

catalunya música revista musical catalana

MARÇ 1994

NÚM. 113

PREU: 450 PTES

150 ANYS DE LICEU, EN CENDRES



OCB

Orquestra Ciutat de Barcelona



ÀUSTRIA

VIENA (*MUSIKVEREIN*)



BASILEA (*STADCASINO*)
BERNA (*STADCASINO*)
FRIBOURG (*UNIVERSITAT*)
GINEBRA (*VICTORIA HALL*)
LAUSANNE (*PALAIS BEAULIEU*)
LA CHAUX-DE-FONDS
(*SALLE DE MUSIQUE*)
NEUCHÂTEL (*TEMPLE DU BAS*)
SCHAFFHAUSEN (*ESG. ST. JOAN*)
ZÜRICH (*TONHALLE*)



..
SUISSA

STUTTGART (*LIEDERHALLE*)
ERLANGEN (*STADTHALLE*)
DORTMUND
(*KLEINE WESTFALENHALLE*)
WOLFSBURG (*STADTHEATER*)



ALEMANYA

Ajuntament  de Barcelona
Institut Municipal de Música

Amb el suport de

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Gira europea

Març 1994

3A ÈPOCA ANY XI
NÚM. 113, MARÇ 1994

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

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

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

Preimpresió: Ormograf, S.A.
Impressió: Agpograf
Distribució: Diresa
Dipòsit legal: B-34.432/83

Consell Editorial: Félix 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, FRANCISCO BUENO,
MERCÈ CAMPS DE GISPERT, XAVIER
CASANOVAS-DANÉS, JOSEP
CASANOVAS, JAUME COMELLAS,
MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ,
CARLES LOBO, CARME MARTÍNEZ,
TERESA MARTÍNEZ, MÒNICA
MONTORIOL, VICTÒRIA PALMA,
DAVID PUERTAS, JOSEP ROMEU I
FIGUERAS, ISIDRE RUBIO I REMENDO,
FRANCESC TAVERNA-BECH I JOAN
VIVES BELLALTA.

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

Foto de portada d'Antoni Bofill

SUMARI

revista musical catalana

EDITORIAL

5 Per un Liceu per al segle XXI

PANORAMA



6 L'última gran òpera del Liceu
per RRM

9 Del seu affimm. Sr. empleat anònim del Liceu
per Jaume Comellas

10 Lucia Popp: l'adéu de la soprano constant
per Xavier Casanovas-Danés

12 Albert Argudo. Director fet a si mateix
per Teresa Martínez

15 Mikrokosmos: El Liceu, més que mai!
per Pere Artís

18 Palau de la Música de València. Un semestre més
sense grans novetats
per Francisco Bueno

20 Hindemith arribà al Liceu amb dignitat
per Josep Casanovas

21 Teresa Berganza, gran artista
per Xavier Casanovas-Danés

22 Un programa amb personalitat
per Francesc Taverna-Bech

25 Música, teatre i dansa medievals, als Països Catalans

26 Música laica de finals de l'edat mitjana
amb text català o occità
per Maricarmen Gómez Muntané

33 De teatre: misteris i passions medievals
per Josep Romeu i Figueras

39 La dramaturgia de la dansa en els misteris, passions i
moxigangues
per Isidre Rubio i Remendo

42 Sergiu Comissiona. La música com a profund diàleg
per Carme Martínez

46 Catalunya Música proposa. La dona i la música
per Victòria Palma

48 Ananda Sukarlan als concerts de l'ACC
per C.L.

50 Qüestionari informal. Isabel-Clara Simó
per Mercè Camps de Gispert

54 per Cesc

55

57

SCHERZANDO

CONCURS

DISCOS



**AGRUPACIÓ MÚTUA
PREVISIÓ ASSEGURADA**

**LA MILLOR
ALTERNATIVA PER
A LA PREVISIÓ
PERSONAL**

Més de 250.000 socis
units sense afany de lucre.

Assegurem la seva salut,
la seva vida i els seus estalvis.



AGRUPACIÓ MÚTUA
No hi ha millor companyia

Truqui al 900 30.00.30
Hi som per informar-lo

Quan aquest número de la revista arribi a les mans dels nostres lectors haurà passat exactament un mes i un dia de la data de l'incendi que ha anorreat el Gran Teatre del Liceu. I aquest comentari editorial és redactat, per exigències del procés de confecció, pràcticament amb les cendres i runes encara calentes. Ens trobem, doncs, i és precís advertir-ho, al bell mig de l'ull de l'huracà d'un moment excepcional en el qual hi ha més risc de proclivitat per al gest d'arrel visceral que no per a la reflexió serena.

I aquest és un fet important que cal tenir present perquè resulta fonamental de cara a allò que ara, un cop esfondrat el cor del nostre teatre líric —escenari, pati de butaques i llotges— ha de comptar realment.

Hom ha assistit, i assisteix encara, a una autèntica allau de reaccions de naturalesa molt diversificada, que sovint s'encavalquen entre elles, que afegeixen constantment matisos i aspectes nous, no sempre homogenis ni compatibles entre si i que, a la fi, configuren un garbuix sobredimensionat que té el defecte fonamental de la manca de perspectiva clarificadora.

No és el nostre objectiu, ara, jutjar el grau de bondat —en termes racionals o científics— que comporta cadascuna de les reaccions en si mateixes o de forma global. Ignorem quin serà el balanç que farà la història, o una reflexió a distància, de l'increïble espectacle que està desvetllant l'anorreament del Teatre del Liceu. Ens limitem a fer-ne esment, però d'una forma no innòcua o acrítica. I a més, també, amb un cert regust de temor. Perquè a la fi, en aquest espectacle protagonitzat més o menys per tots els estaments i instàncies de la nostra societat, hi trobem a faltar un grau superior de serenitat i de reflexió.

Vivim immersos en uns instants en els quals es poden prendre decisions absolutament transcendents i, a més, irreversibles per al futur del nostre teatre d'òpera i per al país. I en els quals, per tant, són igualment importants, o més, l'energia i la capacitat de reacció que la calma, la serenitat i en definitiva les garanties plenes d'uns posicionaments al més òptims possibles.

No és hora de fer referència, ni la més mínima, a núvols futuribles i hipotètics. Res més lluny dels nostres desigs. Però, tanmateix, sí que és hora, i és un deure indefugible fer-ho, de recordar de forma ben diàfana que el Teatre del Liceu té davant seu l'oportunitat històrica única de convertir-se a la fi en un teatre d'òpera absolutament important. I aquesta oportunitat, factible damunt els vells murs i malmesa de forma lamentable, ara no pot ser bandejada damunt les cendres d'aquells mateixos murs. La visceralitat globalment ben intencionada del món de reaccions que s'han desfermat, no amaga, al cap i a la fi, la unanimitat d'un clam que pregona als quatre vents l'afany d'aconseguir un nou Liceu que tingui tots els elements indispensables i sobrats per fer front a les exigències artístiques i socials pròpies de l'òpera del segle XXI. I també que mantingui una línia de conseqüència amb la seva història transcendent.

Aquesta és una responsabilitat irrenunciable de qui correspongui, davant la qual no valen solucions intermèdies, en última instància frustrants. Cal esperar que el clímax emotiu i afectiu que envolta tot el que es refereix al nostre teatre, per una part; la lucidesa i intel·ligència dels responsables polítics, privats i tècnics, per una altra; i en definitiva la consciència del pes de la substantivitat cultural, de la tradició i de la representativitat del Liceu en la història de la lírica universal, constitueixin factors suficients per assolir l'objectiu esmentat. Si no fos així, restaria pendent un problemàtic i indesitjable judici històric.

Per un Liceu per al segle XXI

L'última gran òpera del Liceu

per RRM

Com si d'una òpera es tractés, el Gran Teatre del Liceu va interpretar un espectacle desolador. L'última i més tràgica òpera. El foc, el gran devorador es va convertir en protagonista i va encendre una enorme xemeneia de fum. De les boques obertes de les mànegues sortia amb força l'aigua que intentava apagar-ne la ràbia infernal. El públic, sorprès davant de l'espectacle insòlit, observava curios, emocionat, furios i a distància, talment com en el teatre, allunyat de l'escenari. El so estrident de les sirenes eixordava, interrompia bruscament el lloc del sinistre. El "cor" de periodistes interrogava desordenadament buscant la paraula justa, el comentari, les primeres manifestacions. El teatre del Liceu va donar el seu últim crit desesperat, la ranera abans de la mort: el sostre va caure vençut per les flames. La gran òpera tràgica va durar quatre hores.

Tot havia començat a la gran "L" penjada de les cortines vermelles de vellut. Aquella "L" va presagiar la desgràcia, va cremar el teló, que va caure encès damunt l'escenari i el foc es va escampar per tot el teatre. La crònica negra va començar a les onze del matí de l'últim dia del mes de gener de 1994. Després de la tragèdia només va quedar un gran cràter que encara fumejava i una pluja de cendra que va cobrir els carrers propers al sinistre.

Una resposta unànime: reconstrucció

Des d'àmbits molt diversos, des del món polític, artístic, em-



FOTO: BELL

presarial, dels afeccionats o des dels mateixos ciutadans, es va donar una resposta unànime davant de l'ensorrament del Gran Teatre del Liceu: reconstrucció.

Els polítics van manifestar que no era el moment de buscar responsabilitats, sinó d'intentar ressuscitar el teatre desaparegut. Només Enrique Lacalle va criticar durament l'Ajuntament de Barcelona i el Cos de Bombers i va exigir responsabilitats. Per la seva banda, l'alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, va parlar de *reconvertir*

el desastre en una reconquesta: la reconquesta del Liceu.

Quant a l'opinió dels cantants d'òpera o de persones vinculades al món de la música en general, la reacció va ser de desànim i de desconsol. Molts d'ells, entre els quals destaca Josep Carreras, Alfredo Kraus, Montserrat Caballé, Jaume Aragall o Teresa Berganza, es van oferir per a qualsevol iniciativa que serveixi per recaptar fons per reconstruir el Liceu. Algunes de les respostes més crítiques van venir per part

del director de la companyia de teatre Dagoll Dagom, Josep Lluís Bozzo. Tot i lamentar la desgràcia, Bozzo va afirmar que el Liceu no tenia les condicions de seguretat necessàries: *el teatre era com una falla, una enorme pira en què només faltava una espurna per cremar*.

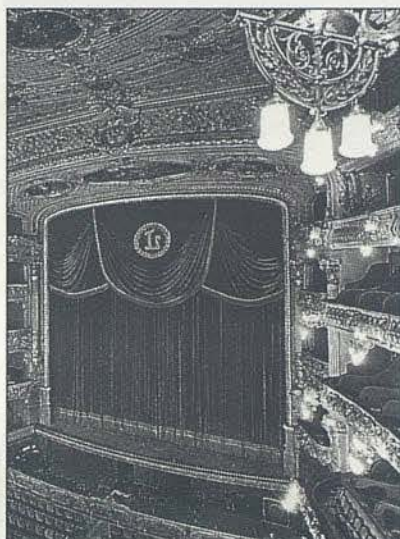
D'altres sectors que han opinat sobre la tragèdia van ser alguns dels liceistes amb més tradició dins del teatre: els del quart i cinquè pis. El sentiment generalitzat era d'una gran pèrdua: *estem desolats perquè a part del valor material del teatre, hi ha una sèrie d'emocions viscudes que són irrepetibles*. Aquests amants de l'òpera veuen el futur del teatre bastant incert, ja que segons les seves paraules, *l'òpera està en perill perquè la gestió està en mans de polítics*. Aquests afeccionats del quart i cinquè pis ja havien fet notar el seu desacord amb la política de gestió empresarial del teatre, tot afirmant que feia prevaldre *excessivament la política per sobre de la música, la veu i l'òpera*.

Un altre liceista del cinquè pis, i continuant amb les argumentacions anteriors, va afirmar que *el teatre s'havia d'haver tancat fa anys; segons les seves paraules, tenia molts inconvenients i era poc efectiu*. A tot això, aquest amant de l'òpera va apuntar algunes idees sobre com hauria de ser el nou teatre: *ha de ser un teatre al servei de les noves exigències escenogràfiques, i s'ha de fer un teatre per a tothom, que tothom hi vegi bé i que tothom entri per la mateixa porta*.

La resposta també ha provocat la solidaritat de molts sectors de la societat, que han aportat o aportaran la seva ajuda per a la possible reconstrucció del Gran Teatre del Liceu. Entre algunes de les diferents ofertes generades hi ha la de diferents entitats bancàries, mitjans de comunicació àudio-visuals i escrits, clubs esportius, institucions espanyoles i europees i aportacions individuals.

Josep Caminal: "la temporada ha quedat suspesa"

El director general del Gran Teatre del Liceu, Josep Caminal, va afirmar que *la temporada ha quedat suspesa*, però va matisar que *no deixaré Barcelona i Catalunya sense música*. En aquest sentit, i segons Oriol Ponsa, gerent de l'Orquestra i del Cor del Gran Teatre del Liceu, *s'està estudiant la manera de poder continuar amb la programació establerta*. De moment, i en paraules de Ponsa, *l'orquestra i el cor continuaran assajant*. Una de les



possibilitats que va plantejar el gerent de l'Orquestra i el Cor va ser el de fer *òperes amb format d'orquestra* i va parlar de les produccions com *Turandot* o *Don Carlo*. Ara per ara, alguns dels teatres més importants de Catalunya —el Teatre d'Esparreguera, el d'Olesa, el de la Faràndula de Sabadell, l'Auditori de Sant Cugat— han ofert els seus locals al Gran Teatre del Liceu. Des de la direcció del Liceu s'estudia la possibilitat d'intentar aprofitar aquestes instal·lacions per poder continuar, d'una manera o altra, amb la programació del Liceu.

