉNÉES

Dimarts 19 - 21:30 h

SIMON ESTES - VERONICA SCULLY
(BAIX BARÍTON) (PIANO)

Dissabte 23 - 21:30 h

ORQUESTRA D'AUVERGNE
JEAN-JACQUES KANTOROW (SOLISTA I DIRECTOR)

Dimarts 26 - 21:30 h

MARIA JOÃO PIRES
(PIANO)

Divendres 29, dissabte 30 - 21:30 h

BALLET DE JENNIFER MULLER
THE WORKS

Del 8 al 31

ACTIVITATS COMPLEMENTÀRIES
FIRA-EXPOSICIÓ, CLASSES MAGISTRALS, CONFERÈNCIES, CINEMA,
JORNADES DE DEBAT, PROJECCIONS DE VÍDEO-LÀSER-DISC.

CENTRE DE CONGRESSOS I EXPOSICIONS

INFORMACIÓ ANDORRA

Tels. 22 2 42 - 64 0 58 - 61 1 31
61 1 36 - 20 2 14 - 27 1 17

VENDA D'ENTRADES:

Sindicat d'Iniciativa, tel. 20 2 14
Caseta d'informació, tel. 27 1 17

INFORMACIÓ BARCELONA

Tels. 200 06 55 - 200 07 87

VENDA D'ENTRADES:

Oficina de turisme del Principat
d'Andorra - c/ Marià Cubí, 159
Tels. 200 06 55 - 200 07 87

INFORMACIÓ PARÍS

Tel. 42 61 50 55

VENDA D'ENTRADES:

Office de tourisme de la Principauté
d'Andorra - 26, Av. de l'Opéra
Tel. 42 61 50 55



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