La pèrdua del teatre ha suposat la paralització de la temporada operística 1993-1994. La programació tenia títols tan sug-

gerents com *Turandot*, *Don Carlo*, *Peter Grimes*, *Reigen* o *Lucia di Lammermoor*, amb figures tan emblemàtiques com Gwyneth Jones i Eva Marton (*Turandot*), Edita Gruberova, Sumi Jo, Alfredo Kraus i Joan Pons (*Lucia di Lammermoor*) i Jaume Aragall (*Don Carlo*). A part del vessant operístic, el Liceu havia programat tres concerts i cinc recitals, amb les veus de les mezzo-sopranos Olga Borodina i Frederica von Stade i del tenor Siegfried Jerusalem, a més a més d'acabar el cicle de representacions de *Matthias der Maler*, el darrer títol ofert abans de la destrucció.

El nou teatre

Tot i l'optimisme amb què van reaccionar les classes polítiques per a la reconstrucció del teatre, encara cal puntualitzar com haurà de ser aquest "nou teatre". El debat gira entorn de dues premisses: reconstruir el teatre tal com era, amb el mateix estil i forma, però amb unes instal·lacions i sistemes de seguretat al més avançats possible, o modernitzar totalment el teatre i donar-li una nova concepció. La segona possibilitat planteja construir el teatre al mateix lloc, a la Rambla barcelonina, o canviar d'ubicació. De moment, el president de la Generalitat, Jordi Pujol, ha donat al director del Liceu, Josep Caminal, dues setmanes per presentar una proposta.

Sobre aquest tema hi ha opinions diverses que hem recollit, tot i saber que quan aquest article es publiqui ja se sabrà com serà el nou teatre.

Des de les institucions que componen el patronat del Consorci del Gran Teatre del Liceu es recull una sola opinió que va manifestar el president de la Generalitat Jordi Pujol: *el teatre és reconstruirà ràpidament en el mateix lloc i amb el mateix estil*. Per la seva banda, l'arquitecte responsable de la renovació, Ignasi de Solà-Morales, comparteix aquesta primera proposta i



Foto: Bafill

per això fa servir la paraula "restauració". Segons l'arquitecte, *la carcassa del teatre es conserva, i per tant la concepció ha de ser la que ja hi havia*. Tot i així, per a Solà-Morales aquesta "restauració" no es podrà fer en un sol any: *construir un teatre avui dia és 100 vegades més difícil que en el segle passat, perquè s'ha de dotar d'unes instal·lacions i d'uns sistemes de seguretat molt complexos*. Però les reaccions divergents van venir per part de l'antic director de la Coral Sant Jordi, Oriol Martorell. Segons Martorell, *el teatre que Barcelona necessita no hi cap, en el solar, i per tant, cal vèncer la melangia i construir un nou teatre en algun altre lloc*. Des d'una altra òptica, el periodista Jo-

sep Maria Cadena va plantejar que li semblava "impensable" construir un nou recinte on des dels pisos superiors no es vegi l'escenari.

Els veïns afectats per la reforma, i ara per la reconstrucció, es troben amb un nou problema quan es parla d'un nou plantejament de l'ampliació. El debat tot just sembla haver recomençat, però esperem que la voluntat que hi ha per part de tothom de reconstruir el teatre esdevingui la clau de volta per iniciar al més aviat possible l'aixecament del nou edifici. I potser haurem de fer cas del refrany popular que va apuntar el gerent de l'Orquestra i del Cor del Liceu, Oriol Ponsa: *a grans mals, grans remeis*.

Una qüestió sociològica



Foto: H.G.

La renovació de l'escenari i els serveis annexos no plantejava cap problema. Reedificar tot un teatre calcinat, tal com el mostraven els vells gravats del segle passat, és ja una altra cosa. Si es considera un fetitxe ciutadà, caldrà reconstruir fins a la mínima motllura daurada i retall de vellut grana, amb totes les incomoditats i mancances de molts seients. Qualsevol altra reforma feta sobre la base de l'estructura de l'hemicicle original que es conserva corre el risc de l'inevitable pastitx.

De totes maneres, m'inclino més a pensar que el problema actual del Liceu és més sociològic que no arquitectònic. Tot ha arrencat d'una exigència dels nous temps envers les tècniques escenogràfiques, però ningú no s'ha preguntat què és el que reclama el que ara se'n diu la «societat civil» —és a dir, pura sociologia— per a tot nou nou segle que ja s'inicia. El fet socio-cultural de l'òpera s'ha transformat profundament en el decurs dels darrers cent cinquanta anys. O potser no! ●

Josep Casanovas

Del seu affm.

Sr. empleat anònim que vaig trobar davant del Liceu

Estimat amic:

Disculpi que m'adreci a vostè sense saber el seu nom, però tanmateix el conec força abans de trobar-nos al bell mig del pla de l'Os on jo contemplava la consumpció entre flames del Teatre del Liceu. I dic que el conec perquè vostè forma part de la plantilla i a força de coincidir i saludar-nos als passadissos del teatre, ja sigui en les representacions en què vostè fa d'acomodador o de porter, i en dies feiners, tasques de manteniment, hem pogut fer aquest tipus de coneixença anònima però certa. En aquest darrer dilluns fatídic del mes de gener vam compartir a la Rambla la pluja de cendres i sutge que de forma implacable deixava el seu rastre en aquella superfície de la Rambla especialment atapeïda aleshores de ciutadans —espiritualment cap cots, no pas físicament, que tots miràvem enlaire la poderosa ombra de fum—, i en definitiva rotundament abaltits i derrotats.

Jo feia poca estona que havia arribat a aquell indret i encara em trobava immers en un tipus d'excitació particular que imposa en la gent del meu ofici la idiosincràsia professional. M'explicaré. De la mateixa manera que un bon metge gaudeix més resolent un problema professional complex i fins i tot delicat que no un de rutinari, ben al marge que el primer pugui afectar greument fins i tot la vida del pacient, els periodistes, d'antuvi gaudim també més davant de l'esdeveniment excepcional que no del rutinari i quotidià. Al marge de les dimensions fins i tot tràgiques que pugui comportar aquell, com era el cas que ens va aplegar al pla de l'Os.

Vostè justament passava per allà, mig esmaperdut, amb la jaqueta i els pantalons de treball, amb aquell color blau tan identificador de les indumentàries pròpies d'un ventall d'ofici que aplega manyans, fusters, electricistes i llaners. A la butxaca del darrera del pantaló, hi duïa, ben perceptibles, unes alicates. El vaig aturar i vaig fer-li un brevíssim i tòpic comentari. Vostè es va girar i em va dir, simplement: "Estic desolat". I de forma discreta però ferma, es va esmunyir entre la gernació. Les seves paraules, i més encara el seu rostre, no se m'oblidaran mai. La tristesa tan profunda, tan en el límit, va constituir per a mi un xoc que em va despertar del *pathos* deformatiu professional de què li parlava fa un moment i em va fer aterrar a la realitat de la magnitud del fet. Magnitud que es ramifica de forma extensa i enormement travada mitjançant un tot gegantí de sensacions viscudes per una munió de persones.

El seu rostre traduïa molt més que la simple preocupació per un immediat "digestiu" més o menys preocupant. Fins i tot estic segur que el seu ànim aleshores es trobava totalment aliè en aquest nivell d'inquietud. I amb això vaig a raure a un aspecte molt important de la qüestió, que és el caràcter afectiu que emana d'una casa tan particular com el Liceu; dimensió que el seu rostre traduïa exemplarment.

Després, aquella superfície del pla de l'Os va viure altres i diferenciats tipus de gestos. Des del divític, aparatós, melodramàtic i decadent —per descomptat, ben acompanyat de llum, taquígrafs i el que és més important, càmeres— a la constel·lació de comentaris i converses improvisades que traduïen de la forma més sincera i autèntica possible un substrat d'identificació amb la casa cada moment més feta cendres i que també, en molts casos, mostraven els records de vivències entranyables.

De tot hi va haver, en aquells moments tan i tan ex-



cepcionals i en els posteriors. La reacció de la societat barcelonina i la catalana, i de la no barcelonina i no catalana, ha constituït un fet digne d'un aprofundit i segurament molt suggestiu estudi sociològic. Components de naturalesa molt variada i sovint contradictòria s'han congriat en allò que ha acabat convertint-se en un espectacle sobredimensionat. Des de manifestacions sobrebenintencionades i viscerals a gestos aparatosos que acusaven la sospita de la inspiració de superprofessionals gabinets d'imatge. Gestos sovint ressonats fins i tot en campanyes publicitàries. Aquests dos extrems antipòdics encercen el vastíssim ventall d'actituds que donen una enèsima constància de la potència de la figura del Teatre del Liceu; potència que és capaç, per una part, de promoure un món d'emocions afectives entranyables i sinceres, i, per l'altra, de constituir-se en estri utilíssim de promoció. Pel camí, la veu eclesial jeràrquica oferia la reflexió oportuna tot establint diferències qualitatives entre la importància de l'amor a les pedres i a les persones.

Disculpi estimat amic i anònim empleat del Teatre del Liceu que m'hagi abandonat tant com ho he fet a una digressió tan llarga. A la fi, torno a vostè per regradar-li sincerament l'autenticitat del seu gest auster i sincer, el qual, ara, un cop passat el moment més aparatós de concentració de reaccions de tota mena, em continua semblant l'expressió més autèntica de la realitat de la tragèdia liceística. Gràcies definitivament per la seva lliçó.

Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

Lucia Popp: l'adéu de la soprano constant

per XAVIER CASANOVAS-DANÉS

Des del principi Lucia Popp ha estat una de les meves cantants predilectes. N'admirava no tant l'esclat de la veu, la simpatia personal o l'exigència de la seva superior categoria artística com la coherència de la trajectòria professional, la versatilitat del repertori i aquell capteniment aristocràtic que ens la feia pròxima però alhora allunyada de la banalització del divisme i al marge dels llançaments propagandístics a gran escala. Els comentaris suscitats pel seu inesperat traspàs m'han fet comprovar que compartia amb molta gent aquesta predilecció especial que ens la feia única enmig d'un planter de cantants de gran vàlua. Tots coincidim a creure que és difícil acostumar-se a la seva pèrdua. No creïem estimar-la tant com per enyorar-la tan aviat, ni que el seu carisma personal actués amb tanta eficàcia.

Lucia Popp va néixer a Bratislava l'any 1939. El seu aspecte juvenil amagava, doncs, molts anys de carrera. Va fer el debut a Viena l'any 1963 gràcies al finísim olfacte de Herbert von Karajan, i des d'aleshores hi va regnar a perpetuïtat, primer com a del·fina de grans cantants aleshores encara en actiu, després com una de les reines indiscutides a tota la franja centreeuropea, on la seva dimensió artística i la seva fidelitat a la tradició va fer que fos adoptada com a favorita. Pocs cantants de la seva generació poden presumir d'haver estat agombolats com ella en epicentres musicals tan significats com Salzburg o Munic o haver interessat directors tan selectius com Carlos Kleiber o Wolfgang Sawa-



llisch, que desfeien contractes si no podien aconseguir-la per a determinats papers, o haver temptat el pianista Sviatoslav Richter per fer música amb ella.

Lucia Popp ha estat una gran mozartiana i una gran straussiana. La seva veu va evolucionar d'una manera tan ponderada que la cantant es va trobar en disposició d'assumir els meravellosos "doblets" que algunes òperes ofereixen —Pamina i l'acerada Reina de la Nit, Susanna i la Comtessa, Adele i Rosalinde, o la juvenil Sofie i la malenconiosa Mariscala— tot fent justícia a personatges diversos, tant des del punt de vista vocal com del aprofundiment que perfila la *veritas*

psicològica de cadascuna. Però, per damunt de totes, seran les grans protagonistes femenines de Strauss (Arabella, Daphne, Christine, Madeleine...) les que faran recordar-la sempre.

A Barcelona vam tenir la sort (o la dissort) d'escoltar-la només en dues ocasions, una vegada com a *liederista* al Palau de la Música (1988), acompanyada pel gran Irvin Gage, i, l'altra, en el seu vessant operístic, com a protagonista d'una *Arabella* de Richard Strauss que va ser despatxada pel Teatre amb una producció poc acurada, ni de bon tros al nivell del seu protagonisme ideal. Era una d'aquelles artistes que tothom esperava tro-

bar en els programes de la temporada següent. Vaig tenir la fortuna de poder-li fer una entrevista, que volia oferir als lectors d'una revista especialitzada amb motiu del seu debut a l'Estat espanyol. Lucia Popp havia arribat amb tan poc temps que no va ser possible de fer els desplegaments periodístics que la seva fama mereixia (aquesta és una "espineta" que alguns duem clavada al nostre cor de liceistes). Insospitadament, la xerrada es va confirmar, amb l'única imposició de no fatigar una cantant que es presentava en públic aquell mateix vespre. Al cap de mitja hora, fidel al compromís, jo maldava per acabar, però la conversa va continuar durant una llarga estona en una demostració de simpatia personal i de professionalitat.

Vam parlar de la seva presentació a Barcelona, del carisma d'alguns cantants (no trobava resposta al fet que, entre dos joves d'igual intel·ligència i preparació, un fos millor professional que l'altre al cap del temps), dels "deures" que tot cantant ha de fer cada dia per tal d'accedir al públic "amb la lliçó apresada", de la seva defensa davant de la rutina, del programa (en què figurava *Amor i vida de dona* de Schumann i vuit cançons de Schubert), de la seva immersió en la gran tradició vienesa, de l'especialització dels cantants, de la superació de la barrera idiomàtica que separa el cantant d'un públic que no entén l'idioma en què es canta, de la seva inhibició davant de la cançó espanyola (es va confessar admiradora de Berganza i Carreiras), de l'empremta personal d'un artista sobre determinats personatges, de l'entesa entre el cantant i els pianistes (amb frases molt elogioses per a Wolfgang Sawallisch), dels seus col·legues, del preu que cobra el *star system*... Es va doldre, concretament, d'haver hagut d'ajornar durant diversos mesos a causa d'impediments contractuals una operació de malucs, amb la conseqüència d'una lleugera coixesa

(que ella sabia dissimular molt bé en escena amb les amples faldilles de les disfresses).

Doncs bé, diverses vegades vaig intentar tallar una xerrada que no acabava. Lucia Popp, que no havia tingut cap problema a ser fotografiada per Pau Barceló, tot i no haver previst l'avinentosa i anar (com qui diu) escabellada i còmodament abillada, es va implicar tant en el diàleg i la defensa de les seves idees, que el que podia haver estat un tràmit es va convertir en una de les entrevistes més riques de continguts que mai no hagi tingut ocasió de fer. El record indeleble d'aquella estona en un racó del vestíbul d'un hotel del passeig de Gràcia és un dels premis més grans que m'haurà donat la dedicació a la crònica musical.

En complimentar-la acabat el seu recital al vell Palau d'abans de la remodelació, recital saldat amb un èxit triomfal que roman a la memòria col·lectiva com una fita de comunicació entre un artista i el seu públic, li vaig dir si estava contenta del seu triomf. Amb tota la modèstia del món em va contestar que estava aclaparada per aquelles ovacions interminables, però que no podia atribuir-hi un valor real perquè "no coneixia encara els estàndards del públic de Barcelona".

Doncs bé, estimada Lucia Popp -i no ho dic fiant-me de l'agulla de l'aplaudímetre-, vostè va convertir en més savi aquell públic, el va fer més exigent, el va captivar amb aquell carisma que vostè no havia pogut definir unes hores abans. Aquell recital s'ha convertit en una referència per a tots nosaltres, i l'estremidor "Cant a la Lluna" (de l'òpera *Rusalka* de Dvorák) que el va cloure en una mostra d'exquisida deferència, en ser cantat en l'idioma del seu país natal, tant, que encara ara ens posa la pell de gallina. Estimada Lucia Popp, pot comptar amb l'afecte fidel de tants a qui vostè va encisar. I no dubti que els nostres estàndards són una mica més exigents després de conèixer-la.

11 cursos INTERNACIONALS DE MÚSICA

TORROELLA DE MONTGRÍ • COSTA BRAVA

international courses
in music

10-17 DE JULIOL

CANT **JAUME ARAGALL**

11-18 DE JULIOL

PIANO **JOAQUÍN ACHÚCARRO**
AQUILLES DELLE-VIGNE

14-25 DE JULIOL

CLARINET **JOAN ENRIC LLUNA**

20-31 DE JULIOL

PERCUSSIÓ **XAVIER JOAQUÍN**

23-26 DE JULIOL

SEMINARI DE MÚSICOLOGIA **J. VICENTE GONZÁLEZ VALLE**
EL BARROCO HISPANO DEL SIGLO XVIII

2-13 D'AGOST

FLAUTA **VICENÇ PRATS**
OBOÈ **ALBRECHT MAYER**
FAGOT **MARCO POSTINGH**
TROMPA **BRUNO SCHNEIDER**

15-26 D'AGOST

VIOLÍ **RODNEY FRIEND**
VIOLÍ **FÉLIX AYO**
VIOLA **ENRIQUE SANTIAGO**
VIOLONCEL **GENEVIEVE TEULIERES**
CONTRABAIX **FRANCO PETRACCHI**
GUITARRA **ALVARO PIERRI**
ARPA **MARISA ROBLES**

CONVOCATÒRIA DE BEQUES ATORGADES PER LA FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA

Els interessats hauran d'enviar a la Fundació Caixa de Catalunya («La Pedrera», Pg. de Gràcia, 92, 3r, 1a - 08008 Barcelona) un detallat curriculum vitae i un enregistrament en cinta cassette de dues obres, d'una durada mínima de 5 min cada una, que pertanyin a dos períodes musicals diferents. El termini de lliurament acabarà el 30 d'abril. La data límit d'inscripció per a qualsevol curs és el 15 de juny.

Organitza



Jovenuts Musicals de Torroella de Montgrí Tel. (972) 76 06 05 Apt. 70 - Codina, 28 Fax (972) 76 06 48 17257 Torroella de Montgrí Costa Brava - Catalunya

Col·labora

The British Council

Col·laboració especial

Conservatori Superior de Música de Catalunya

Patrocina

Ajuntament de Torroella de Montgrí

MINISTERIO DE CULTURA

JOSEPHINE V. PIANOS

Wanderer

UNIVERSITAT DE BARCELONA

CONSEJO COMUNAL DEL BAIX EMPORDA

Diputació de Girona

Generalitat de Catalunya Departament de Cultura

FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA

ALBERT ARGUDO

Director fet a si mateix

per TERESA MARTÍNEZ

Albert Argudo (Barcelona, 1945), director de la Banda Municipal de Barcelona des del 1980 fins al 1993 i director titular de l'Orquestra Simfònica del Vallès des de la seva creació fins a la temporada 1992-93, és sobretot un músic responsable i un director fet a si mateix. Abans de dedicar-se exclusivament a la direcció, fou violinista de les orquestres del Liceu i Ciutat de Barcelona, i professor al Conservatori Municipal de Barcelona i al Centre d'Estudis Musicals. Malgrat que l'únic antecedent musical familiar fou un oncle que feia de músic amateur, Argudo confessa haver-se trobat amb la música d'una manera casual, als sis anys, en demanar un violí. Bé, potser van haver-hi una sèrie de bones circumstàncies. Jo sóc fill del barri de Sant Andreu i anava a l'escola de Sofia Santasusana, mare del mestre Pich Santasusana. A la mateixa escola feia classes de música la seva filla, i germana del mestre, l'Antonieta. Suposo que allà fou on em nasqué el cuc de la música, i allà vaig agafar el violí i vaig aprendre la solfa.

— Com es produeix el fet de derivar cap a la direcció orquestral?

— Es produeix per una acumulació d'experiències. A part de l'estudi del violí, mai no vaig descurar l'estudi de la música a tots els nivells. Però el plantejament de dirigir fou a primera instància una utopia, perquè vint-i-cinc anys enrera no hi havia gai-

res oportunitats per dirigir. També vaig tenir mestres com Massià, Toldrà i Zamacois, que van mantenir la meva il·lusió per l'estudi musical. Quan ja era violinista professional, jo i els meus companys teníem moltes ganes de fer més música fora de la feina, i d'alguna manera ells mateixos em van posar la batuta a les mans.

Així, l'any 1974, nasqué l'Orquestra de Cambra de l'Ateneu Barcelonès, i així es produí el seu primer contacte seriós amb la direcció. Potser fou aquest el moment en què jo vaig decidir que aquest era el meu veritable camí. Mentre, anava compaginant aquests primers passos amb la feina a l'Orquestra Ciutat de Barcelona i la pedagogia. A l'orquestra hi va haver un contacte molt important, que fou el mestre Antoni Ros-Marbà, bon amic, al qual jo dec que la meua carrera es dedicà professionalment a la direcció. Ell va proporcionar-me la disciplina escolàstica. Malgrat que la diferència d'edat entre tots dos és poca (Argudo té vuit anys menys), a tots els efectes Ros-Marbà és el seu mestre. Sí, sóc deixeble de Ros-Marbà, i a més, per a mi és un goig dir-ho.

Albert Argudo sempre ha centrat la seva activitat al país. Ell mateix diu que la seva formació ha estat ascendent i sempre basada en la professió.

Entenc que per a un director és essencial conèixer la professió des de dins. I per a un director també és essencial haver "fet de

músic", d'alguna manera... I sentir-se músic.

La seva inquietud musical l'ha portat també a altres terrenys, com la composició per al cinema, el teatre i la televisió, així com també la direcció de grups vocals, d'òpera i ballet. La seva vinculació al Liceu, com a violinista de la seva orquestra, ha fet que Albert Argudo hagi tingut contacte amb l'òpera també des de la tarima de director. La veu humana m'interessa moltíssim, i l'òpera també, arran de tots els anys que vaig ser al Liceu. Estimo molt l'òpera, però aquest món em resulta angixant, perquè el director allà és el primer responsable del que passa a escena i al fossat dels músics i no sempre és considerat així per tots els implicats en un muntatge operístic, només quan les coses no van bé.

— A part d'una coneixença personal entre els músics i el director, i el fet de ser una persona agradable... ¿existeix algun truc infal·lable que faci que un director connecti a la primera amb els músics?

— Bé, el fet de la simpatia o antipatia és, ni més ni menys, com anar ben o mal vestit. La simpatia i el bon tracte és essencial per a un músic i per a un director, i per a tothom. Però crec que la paraula clau que pot respondre la pregunta és "seducció". Un director ha de ser seductor per definició, sobretot en el primer contacte amb una orquestra i uns músics que no coneix. A la tarima et trobes observat, i és absolutament determinant, a primera instància, la qualitat del treball que ofereixes. Quan et presentes, i abans d'obrir la boca, ja estàs intentant seduir. I això ho sé més pel fet de ser músic que pel fet de ser director. Al primer contacte, la predisposició de l'orquestra ja està determinada, i és molt difícil de canviar-la. Penso que un director ha d'irradiar respecte i un convenciment absolut del que fa i del que demana als músics. I també és essencial que el director respecti els músics, que en alguns casos en saben tant o més que ell.



El 1980 Albert Argudo fou nomenat director de la Banda Municipal de Barcelona. Aquesta formació ha estat, darrerament, objecte de polèmica en ser estudiada per part institucional la seva possible desaparició. Si hi ha algú que coneix de primera mà la realitat actual de la Banda és, sens dubte, Albert Argudo.

Per a Argudo la Banda arrossega a hores d'ara l'etiqueta d'orquestra descafeïnada que li fou adjudicada durant els anys quaranta i cinquanta en crear-se l'Orquestra Municipal de Barcelona, avui Ciutat de Barcelona —la Banda mai no va deixar d'existir formalment durant la guerra i la postguerra, període aquest darrer en què es va reorganitzar. Malgrat tot, en els darrers dotze anys aquests criteris han anat canviant, tot i que els que van penjar aquella etiqueta no han canviat ni s'han preocupat del que representa la Banda avui dia, matisa Argudo.

Per al mestre Argudo està molt clar què és una banda: He intentat demostrar que una banda no és una orquestra "inflable". Una banda és una agrupació, o una orquestra, d'instruments de vent. Que pot tocar música d'orquestra mitjançant transcripcions, sí..., si en aquell moment compleix una funció concreta, perquè no sols les pot tocar sinó que les ha de tocar. Que té un repertori propi... evidentment! I això és el que he estat intentant descobrir i aportar mitjançant un contacte amb tots els editors del món obtenint informació i partitures. En aquests moments la Banda es mou en una dinàmica molt diferent que fa 60 anys, amb Joan Lamotte. El 40% de les obres que interpreta són primeres audicions. Als seus programes hi ha més d'un 50% d'obres originals per a banda.

Si ens plantejem quina és la funció o el paper que desenvolupa actualment la Banda a la ciutat de Barcelona, només ens cal anar a un concert i comprovar l'extraordinari acolliment que té per part del públic cada convoca-

tòria de la formació. Aquesta realitat palpable sembla que, de moment, ha fet que les institucions n'hagin reconsiderat la possible baixa del panorama musical de la ciutat.

Reiterant la cosa òbvia, i generalitzant una mica, preguntem al mestre Argudo quina és la funció d'una banda. Una banda ha d'anar a tocar al carrer, dignament, i tocar al carrer vol dir anar a l'hàbitat i entorn quotidià de la gent: a la plaça, al casal... I la feina de la banda és fer que la gent senti la música com una cosa seva, i amb qualitat. És convertir la música en un fet quotidià a tots els nivells i les edats. En aquest aspecte l'aventura de la Banda ha estat absolutament enriquidora, perquè és un contacte constant amb la gent. Després d'això, el qui dubti de la importància de la seva funció..., malament! Argudo encara afegeix que els 13 anys que he estat de director titular d'aquesta institució han representat prop d'un miler d'actuacions davant un públic tan heterogeni com enriquidor, i m'ha creat una consciència de la immensa necessitat de cultura de base que es respira a la nostra societat.

Sens dubte, per a Albert Argudo estar al capdavant de la Banda ha suposat tot un repte i una aventura. Però la seva gran aventura ha estat l'Orquestra Simfònica del Vallès, de la qual ha estat director durant 6 anys, des de la seva fundació. Mirna Lacambra i jo vam ser els pares de l'Orquestra. Crec que crear aquesta formació ha estat una de les iniciatives culturals més importants dels últims anys a casa nostra. Aventura en la qual ningú, en un principi, no creia i que ha esdevingut una realitat altament positiva. Jo n'estic orgullós.

Actualment el mestre Argudo comparteix la seva tasca de director constantment convidat a diferents orquestres i teatres amb l'activitat pedagògica al Conservatori Superior de Música de Barcelona.

XIVè CICLE DE CONCERTS DE PRIMAVERA 1994

a l'Auditori Municipal de Cervera
7 de la tarda

Programació

Dissabte, 2 d'abril	CORAL VERGE BRUNA CORAL DIVERTIMENTO CORAL GINESTA <i>Eva Martínez, direcció</i> <i>Lluís Arguijo, direcció</i> <i>Xavier Puig i Christian Terribas, direcció</i>	Obres de Cererols i Vivaldi
Dimecres, 6 d'abril	ORQUESTRA, BANDA I ESCOLANIA DE BARAÑAN (PAMPLONA) <i>Alfredo Arias, direcció</i> <i>Ana Montoya, direcció</i> <i>Corpus Tobes, direcció</i>	Obres de Beethoven, Schubert, Guridi i Donostia
Diumenge, 17 d'abril	VIRGÍNIA PARRAMON, soprano JOAN RUBINAT, piano	Obres de Toldrà, Serra i Lamote de Grignon
Diumenge, 1 de maig	PAUL CORTESE, viola ÀNGEL SOLER, piano	Obres de Brahms i Kreysler
Diumenge, 8 de maig	JORDI VILAPRINYÓ, piano	Obres de Franck, Villa-Lobos, Copland i Gershwin
Diumenge, 15 de maig	LIEDER CÀMERA Josep Vila, director	Obres de Monteverdi, Weelkes, Victoria i Debussy
Diumenge, 22 de maig	ORQUESTRA SIMFÒNICA DE CERVERA <i>Josefina Rigolfas, piano</i> <i>Manel Valdivieso, director</i>	Obres de Mendelssohn i Falla

Organitza:

Associació d'Amics de la Música de Cervera

Amb el suport de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

MIKROKOSMOS

El Liceu, més que mai!

La data del trenta-u de gener de mil nou-cents noranta-quatre és ja inscrita ens els annals de la història del país; la data del tràgic incendi del Gran Teatre del Liceu.

Al moment d'escriure aquesta columna, són vivíssimes en la consciència col·lectiva les imatges d'un foc arrasador que ha colpit fins al més íntim el sentiment de tothom.

Les parets de la façana del Liceu són ara el testimoni d'allò que fou...

Però són també el testimoni d'allò que cal que torni a ser! Perquè ara és el moment d'una consigna: *el Liceu, més que mai!*

I a aquest *més que mai!* ha de ser orientada qualsevol opció de futur.

No ens enganyéssim pas: ara és l'hora de guanyar el futur, no la de rabejar-se en l'enyorança del passat, ni la de furgar ferides inútilment. I, sobretot (privadament, col·lectivament i institucionalment), és l'hora en què ha de prevaler el seny sobre la raixa.

Allò que ha passat ha de ser lliçó (duríssima lliçó!) perquè mai més no es repeteixi el que hem viscut. Però —la lliçó apresca— els ulls no han d'adreçar-se a cap altra fita que no sigui el futur.

En moments transcendentals de la nostra vida, no és rar que ens revinguin a la memòria —fruit dels mecanismes psíquics de l'ésser humà— vivències plenes de significació. Jo l'he viscuda ara, aquesta experiència.

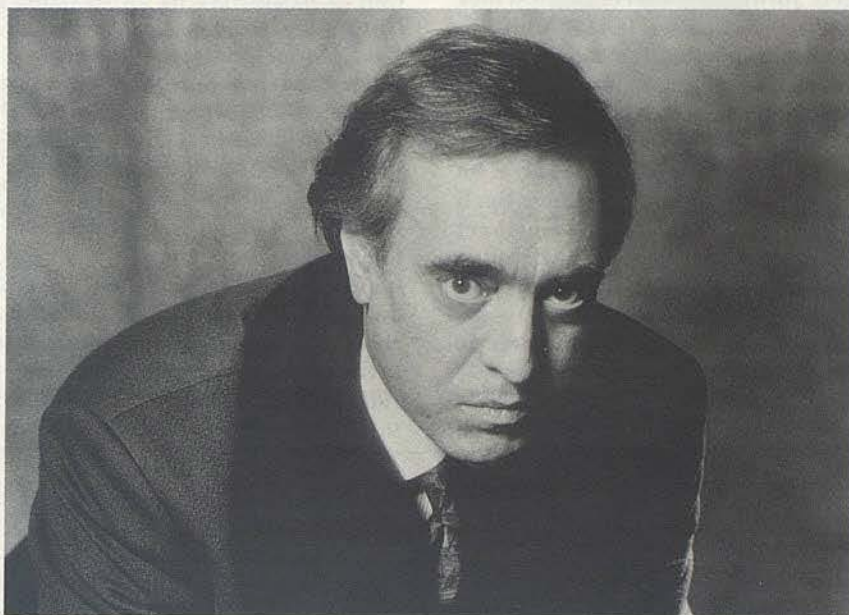
I en aquests moments duríssims de la tragèdia del Liceu, un —que pertany a una quinta en què l'aprenentatge mnemotècnic generava uns automatismes de resposta— s'ha tornat a veure en una difusa imatge preterrita: en un passat llunyà, l'infant tímid i aplicat que jo era responia amb soltesa fe, esperança i caritat a la pregunta de quines eren les virtuts teològals (i en capia el sentit de què ens privava, llavors, la pura apprehensió memorística).

Virtuts teològals o virtuts tot simplement humanes, les esmentades poden ser un bon programa per bastir el futur del Liceu: fe en l'obra a acomplir, esperança contra tota defallença, i caritat, és a dir, estimació a allò que hom té entre mans i compromís per menar-ho a bon fi.

I si a algú aquestes virtuts no li fan peça, que apliqui les que vulgui —en la mesura de la seva responsabilitat— si és que porten a un objectiu prioritari: *el Liceu, més que mai!*

Pere Artís

I Concurs Internacional de Cant Jaume Aragall



El passat mes de gener fou presentada a Barcelona la primera convocatòria del Concurs Internacional de Cant Jaume Aragall, idea nascuda arran de les ensenyances del tenor català al Curs Internacional de Música de Torroella de Montgrí, amb la finalitat de descobrir i promocionar nous joves cantants a nivell internacional. El Concurs compta amb els auspicis organitzatius de l'Associació de Jovents Musicals de Torroella de Montgrí, que també vol honorar amb la creació d'aquest Concurs qui és considerat una de les millors veus del món.

El Concurs compta amb un jurat de luxe i qualificat. Presidit pel mateix Jaume Aragall, el componen els cantants Franco Corelli, Eduard Giménez, Pedro Lavirgen, Jeanette Píou i Giuseppe Taddei, Albin Hanse- roth —director artístic del Gran Teatre del Liceu—, l'otorrinòleg Eduardo Lucas, Otto Vargas i Mikel Viar —vice-president i director gerent de l'Associació Bilbaina d'Amics de l'Òpera, respectivament—, i Josefina Martí com a secretària. Les direccions artística, tècnica i pianística són a càrrec de Silvia Gasset, Josep Lloret i Amparo García, respectivament. El Comitè d'Honor, presidit pel President de la Generalitat Jordi Pujol, el formen destacades figures de la vida política i cultural de l'Estat espanyol.

Al Concurs, que té un pressupost de 27 milions de pessetes, hi poden participar cantants de qualsevol nacionalitat que no superin els 33 anys d'edat (homes) i els 31 anys (dones) el dia 1 de juliol d'enguany, i inclou únicament l'òpera clàssica italiana i francesa (o en el seu defecte, òperes

en aquestes dues llengües). S'atorgaran tres premis per a les veus masculines i tres per a les veus femenines per un import d'1. 300.000, 650.000 i 325.000 ptes. cada un, a més d'un premi especial per al millor cantant català, atorgat per la Generalitat de Catalunya, per un import de 1.300.000 ptes. Els premis són patrocinats per la Fundació Caixa de Catalunya, els ajuntaments de Torroella de Montgrí i Barcelona, la Diputació de Girona, el Ministeri de Cultura i el Departament de Cultura i el de Comerç, Consum i Turisme de la Generalitat. Hi col·laboren el Conservatori del Liceu i la Universitat Internacional Menéndez y Pelayo.

El Concurs, que es farà del 2 al 9 de juliol a Torroella de Montgrí (el 30 d'abril acaba la inscripció), completa els seus premis amb diversos recitals dels guanyadors al Festival de Torroella i als cicles de concerts de joves intèrprets del Festival el 1995, i la presentació dels guanyadors pel mateix Aragall al Palau de la Música el dia 9 de desembre d'enguany, acompanyats pel tenor i per l'OCB.

D'altra banda, i coincidint amb el 30è aniversari als escenaris lírics de Jaume Aragall, ha estat creada l'Associació de Simpatitzants, Seguidors i Admiradors de Jaume Aragall (ASSAJA), presidida per Jordi Vendrell, fill del tenor Emili Vendrell. L'ASSAJA té com a principals prioritats organitzar viatges a l'estranger i a l'Estat espanyol tot seguint les actuacions del tenor català. El primer acte oficial de l'ASSAJA tingué lloc el passat gener en un sopar d'homenatge a Jaume Aragall tot celebrant aquests 30 anys als escenaris. ■

El Cor de Cambra del Palau a Berlín

El Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana que dirigeix Jordi Casas ofereix aquest mes de març dos concerts a la ciutat alemanya de Berlín dins dels actes de celebració del naixement del compositor Johann Sebastian Bach.

El Cor de Cambra, patrocinat per la Fundació Caixa de Catalunya, ha estat convidat per la Berliner Bach Akademie, dirigida per Heribert Breuer, de la St. Matthäus Kultur Forum, de Berlín, institució que cada any celebra a l'església de St. Mateu la Bachwoche -setmana de Bach- dins dels diferents cicles que organitza.

El Cor de Cambra actua el dia 18

interpretant els *Sis motets* de Bach, i el dia 20 ofereix juntament amb el cor i l'orquestra de la Berliner Bach Akademie la *Passió segons Sant Mateu* de Bach. La Berliner Bach Akademie és formada per solistes de l'Orquestra Filharmònica de Berlín, situada físicament molt a prop de l'església de Sant Mateu.

Aquestes actuacions del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana han comptat amb l'ajut econòmic del COPEC (Consorci Català de Promoció Exterior de la Cultura) del Departament de Cultura de la Generalitat i de la Direcció General de Relacions Culturals del Ministeri d'Afers Estrangers. ■

Homs i Montsalvatge, distingits pel Ministeri de Cultura

Els compositors barcelonins Joaquim Homs i Xavier Montsalvatge han estat distingits pel Ministeri de Cultura amb la Medalla d'Or del Mèrit en les Belles Arts. Aquest guardó, un dels més prestigiosos que es lliuren a l'Estat, premia una trajectòria creativa di-

latada i substant que ha convertit aquests dos músics en referència obligada en la història musical de casa nostra.

Joaquim Homs i Xavier Montsalvatge han estat els únics creadors musicals que enguany han rebut aquest guardó. ■

V Concurs Eugenio Marco d'Òpera

Entre els dies 7 i 13 d'aquest mes de març es desenvolupa a Sabadell la 5a. edició del Concurs Nacional Eugenio Marco per a Cantants d'Òpera que organitza l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell.

Al Concurs poden participar cantants espanyols, els quals accedeixen a cinc premis principals, que enguany van des de les 500.000 a les 200.000 ptes. El guanyador

del primer Premi Eugenio Marco, que ha de fer servir la remuneració econòmica per al perfeccionament professional de la seva carrera, oferirà un recital en la inauguració de la propera edició del Concurs i tindrà dret a participar en una de les produccions operístiques de l'Associació, dins el cicle Òpera a Catalunya. Totes les proves d'aquest Concurs són obertes al públic. ■

Alba Ventura, a The Purcell School

Amb la interpretació d'un estudi de Chopin, de la Sonata en Re major, op. 10 núm. 3 de Beethoven i de Des Abends de Schumann, la jove pianista catalana Alba Ventura superarà àmpliament les proves d'accés per cursar estudis de perfeccionament a The Purcell School de Londres.

El jurat remarcà explícitament, en la seva valoració, que "Alba Ventura desplegà un temperament ple de virtuosisme; reeixí a canviar amb facilitat d'un estil a un altre, i cap de les peces que interpretà no li plantejà cap de mena de problema tècnic (...). Més que una prova, l'audició esdevingué un recital".

7a. edició de Tradicionàrius



Des del 14 de gener i fins aquest 25 de març s'ha vingut desenvolupant la setena edició de Tradicionàrius, mostra de música tradicional i popular ja totalment arrelada als circuits musicals de Barcelona. Enguany hi participen una quarantena de grups d'arreu dels Països Catalans i es mantenen una sèrie d'activitats com Els Dijous Extraordinaris, diferents cursets i conferències-tertúlies, així com també tallers de dansa. Enguany continua també El Planter de Tradicionàrius, plataforma de mostra i trobada de centres escolars, grups, persones i entitats que treballen en l'ensenyament de la música popular i tradicional d'arreu de Catalunya. Aquesta mostra té lloc aquest 20 de març a la plaça de la Virreina de Gràcia, a Barcelona.

Per a més informació sobre les activitats del Tradicionàrius aquest darrer mes, cal adreçar-se al Centre Artesà Tradicionari (CAT). Travessia de Sant Antoni, 6-8. 08012 Barcelona. Tel. 218 44 85. ■

Juliane Banse, guardonada amb el Gran Premi Franz Schubert

La soprano Juliane Banse, que figura entre els artistes de la Schubertiada de Vilabertran, ha estat guardonada amb el Gran Premi Franz Schubert, que l'Institut Internacional Franz Schubert de Viena li ha atorgat per la seva excel·lent interpretació de l'obra d'aquest compositor. El jurat d'aquest guardó fou presidit per la gran soprano Elisabeth Schwarzkopf.

La crítica catalana ha qualificat Juliane Banse com una de les sopranos més prometedores del moment, que malgrat la seva joventut, 24 anys, posseeix una qualitat i maduresa vocals extraordinàries. La jove soprano actuarà també a la propera Schubertiada de Vilabertran aquest setembre. ■

I Congrés de Música a Catalunya

Al'hora de tancar aquesta edició s'estan celebrant les diverses sessions de l'esmentat Congrés, organitzat pel Consell Català de la Música, les característiques i l'oportunitat del qual ja van ser exposades i comentades, en un article editorial del núm. 109 de la nostra publicació. "Catalunya Música-Revista Musical Catalana", amant al pols de la nostra vida musical, segueix el desenvolupament d'aquestes jornades d'estudi i de reflexió, en les quals participen, pràcticament, els estaments més qualificats de l'entramat del nostre món musical, en funció de la seva representativitat institucional, professional o individual.

No cal reiterar la importància i la

exhaustivitat del temari proposat en les diverses ponències i comunicacions del Congrés (emmarcades en l'àmbit de tres apartats genèrics: Ensenyament, Mercat i difusió, Música i societat), ni el paper crucial que la resolució dels problemes i mancances, puntuals o estructurals, que plantegen juga en la normalització i la salut dels aspectes —socials, culturals i professionals— encara problemàtics de la vida musical del país.

Ateses les contingències del calendari i la nostra intenció de fer una síntesi i un balanç aprofundits de les aportacions i les propostes del Congrés, i de les perspectives reals de la seva eficàcia en el terreny de l'aplicació pràctica corresponent, no ens



ha estat possible de dedicar l'espai que el tema mereix en la present edició de la nostra publicació. Manifestem, però, el deure i el compromís de fer-ho en el proper número del mes d'abril. ■

Cartes al Director

Sr. Director.

Com a afeccionat a la música per a orgue espero que hom haurà previst de construir un orgue en el futur auditori de Barcelona, puix que en aquesta ciutat no és possible de sentir aquest instrument si no és en algun temple. Tots els altres orgues o bé han estat destruïts (com el de l'antic Palau de Belles Arts), o bé inutilitzats, com el del Palau de la Música (malgrat que la silueta de l'orgue en fa de logotip) i el del Palau Nacional.

Pel que fa a l'Església, fora de les funcions litúrgiques, l'atenció a la música (i a l'art en general) és escassa: a la ciutat de Barcelona només a la catedral o als Caputxins de Pompeia, s'hi fan concerts regularment. Les altres esglésies que posseeixen orgue no l'utilitzen si no és excepcionalment per a aquesta finalitat, bé sigui per simple indiferència o fins i tot per hostilitat, en el cas que sigui regida per algun clergue addicte a l'integrisme litúrgic, que considera que fer un concert en un temple és poc menys que profanar-lo.

Espero, doncs, que puguem tenir la possibilitat de sentir amb normalitat concerts d'orgue en el futur auditori. Hom diu que als directors d'orquestra no els agrada gaire aquest instrument, però penso que l'auditori és per a tots i no es pot limitar a un tipus de música. A més, hi ha molts concerts per a orquestra i orgue que no poden ésser interpretats mai a Barcelona.

En qualsevol cas, no es pot aduir manca de públic; només cal comprovar com s'omple de gom a gom la catedral de Barcelona en ocasió dels concerts d'orgue malgrat la incomedidat i la insuficiència dels seients.

Josep Moran
(Barcelona)

Sr. Director.

Llegeixo el Mikrokosmos de la Revista del mes de gener i considero molt adequat aquest cicle que es proposa de "Poetes i Músics".

Els Amics dels Clàssics, des del maig de l'any 1980 ja ho venia fent en les "Sessions dedicades als nostres Poetes i Músics", i com es pot veure en el programa d'aquest mes (gener), dediquem la número 40 a Tomàs Garcés. També hem dedicat actes semblants a altres artistes, presentant llibres i audicions musicals, independents d'aquestes sessions numerades.

Joan Palet i Ibars
(Barcelona)

Sr. Director.

Aquesta carta l'escriu avui dilluns 31 de gener de 1994 a les 14 hores de la tarda. Una data fatídica per a l'activitat musical catalana, a recordar en la nostra història.

Fa poques hores el Gran Teatre del Liceu ha quedat destruït pel foc.

La primera reacció que he tingut en saber-ho ha estat d'incrèdula. La segona ha estat un pensament dirigit a tot aquell personal, sobretot de l'orquestra simfònica i també d'altres departaments de gestió del teatre que són companys meus, fins i tot alguns/nes amics/amigues. A ells destino aquesta carta.

De ben segur que un lloc de treball com el Liceu s'arriba a estimar pel d'emblemàtic que comporta un centre operístic i musical com aquest. I si a mi personalment ja m'ha dolgut profundament el sinistre, quan la meua relació amb el teatre és pràcticament d'espectador assidu, què no haurà significat per a aquella gent que l'estima de prop?

Totes les reflexions posteriors de caire polític (si cal buscar responsabilitats o no al sinistre per irresponsabilitats personals tot i coneixent les condicions de seguretat sota mínims que tenia el Liceu), social i cultural (fins on arribarà el mal ocasionat per aquesta pèrdua), o econòmic (què ens costarà, als catalans, recuperar el Liceu), són reflexions que no poden en cap moment obviar els sentiments profunds d'aquells que han treballat, viscut i conviscut al Liceu fins avui i que, ara "en calent", no puc ni vull valorar.

Em voldria solidaritzar, doncs, amb tots aquells companys del Liceu, incloent-hi, també, els responsables de la seva gestió. Avui comença per a ells una etapa difícil a les seves vides professionals. A tots ells: molta sort!!

Carles Lobo i Sastre
(Barcelona)

Músic i Realitzador de Catalunya Música

CORRIGENDA

A la Revista Musical Catalana del mes de gener 1994, núm. 111, pàg. 31 (691), col. 1, ratlla 8, on diu *Pius X* ha de dir *Pius XI*.

El títol de l'obra que va interpretar l'organista Josep M. Mas i Bonet a la catedral de Barcelona el dia 16 de febrer és *Le Livre du Saint Sacrement* i no *Le Livre du Saint Sacre* com erròniament es va publicar a l'article de la pàg. 40 (100) del núm. 112 (febrer 1994) de la nostra Revista.

PALAU DE LA MÚSICA DE VALÈNCIA

Un semestre més sense grans novetats



Orquestra Filharmònica d'Israel

per FRANCISCO BUENO

La programació d'aquest semestre (gener-juny de 1994, tot abastant les temporades d'hivern i primavera) podríem definir-la com a "continuista"; amb escasses novetats, el retorn de figures ultraconegudes pels aficionats valencians i la manca d'idees pel que fa als programes a executar, repetint obres que hem pogut escoltar en la darrera temporada de tardor.

Així, no entenem el sentit de programar per al primer concert de l'Orquestra de València de la temporada d'hivern (14 de gener de 1994) la *Simfonia* núm. 1 en *Re major*, *Titán* de Gustav Mahler, que l'hem poguda escoltar recentment a càrrec de l'Orquestra Filharmònica de la Scala milanesa, sota la batuta de Myung-Whung Chung (31 d'octubre de 1993). O el *Concert per a violoncel i orquestra* d'Antonin Dvorák (11 de març de 1994), també dintre dels concerts previstos per

l'Orquestra de València, amb Natalia Gutman com a solista quan encara ressonen els mateixos pentagrames als pavellons auditius dels valencians executats per Mstislav Rostropòvitx i la Dresdner Philharmonie (el passat 2 de desembre de 1993).

En general, i pel que fa a les obres projectades, l'auditori valencià incideix especialment sobre els compositors del romanticisme austríaco-alemany, eslau i el postromanticisme; Brahms, Dvorák, Mahler i Prokofiev hi són els autors més interpretats. Al món barroc, tan sols Bach i Händel. La resta dels períodes estètics de la història de la música hi són quasi oblidats: Vivaldi i molts altres compositors de l'últim barroc hi són absents, així com també el barroc primitiu o mig (exceptuant-hi l'òpera en versió de concert d'Antonio Llorens *Los elementos*, a càrrec de la Capella de Ministres, agrupació valenciana de qualitat artística i

tècnica discutible). El Renaixement i la música medieval, desapareguts ja els "Cicles de Música Antiga i Barroca" organitzats pel programa "Música 92" de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, han deixat de comparèixer al Palau de la ciutat del Túria. El pre-clàssic, inexistent. Del Classicisme, tan sols dues simfonies de Haydn (núm. 22, *El Filòsof*, interpretada per l'Orpheus Chamber Orchestra, i la núm. 87, a càrrec de l'English Chamber Orchestra); el concert núm. 17 per a piano, K. 453, de Mozart (amb la participació d'András Schiff com a pianista i director de l'esmentada English Chamber Orchestra, incloent-hi el *Rondó per a violí i orquestra*, K. 373); i dues obres de Beethoven: el concert núm. 1 per a piano, opus 15 (amb Aícia de Larrocha i Yuri Termikanov empunyant la batuta de la Dresdner Philharmonie) i la *Simfonia*

núm. 7. opus 92 (amb Esa Pekka Salonen dirigint l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Suècia).

No obstant això, és just reconèixer-hi alguns projectes de vàlua. D'una banda, el cicle dedicat a l'època Biedermeier dintre dels concerts cambrístics inclosos a la sala "B", d'entrada gratuïta, així com també l'intitulat "La guitarra y el laúd: resonancias históricas", també a la sala "B". D'altra banda, l'encertada política d'estrenes d'obres contemporànies pertanyents als nostres compositors, a càrrec de l'Orquestra de València: Rafael Mira (*Concierto para violín y orquesta*), i el veterà Francisco Llácer Pla (*Solitud sonora*), a més del "reprise" d'obres de Cèsar Cano (*Prácticas de Pasión* i el *Concierto para piano y orquesta*).

Pel que fa al capítol de les figures i formacions internacionals, cal remarcar el King's Consort amb el seu director i fundador, Robert King, els quals retornen per obrir la temporada d'hivern (12 de gener de 1994) després de l'èxit obtingut durant el "II Cicle de Música Antiga i Barroca"; l'Orquestra Filharmònica Txeca i Vaclav Neumann (15 de gener); la JONDE, amb el violinista canari Agustín León Ara (18 de gener); Sir Neville Marriner dirigint l'Orquestra de Cadaqués (23 de gener); la mezzo-soprano Teresa Berganza (4 de febrer); Esa Pekka Salonen i l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Suècia (5 de febrer); Zubin Mehta i la Filharmònica d'Israel (9 de febrer); el pianista Christian Zimmerman (12 de febrer); la ja esmentada English Chamber Orchestra (17 de febrer); Vladimir Ashkenazy empunyant la batuta de la Deustches Symphonie-Orchester Berlin (8 de març); l'Orpheus Chamber Orchestra, encapçalant la temporada de primavera (22 de març); Yuri Temirkanov i la Dresdner Philharmonie, amb Alicia de Larrocha al piano (5 de maig); Michael Tyson Thomas (autèntica novetat, interessantíssima) i la London

Symphony Orchestra (12 de maig); Eliahu Inbal i l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt, un dels esdeveniments més valuosos d'aquesta temporada de primavera (17 de maig); i, com a cloenda, el pianista Ivo Pogorelich (26 de maig).

Un capítol a banda hi és l'execució de l'òpera *Mefistofele* d'Arrigo Boito en versió de concert, comptant amb el baríton Samuel Ramey a la capçalera de l'elenc vocal solista (7 de maig); així com també el *Rèquiem* de Verdi (8 d'abril), a càrrec sempre de l'Orquestra de València i la seua batuta titular, Manuel Galduf.

El cicle lisztzià "Años de peregrinaje" a la sala "B", i els recitals d'orgue dels diumenges a la sala "A" (desaprofitant aquest gran orgue romàntic per a concerts d'orgue i orquestra) completen l'oferta del Palau de la Música.

Pel que fa a la programació de la Societat Filharmònica de València durant aquest semestre, cal esmentar als nostres lectors els principals artistes i conjunts intervinents: la soprano Gundula Janowitz, acompanyada pel pianista Charles Spencer (24 de gener); el pianista Aldo Ciccolini (7 de febrer); la soprano Barbara Bonney (21 de febrer); la també soprano Frederica von Stade (14 de març; dona tan sols dos recitals a l'Estat espanyol, aquest i l'altre al Liceu barceloní); l'Octet de la Filharmònica de Viena (18 d'abril); i el Trio Haydn de Viena (2 de maig). Una societat la qual compta amb 1.774 socis.

A Alacant, la Sociedad de Conciertos de Alicante, autèntic empori musical de la ciutat, dintre dels seus modestos pressupostos, ofereix un interessant ventall de recitals i concerts, entre els quals cal remarcar la presència del pianista Dimitri Bashkirov (8 de febrer); el Quartet de Cleveland (24 de març); un atractiu recital de María Bayo (3 de maig); el Quartet Borodin (12 de maig); i, finalment, l'Orquestra Simfònica Honguera de Budapest (17 de maig).

escola de pedagogia musical

MÈTODE IRENEU SEGARRA

CURSOS DE FORMACIÓ PER A MESTRES I ESPECIALISTES DE MÚSICA 1994-1995

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

- ☐ Cursos monogràfics
- ☐ Informàtica musical
- ☐ Recursos musicals per a mestres no especialistes de música

Cursos d'estiu i d'hivern



Generalitat de Catalunya
Departament d'Ensenyament

de Formació
pla permanent

Informació:

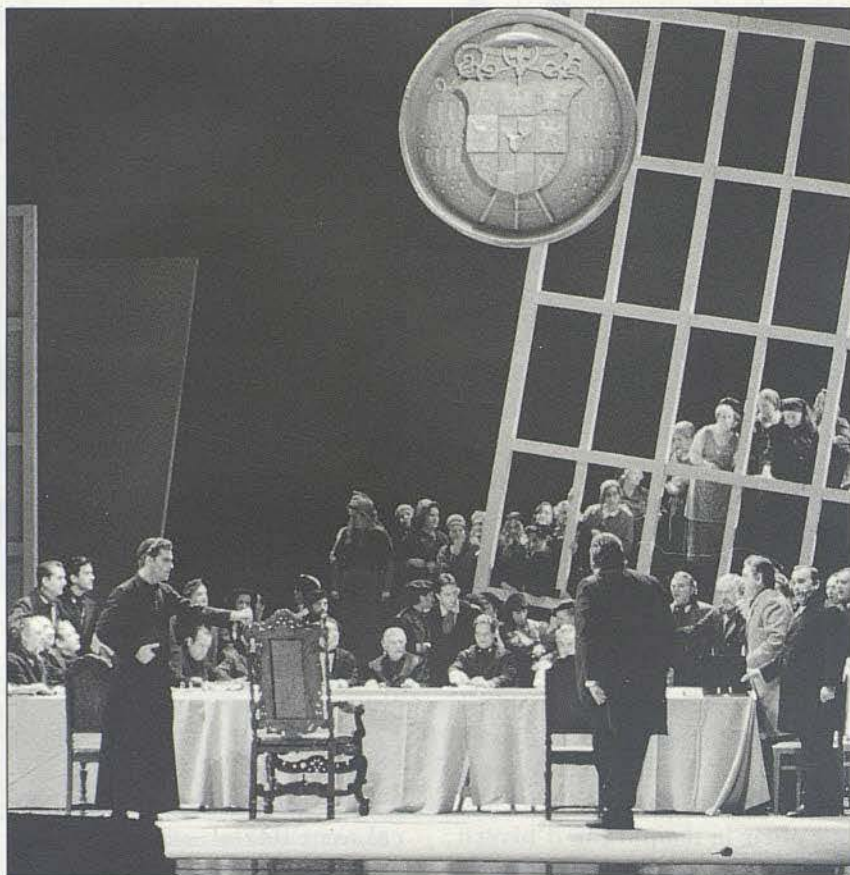
c/ Portal Nou, 13
08221 Terrassa.
Telèfon (93) 783 79 72,
de 9 a 13 hores

Hindemith arribà al Liceu amb dignitat

per JOSEP CASANOVAS

La darrera estrena del Liceu, com la que proximament es farà de Peter Grimes, és de les que marquen una fita important en la història d'un teatre d'òpera. Resulta curiós observar com a diferència de les velles produccions del *bel canto*, en l'era del reactor les estrenes poden trigar anys a fer-se. De totes maneres, aquest Hindemith, com també en menor grau l'obra de Britten, arriben després d'una llarga promoció de llurs extractes simfònics. La *Simfonia de Mathis* és ja una obra de repertori que fou precedida per primerenques versions discogràfiques, tot acompanyant el descobriment que feien els joves compositors de la cèlebre *Unterweisung*, la teoria de la música per a una composició en el marc d'una tonalitat avançada i sensiblement lliure, per bé que oposada a la atonalitat dodecafònica. Els joves estudiants de composició aviat descobrien com amb una determinada tècnica contrapuntística era inexorable arribar a una mena de pseudo-Bartók; amb l'*Unterweisung* es tendia a imitacions de Hindemith. Aquest era, això no obstant, tan frapant d'antuvi com mancat de futur.

L'esperit de la tradició nord-alemanya ha estat sempre una de les dues grans direccions que es contraponen en la història de la música. Hindemith fou el darrer representant d'aquella forma d'escriure una música polifònica, severa, amb grans línies implacables, obstinadament desenvolupades, amb ressonàncies d'orgue en esglésies barroques. (La mateixa direcció del *passacaglia* de la darrera simfonia de Brahms.) Hindemith ha estat un músic excel·lent que va administrar sagaçment aquesta doctrina neoescolàstica al llarg d'una sèrie de períodes que evolucionen d'una posició inicial d'avantguarda fins a un academicisme obertament reiteratiu. Mathis romandrà com l'exemple de la partitura del període central, en què es manifesta especialment tot aquell regust entre místic i pietista heretat de J.S. Bach d'aquells temples germànics esmentats, dels seus vitralls i retaules. Som, en efecte, davant una música dels nostres dies feta per acompanyar un retaule gòtic, el de Grünwald i tota la seva circumstància.



Mig segle d'intimitat amb aquell *Concert angèlic* de Grünwald-Hindemith resta expectativa, evidentment, a l'audició, però en canvi manté obert tot l'interès pel tractament certament singular de les línies vocals. Perquè a fi de comptes, estem davant d'una òpera genuïna. La història tota de l'òpera no és res més que la del tractament musical del text, des de Monteverdi fins a Berg-Schönberg-Stravinsky (*Wozzeck*-*Moses und Aaron*-*Rake's Progress*). Recitatiu sec, melòdic, *parlato*, *Sprechstimme*, *arioso*, seran algunes de les fórmules que el pas dels anys ens aniran fornint per tal d'intentar de resoldre aquesta potser impossible contesa entre *parole e música*, que per cert fa un parell d'anys ens recordava Ricard Strauss al mateix Liceu. Hindemith resulta en *Mathis* extraordinàriament eficaç en aquest aspecte, perquè les seves línies o bé s'aprofiten sempre de la progressió del que ell anomena *Sekundengang*, o sigui per successives fites de graus conjunts, o bé sorgeixen directament de l'interior del mateix teixit polifònic. En un i altre cas es tractarà, per tant, com una manifestació més del típic sistema hindemithià, ni tonal

ni tonal del tot, però encara cantable i assimilable com a tal en un cert sentit convencional.

Ha passat, doncs, un fenomen curiós, que ha consistit en el fet que el públic també convencional, el que no posa mai els peus al Palau, s'ha vist impossibilitat de rebel·lar-se contra aquesta música tinguda per alguns com d'avantguarda, en realitat d'audició confortable. S'han copsat en tota la seva vàlua intrínseca els formidables concertants —quartets i quintets— que qualifiquen per ells mateixos un gran compositor genuï. Però ha estat sobretot la direcció escènica de Götz Friedrich la que ha acabat de frapar aquest públic. Personalment, hauríem preferit sens dubte la versió original més gòtica i aferrada al context del mateix Grünwald, més a l'estil sever d'un Dreyer, per exemple. Aquí s'ha fet una hàbil però atabaladora utilització de la descontextualització, sobretot per mitjà de personatges i símbols molt gastats ja en els darrers anys, la dicadura repressiva amb escamots de "rambos", calcats encara d'Orwell i *Fahrenheit*, burgesos de frac o levita, grassos polítics, partisans, un cardenal renaixentista i liberal enfrontat a

un llegat pontifici caricaturitzat d'integrista actual; i enmig de tota aquesta barreja d'elements premeditadament anacrònics, la problemàtica central de l'obra, la del compromís social del protagonista amb la gent del seu temps. Feixuc i ja vist, però indubtablement eficaç.

Quant a la versió musical en concret, l'èxit habitual de les bones companyies compactes alemanyes amb bons cantants, com a mínim d'una discreció i efectivitat totals, fins a casos de neta superioritat protagonista. Aquest pot ésser el de Jan Blinkof en el paper del quasi protagonista cardenal Albrecht von Brandenburg, magnífic i dominador tant de la veu com de l'escena. Evidentment, quelcom inferior el protagonista Mathis -Albert Dohmen-, a causa d'unes condicions de veu no tan òptimes i que més aviat anaren minvant durant el curs de la representació. En canvi, immillorables les dues protagonistes femenines -Ursula i Regina- a cura de Karen Armstrong i Georgina von Benza, ambdues sopranos de gran escola (sobretot la primera) i domini absolut dels papers. Com en definitiva la resta dels Rauch, Schasching, Sigmundson Algeri, Gougloff Clarey i els nostres Cabero i Garrido. Uwe Mund va haver de lluitar, com passa sempre en aquestes circumstàncies, amb la memòria de les grans versions discogràfiques dels directors i conjunts més eminents i, per altra banda, amb el fet d'uns músics "enterrats" en un fossat. En aquestes circumstàncies ja és sabut que s'obté una línia força efectiva, regular, que va ésser ben secundada pels components actuals de l'orquestra, tots bons professionals que indubtablement havien treballat amb deteniment la partitura, com els mateixos cors titulars.

Amb motiu d'aquesta representació, cal fer esment de la magnífica realització que enguany han assolit els programes de mà del Liceu. Darrerament tenien ja una notable presència com a contingut en comentar i precisions musicològiques que anaven molt més enllà de la simple síntesi argumental i el repartiment en cada cas.

Enguany hem vist com aquelles petites monografies operístiques s'han enriquit fins a convertir-se en autèntics quaderns de notable presència en matèria de grafisme i de contingut. Així ha estat en el cas present de *Mathis der Maler*, d'una importància fins i tot inesperada, amb estudis de les obres com del procés de creació, l'entorn del compositor i de l'acció. El vell programa s'ha convertit en una peça bibliogràfica.

Teresa Berganza, gran artista



FOTO: Bofill

per XAVIER CASANOVAS-DANÉS

Teresa Berganza, la perfeccionista, l'exigent, la superdiva, va tornar a Barcelona per un recital amb piano. L'artífex del miracle va ser PalauCent, tot i que l'ombra d'una anul·lació va planar sobre la convocatòria, com sempre en el cas d'aquesta artista, fins a l'últim moment. L'ambient havia estat convenientment escalfat amb declaracions molt desqualificadores envers el Liceu i cal destacar que Berganza ha oblidat tota una dignitat professional suposadament ferida per posar-se a la disposició incondicional del Gran Teatre i cantar on i quan calgui per tal de recaptar fons per a la seva reconstrucció.

El programa d'aquest recital constava de dues parts ben diferenciades. A la primera, cançons de Toldrà, Turina, Ernesto Halffter i Rodrigo. La genialitat de la gran cantant va sorgir en *El Fantasma* i la *Farruca* de Turina. La resta va ser un escalfament de la veu i una presa de contacte amb la sala per veure si calia o no sentir-se ofesa. Com que el públic aplaudia respectuosament i s'escoltaven "bravos"

ocasionals, la segona part, monogràficament dedicada a Rossini, va adquirir una rotunditat aliena a la primera. La veu va recuperar l'opulència tímbrica d'antany i l'esforç de l'artista conscienciosa quallava en unes versions *sui generis* (lentitud, fluctuació en el *tempo*, incisivitat de la dicció), però seductores i dignes de la seva eminència. La trilogia *La Regata Veneziana*, l'*Addio di Rossini* i un reguitzell de *canzonette* a l'estil de l'*Arietta Spagnuola* van ser cantades amb aquella mescla d'elegància i desimboltura que és un dels segells de la mezzo-soprano madrilena. A l'hora de les propines se la va escoltar en la seva plenitud: la seguidilla de *Carme*, l'ària *Cruda Sorte de L'italiana in Algeri* (amb aquell *ritornello* que diu "or chi sono si vedrà" llançat a la sala amb un èmfasi especial), una cançó de tall verista de Respighi (*Nebbie*) i la cantilena *Bist du bei mir* de Stölzel (no de Bach, com ella va anunciar) cantada quan tothom esperava un fragment de sarsuela que, justiciera a la seva manera, va voler escatimar perquè una part de la platea ja abandonava les butaques. Gasiva Berganza!, però quina artista imensa!

Un programa amb personalitat

Orquestra Ciutat de Barcelona, Disa English, oboè, Silvia Coricelli, fagor, Larry Passin, clarinet i David Thompson, trompa. Direcció: Franz Paul Decker.
Obres de Schönberg, Mozart i R. Strauss.

per FRANCESC TAVERNA-BECH

En cadascuna de les seves darreres actuacions al capdavant de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, la presència de Franz Paul Decker ens fa lamentar que no es prenguessin les mesures necessàries per a la seva continuïtat com a director titular. Veritablement, sota el seu gest —mai no teatral, sinó espontani i orientador— els nostres músics semblen tocar amb una convicció i entusiasme que són difícils de constatar en altres ocasions. Per altra banda, Decker té la rara virtut d'escollir per als seus concerts un conjunt d'obres que, alhora que proporcionen varietat i contrast al curs de l'audició, mani-

festen entre elles un nexa o bé un cert parentiu, el qual, si més no, constitueix un ajut per copsar millor les seves qualitats i, a la vegada, situar-les en el seu context històric. La filigrana que desenvolupa Schönberg per posar en relleu els sentiments dels dos personatges que protagonitzen el poema *La nit transfigurada* de Dehmel, no s'allunya —certament— de les subtils instrumentals, harmòniques i líriques que aplica Mozart en la seva *Simfonia per a instruments de vent, K. 297b*, ni els "Quatre interludis" que Strauss va extreure de la seva òpera *Intermezzo* no poden negar un parentiu amb les dues admirables pàgines precedents, ja que el seu virtuosisme instrumental, malgrat el seu esclat colorista, alhora

que simfònic, participa de l'esperit veritablement cambrístic.

De totes aquestes obres, se'n va poder escoltar una excel·lent versió, tant per la claredat amb la qual se'n va exposar el contingut, com per la calidesa emotiva que tingué el seu discurs. Si Decker va assolir que cada aspecte de les obres tingués la seva col·locació més precisa, s'ha de reconèixer igualment que els músics de l'orquestra van estar inspirats en el seu treball, qualitat aquesta que va excel·lir en la tasca dels quatre solistes —Disa English, Silvia Coricelli, Larry Passin i David Thompson. Ells van donar l'accent comunicatiu perquè la música de Mozart manifestés tota la seva espiritualitat.

catàluny a música

113

revista musical catalana



IX CONCURS DE PIANO

Premi Ciutat de Berga

en homenatge a Joaquim Homs

Dies: 30 d'abril, 1, 7 i 8 de maig de 1994

Categories:

A. fins a 28 anys - B. fins a 19 anys - C. fins a 13 anys

Organitza: Centre d'Estudis Musicals del Berguedà «L'ESPILL»

c/ Ciutat, 16, 1r. - 08600 BERGA - Tel. (93) 821 39 53

Amb el patrocini de



CAIXA DE MANRESA
OBRA SOCIAL

Colomer i bones pianistes amb l'OCB



Cécile Ousset

per X. C.-D.

Dos dels concerts de l'OCB del mes de gener han coincidit a oferir concerts encomanats a pianistes de renom (les franceses Brigitte Engerer i Cécile Ousset) i senegles estrenes de compositors catalans.

En la primera convocatòria de l'any, va ser Enrique García Asensio qui comandava l'Orquestra, que enceta el seu cinquantenari amb una gira centreeuropea que la du, amb Edmon Colomer al pòdium, a centres musicals tan significatius com la sala daurada del Musikverein de Viena, el Victoria Hall de Ginebra o la Tonhalle de Zuric.

L'interès d'aquest primer concert estava centrat en la interpretació del *Concert núm. 2 per a piano* de Camille Saint-Saëns a càrrec de Brigitte Engerer. La lectura, carregada de vehemència i precisió, va estar al nivell d'aquesta esplèndida pàgina. A continuació, l'estrena del *Cant a Maria Aurèlia* de Josep Mestres Quadreny que va interpretar la Coral Càrmina amb unes intervencions instrumentals molt concises i un postludi. L'obra té dues parts ben diferenciades:

unes modulacions melismàtiques amarades de nostàlgia cantades per les veus femenines i uns fragments de textos molt reivindicatius de la Capmany declamats amb duresa per les masculines. Les *suites: Masques et Bergamasques*, op. 112 de Fauré i del ballet *Romeo i Julieta* de Prokofiev van servir per comprovar el bon moment de l'orquestra i poc més, massa tova la primera i massa "technicolor" la segona, procedent d'una obra molt menys agradable del que García Asensio va voler oferir. Al tercer concert de la sèrie era Colomer qui dirigia l'OCB i la fenomenal Cécile Ousset. La vaga general va escurçar la tasca de preparació conjunta i el *Concert en Sol major* de Ravel va resultar correcte (l'Orquestra estava ben preparada), però poc interactiu, almenys el primer dia. La pianista anava a la seva de forma expeditiva i Colomer ho va tenir certament difícil per quadrar-li l'orquestra sense anar a redós.

L'estrena, en aquesta ocasió, la constituïen els *Diàlegs*, compostos per Maria Teresa Pelegrí l'any 1988. És una obra tonal de gran factura que crea clímax amb tota l'orquestra

per convergir en una part central constituïda per correspondències delicades entre instruments solistes de diverses famílies. Cap sorpresa, cap originalitat, però música agradable i ben construïda.

La *Simfonia Nou Món* de Dvorák va sonar en una versió estupenda que confirma les esperances de molts en Edmon Colomer. L'OCB hi va posar el coll, és a dir, tot l'esforç tècnic de què és capaç, i Colomer hi va esmerçar un munt d'idees. Entre tots la van oferir contrastant i perfilada, rica de matisos, magnífic sense haver de recórrer a intensificacions purament sonores.

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

Savall interpreta Arriaga i Beethoven

per X. C.-D.

Al capdavant s'està demostrant que la confiança del Liceu en Jordi Savall, inicialment contestada, tenia la seva justificació. La darrera temporada l'espectacle més lloat va ser el seu *Orfeo* de Monteverdi, el qual som molts que desitgem tornar a veure ben aviat. Savall és un artista inquiet. Essent un dels millors (si no el millor) gambistes del món, la seva trajectòria no es fa específica, sinó que es diversifica constantment: cap a la recerca musical, el conreu de nous repertoris, la creació (i consegüent *management*) de grups musicals, i la composició (un camp on ha assolit un èxit fulgurant, amb *Tous les matins du monde* i, sens dubte, ho farà amb la imminent *Jeanne d'Arc*).

Enguany la seva presència al nostre primer teatre ha estat limitada a aquest concert al capdavant de *Le*

Concert des Nations. Aquest canvi de rumb en el repertori havia suscitat moltes expectatives i el públic hi estava encuriolit. Crec que ningú no va sortir-ne defraudat. Potser la primera part, dedicada a Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826) amb la seva obertura de *Los esclavos felices* i la *Simfonia en Re menor* no va suscitar grans entusiasmes, a despit d'una interpretació impecable. Però la causa rau en la indecisió de la pròpia música, a cavall entre el classicisme culminant d'un Mozart i el romanticisme del Schubert més tímid.

La gran satisfacció es va produir amb els primers acords de l'*Obertura Coriolan* de Beethoven. L'acústica excepcional del Liceu permetia esbrinar fins al detall més mínim de l'orquestració i de l'organització interna de la peça. A continuació, la *Simfonia Heroica* va sonar magnífi-

ca, rica d'inflexions (per tant, de contingut) com poques vegades s'ha pogut escoltar a Barcelona.

Amb la crònica a mig escriure es crema el Liceu. Aquest concert haurà, doncs, estat per a molts (per a mi) la darrera vegada que haurem respirat el seu aire. Els qui ens hem obert a la música dintre seu, tants!, tenim una ferida al cor. Que uns nens hagin estat els darrers admiradors de la seva bellesa, que un ballet, una òpera contemporània i un concert simfònic amb instruments antics –i no una de les òperes de repertori convencional– hagin estat els darrers espectacles, constituïa, quasi, una premonició de renovació, una incitació al canvi de pell. Visca el nou Liceu! Unes noves generacions de liceistes se l'hauran de fer seu, com les anteriors es van fer seu l'antic, que era sense dubte el Teatre amb l'"atmosfera" més increïble del món!

catàlunya i música

113

revista musical catalana



XIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Torroella de Montgrí - Costa Brava

Membre de l'Associació Europea de Festivals

Dissabte, 26 de març - 21:30 hs: **Cantori Gregorians**

Fulvio Rampi, director - *Cants gregorians pels temps de Setmana Santa i del Temps Pasqual*

Divendres, 1 d'abril - 21:30 hs: **The Scholars • The Scholars Baroque**

Ensemble - *La Passió segons Sant Joan, BWV245 (Bach)*

Dissabte, 2 d'abril - 21:30 hs: **Cor del Patriarcat de Moscou**

Anatoli Grindenko, director - *Música coral religiosa russa dels segles XIX-XX*

Diumenge, 3 d'abril - 17:30 hs: **Orquestra de Cambra de Lituània**

Cor de cambra de Moscou • Saulius Sondeckis, director - *Missa núm. 2 en Sol major D167, (Schubert) / Glòria (Vivaldi)*

Organitza: **JM TdM** Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí

Stúdia J. J. J. - G. C. Com.

Patrocinen:

FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA



Ajuntament de
Torroella de Montgrí



Diputació de Girona

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



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Cicle de Música Religiosa

SETMANA SANTA I PASQUA 26 de març a 3 d'abril

Tots els concerts tindran lloc a l'Església
Venda anticipada d'entrades i abonaments:
Carrer d'Ullà, 26 - Tel. (972) 76 10 98
Dies: del 19 de març al 3 d'abril.
Secretaria: Tel. (972) 76 06 05 - Fax (972) 76 06 48

Fins i tot al marge de qualsevol connotació merament erudita, el fet d'inquirir en les fonts de la pròpia cultura històrica pren un sentit particularment candent, ateses les peculiars circumstàncies de la nostra conjuntura actual o immediatament pretèrita.

Per exemple, hom pot sentir una certa recança en comprovar com, en un país que va contribuir a impel·lir els moviments musicals d'avantguarda de finals de l'edat mitjana, s'ha conservat un nombre realment escàs de composicions musicals amb

text català, mentre tenim abundants referències històriques que confirmen l'existència d'un repertori considerable en llengua catalana o occitana. En un altre terreny, és reconfortant de comprovar la pervivència actual de tradicions, òbviament evolucionades amb el pas del temps, que tenen les arrels en l'antic drama litúrgic i la seva posterior trans-

formació en misteris i representacions de signe religiós i popular. Es tracta, com se sap, de fenòmens que integren elements teatrals, musicals i coreogràfics.

De la mateixa manera, podem detectar incursions d'esferes diverses en una mateixa realitat social i cultural: cerimònies religioses i celebracions populars en les festes cortesanes de la coronació

dels reis d'Aragó i en les entrades de la família reial a les ciutats del regne, al·legories religioses en les representacions teatrals que realçaren els banquets de la cort, convenientment entrellaçades amb l'exalta-

ció de les virtuts dels monarques, una relativa secularització de les representacions religioses, amb la intervenció de l'estament seglar i popular, etc.

En suma, un entramat d'elements diversos que explicitarem de manera individual, a partir dels aspectes musicals, teatrals i dramaturgics, respectivament.

Música, teatre i dansa medievals, als Països Catalans

Música laica de finals de l'edat mitjana amb text català o occità

per MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

La reconstrucció de la història de la música dels segles XIV i XV és comparable a la d'un trencaclosques del qual s'han perdut un important nombre de peces, algunes d'elles essencials per obtenir-ne una imatge de conjunt. El cas de l'antiga Corona d'Aragó és potser el més il·lustratiu. Si tenim en compte els manuscrits conservats de finals de l'edat mitjana, res no permet de suposar que en aquest període existís un repertori musical d'una certa rellevància amb text escrit en català –la llengua oficial del regne– o en occità –la llengua que solien emprar els seus poetes. Excepcions a part, la música conservada procedent de l'antic regne aragonès porta text llatí, i la que, de forma particular, té relació amb la seva noblesa es basa en textos francesos.¹ Malgrat tot, al llarg dels segles XIV i XV va existir a Aragó un repertori musical en llengua vernaclea.

La música a les festes de coronació dels reis d'Aragó

Entre les festes cortesanes millor documentades de finals de l'edat mitjana, destaquen les celebrades amb motiu de la coronació dels monarques aragonesos. La seva descripció constitueix un punt de referència obligat per als cronistes del regne, cosa que suposa una mena de parèntesi en les inacabables relacions de guerres i intrigues. La cerimònia d'investidura reial tenia lloc a l'església de Sant Salvador, Seu de la ciutat de Saragossa, per la qual cosa el rei i el seu seguici havien de residir alguns dies al palau saragossà de l'Aljaferia. La Seu, el palau reial i els carrers que unien l'una i l'altre constituïen el marc escènic d'unes festes protagonitzades pel rei, la reina i, en general, l'alta societat de l'època.

El primer que descriu la investidura d'un monarca aragonès és Ramon Muntaner. Testimoni d'excepció de la coronació d'Alfons IV el 1328, els tres darrers capítols de la seva *Crònica* reviuien uns dies probablement inoblidables per a tots aquells que es trobaven allí.²

Muntaner anà a Saragossa en representació de la ciutat de València, amb uns altres cinc síndics. “E hi menam trompadors, e tabaler, e nafil e dolçaina”, diu, portant emblemes i ensenyes reials. La fes-

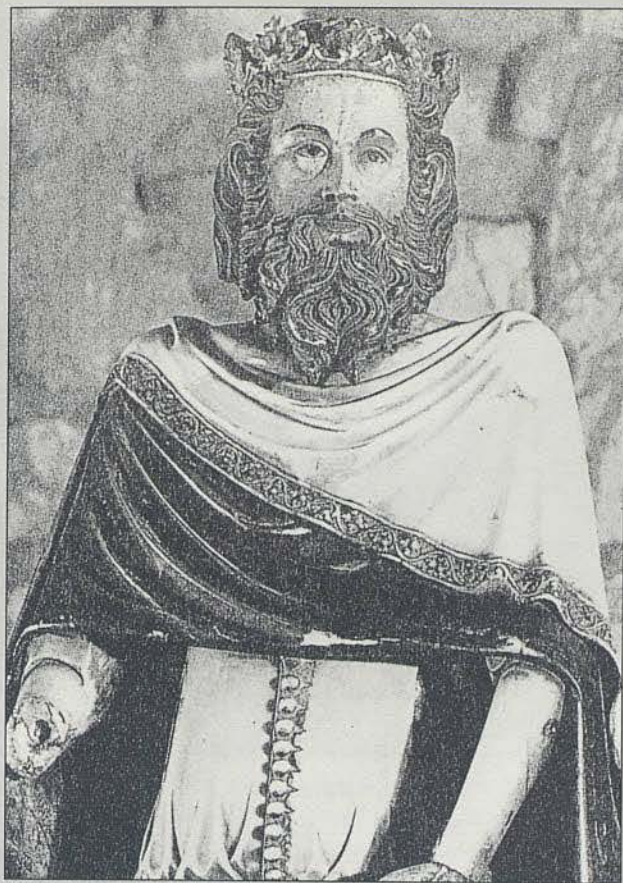
ta començà un dissabte al matí, vigília de Pasqua, quan les delegacions van ser convidades a dinar al palau. El terrabastall dels instruments musicals en el camí d'anada i de tornada va ser ensordidor. Després, poc abans de mitjanit, la processó que acompanyava el rei va sortir de l'Aljaferia a la Seu, amb gran soroll de trompetes –més de tres-cents parells, segons el cronista–, timbals, dolçaines, tambors i altres instruments...

Tots van passar la nit a l'església, resant o cantant. Després de les *maitines* se celebrà una missa solemne, seguida de la missa pròpiament de la coronació. Muntaner no dona detalls sobre la música interpretada en els actes litúrgics, si bé assenyala que, just en el moment en què el rei se cenyí la corona sobre el cap, abans de l'Evangeli de la segona missa, el clergat va entonar el *Te Deum laudamus*. Acabada aquesta missa, va tenir lloc la cerimònia d'unció dels nous cavallers.

Cavallers vells i nous sortiren en processó, de Sant Salvador cap a l'Aljaferia, al so dels instruments dels joglars. Tot seguit van començar les festes populars, amb “dances de dones e de donzelles e de molta bona gent”, mentre al palau se celebrava un gran banquet, el protocol del qual havia estat ideat per l'infant don Pere, germà del rei.

D'acord amb les circumstàncies, don Pere va fer, aquell dia, de majordom. Un cop tots asseguts, van començar a servir-se les viandes. Muntaner ho conta així: “E el senyor infant En Pere, ab dos nobles qui ab ell se tenien mà per mà e ell al mig, venc primer, cantant una dansa novella que hac feta; e tots aquells qui aportaven los menjars responien-li... E con ell hac així posada la primera vianda al dit senyor rei e acabada la dansa, ell se despullà les vestidures que vestia... e dona-les a un seu joglar; e tantost lin foren aparellades unes altres riques vestidures, que es vestí. E tot aital orde tenc a totes les altres viandes que s'hi donaren a menjar; que en cascun menjar que aportà deia una dansa novella que ell havia feta...”.

Com se sap, la *dansa* fou un tipus de cançó molt popular entre els trobadors, malgrat que amb prou feines en conservem exemples. Resta el dubte de si el text de les dances de l'infant aragonès era escrit en occità o en català, però és evident que, el 1328, a la Cort d'Aragó, el gènere trobadoresc seguia estant de moda.



Pere el Cerimoniós

N'hi ha prou de continuar llegint la narració de Muntaner per confirmar-ho. Després del banquet, el rei i els seus hostes es traslladaren a una sala veïna. "E com foren tots asseguts —diu el cronista—, en Remasset, joglar, cantà altes veus, davant lo senyor rei, un serventesc novell que el senyor infant En Pere hac fet a honor del dit senyor rei". El sirventès, un altre dels tipus de cançó trobadoresca, tenia per argument el significat dels símbols de la corona i les seves implicacions per al qui les tenia.³ Després de Remasset va intervenir En Comí, que cantava "mills que null hom de Catalunya", cosa per la qual l'infant don Pere el va escollir per interpretar la cançó que havia escrit per a l'ocasió.

Una cançó —símbol per excel·lència de la lírica provençal—, un sirventès i un nombre indeterminat de danses (deu?) formaren el repertori que l'alta societat aragonesa va poder escoltar aquell dia a la Aljaferia. Cap de les composicions de l'infant don Pere no s'ha conservat.

Sobre el tipus de manifestacions musicals que van tenir lloc amb motiu de la coronació de Pere III el Cerimoniós el 1336, gairebé no en coneixem detalls. La *Crònica* escrita per aquest monarca indica que hi van anar joglars nacionals i estrangers,⁴ però els seus noms no consten en els documents de la cancelleria aragonesa. Sí que coneixem, en canvi, els dels ministrils presents a la coronació de la seva quarta esposa, Sibila de Forcià el gener de 1381.

Les festes en honor de la reina s'iniciaren la vigília de la seva coronació. Segons un cronista anònim, aquell dia hi hagué un gran sopar al palau arquebisbal de Saragossa, "però abans hi hac grans dances e diverses estruments e balls e cançons".⁵ El dia següent, després de la cerimònia d'investidura, tingué lloc un banquet a l'Aljaferia, després del qual van ballar dames, donzelles i cavallers, cosa que reflecteix un ambient cortesà ben diferent al dels temps d'Alfons IV. Des del punt de vista de l'espectacle, el banquet de comiat va ser el més important. L'esmentat cronista explica d'aquesta manera com va acabar: "Item fou aportat a la darrerria del menjar un bell entremés, ço és un bell pagó qui feya la roda e estave en un bell bastiment... E aquest pagó fou... presentat a la taula de dita senyora ab molts estruments així de corda com d'altres... e lo dit entremés portave en sos pits un cobla escrita...".

Segons que sembla, aquest és el primer cop que es registra el terme entremès en la documentació espanyola. Derivat del francès *entremets*, que vol dir literalment "entre plats", el terme s'aplica aquí a un menjar servit de manera força teatral, amb acompanyament de música. Els versos escrits sobre el seu pit, atribuïts a Pere el Cerimoniós, invitaven els començals a fer una sèrie de vots, a imitació d'un famós episodi de la novel·la *Les vœux du Paon* de Jacques de Longuyon, escrita cap al 1313.⁶ En repassar la llista —extraordinàriament extensa— dels músics presents a la coronació de la reina, no podem deixar de preguntar-nos si tots ells van fer sonar els seus instruments en el moment de presentar l'au als comensals. Alguns d'ells degueren venir acompanyant els senyors respectius i els seus emissaris. Potser això justifica el tracte econòmic diferent que van rebre, segons que es comprova en les relacions conservades.

La música devia tenir un lloc important en la coronació de Joan I —juny de 1388—, atesa la seva coneguda afecció per les arts, però l'esdeveniment no sembla haver suscitat l'interès dels cronistes. Coneixem, en canvi, un detall important referit als seus dos casaments, el primer amb Matha d'Armagnac i el segon amb Iolanda de Bar. En ocasió d'aquest darrer, celebrat a Perpinyà el maig de 1380, consta que don Joan va fer portar allí l'entremès que s'havia representat a Barcelona el 1373, quan es va casar amb Matha.⁸ Aquest entremès implicava algun tipus de tramoia, però no coneixem detalls ni sobre aquest entremès ni sobre el que va muntar el seu herald Girona, el gener de 1391, en el curs d'un banquet ofert al rei de Navarra.⁹ En qualsevol cas, cal suposar que els dos devien ser semblants als que es van representar al palau de l'Aljaferia els dies 13, 14, 15 i 23 d'abril de 1399, en el decurs dels banquets que el rei Martí I, germà i successor de don Joan, va oferir amb motiu de la seva coronació i la de la

seva muller, dona María de Luna. L'ocasió va atreure, com sempre, gran nombre de ministrils, trompetes i joglars. Segons Pere Miquel Carbonell, que descriu ambdues coronacions en les seves *Crónicas d'Espanya*, van desfilar a les processons "los balls dels officis y menestrals de la ciutat de Çaragoza", i un carro que representava un castell, amb quatre sirenes i molts àngels "qui cantaven diverses proses".¹⁰

Després de la cerimònia d'investidura, va tenir lloc un banquet espectacular al pati de l'Aljafería, en el qual es representà un entremès, la tramoia del qual fou muntada al sostre del palau. Així el descriu Carbonell: "Havia un cel ordenat per graons i hon los sanct estaven per orde cascu tenint son signe de victoria en la ma; y en la sumitat estava Deu lo par en mig dels serafins, y tots cantaven cants de molt grandissima melodia. De aquest cel procehía un nuvol... Per lo qual nuvol devallava, un angel cantant proses faents per la festa de la coronació, y devallant y muntant llançava deça i della proses escrites en paper vermell o groch..."

Després d'aquest entremès, se'n representaren d'altres, un per a cada un dels plats que se serviren. El primer representava una àliga immensa; el segon un escurçó que llançava foc per la boca, perseguit per homes armats, i el darrer una lleona amb una ferida al costat, de la qual va eixir un noi armat amb una espasa. Trompetes i ministrils van acompanyar l'aparició de cada un d'aquests entremesos, els quals es repetiren en els banquets dels dies successius. L'autor de l'escenografia fou un tal Gombau, d'altra banda desconegut.¹¹ Després de cada banquet, els convidats van ballar al so dels ministrils presents, com el jueu Johanas i els seus companys, ministrils del bisbe de València; Arnauto de Gante i Johan de Seguers, ministrils del senyor de la Sparra; Hans Petit i els seus companys, servents del duc de Gandia; el mestre Johan de Sent Luch i els seus companys, ministrils de don Martí, i els ministrils del rei de Navarra.¹²

No coneixem detalls dels entremesos que el rei Martí va fer representar a Barcelona el desembre de 1405, en ocasió de la visita del seu fill, el rei de Sicília, a la ciutat.¹³ La crònica de Carbonell suggereix que les proses i cants que s'escoltaren en les festes de coronació del rei Martí i de la seva muller foren compostos per a l'ocasió, potser per algun dels chantres al servei de la capella reial. En la coronació de Ferran I, successor del rei Martí, és indubtable, almenys, que un dels membres de la seva capella va intervenir en l'elaboració dels entremesos allí representats, l'organista Anthoni Sanç o Sánchez, conegut com "Anthonet dels orguens", segons que podem deduir d'una lletra del rei, a ell adreçada dos mesos abans de la coronació.¹⁴



Ferran I

xen descrites a la *Crónica de Juan II* d'Alvar García de Santa María,¹⁵ que diu que el rei i el seu seguici arribaren a Saragossa el 15 de gener de 1414; les festes van començar el 2 de febrer següent: "Los oficiales de la çiudad... venían con muchos juglares de cuerda, e trompetas, e hórganos de mano, dançando e ballando, e otros taniendo, mostrando cada uno de las mayores alegrías que podían, e así entravan en los palacios del dicho señor Rey, e fazían su solaz... E otrosi los judíos, vestidos como christianos, dançando e ballando con çintas de plata ceñidos, e sus juglares delante dellos, e así todos los días de la fiesta venían por las calles faciendo sus alegrías fasta entrar en los dichos palacios del dicho señor Rey".

El 10 de febrer, vigília de la coronació, la noblesa i l'alt clergat anaren a saludar el monarca "e con ellos muchos menistriles, e tronpetas, e juglares de cuerda de diversas maneras, e con órganos de mano". Com sempre, en la cerimònia de coronació, s'entonà el *Te Deum laudamus*, aquesta vegada després que els joglars i l'orgue presents a la Seu fessin "son de muy gran alboroto", en rebre el rei la corona.

La ciutat honorà don Ferran, al llarg del seu retorn a la Aljafería, amb diversos entremesos, muntats als carrers per on passava la comitiva reial. Un d'ells representava un castell amb quatre torres laterals i una central, amb una roda incorporada en la qual anaven quatre donzelles que fingien ser les quatre virtuts divines: "e cada una de aquestas ivan cantando a Dios todos loores del señor rei e de la escelente fiesta, e cada una dezía una cobla... en limosín... que yo torné en palabras castellanas". Aquestes

cobles venien a dir que el rei don Ferran era portador de la Justícia, la Veritat, la Pau i la Misericòrdia.¹⁶

En el decurs del banquet al pati del palau, es representà un entremès de durada i espectacularitat molt superior a les dels anteriorment esmentats. Es construï, al pati, una bastida amb tres rodes giratòries encaixades, on es col·locaren diversos músics que representaven els àngels i arcàngels del paradís “*tocando estromentos, e cantando, e faciendo muy estranos sones farpas, e guitarras, e laudes, e rrabés, e hórganos de mano e otros estrummentos de cuerda*”. Als costats de les rodes hi havia quatre graons, cada un amb set personatges: al primer, els Set Pecats Capitals; al segon, set dimonis que els turmentaven; al tercer les Set Virtuts i al darrer set àngels. En un altre pla se situaven un grup de cantors que representaven patriarques, profetes i apòstols. Quan el rei s'assegué a taula, aquests, acompanyats per àngels i arcàngels, començaren a cantar el *Te Deum*, que fou seguit per diverses proses i himnes.

Un cop presentat el primer plat, va baixar del cel un núvol amb un àngel, per cantar unes cobles de lloança al rei Ferran, en llemosí. Tot seguit, després d'un breu interludi instrumental, els Set Pecats Capitals van cantar o recitar dues cobles cadascun, al·lusives a allò que representaven. Després arribà el torn de les Set Virtuts i dels seus àngels, que establiren una mena de diàleg cantat: primer la Humilitat va cantar dues cobles, tot lloant la virtut de la Pacència, i immediatament li contestà el seu àngel amb altres dues; continuà l'Avarícia, la qual també fou contestada pel seu àngel, i així fins al final. Alvar de Santa Maria reproduceix el text de l'àngel del núvol, traduït al castellà, i resumeix el dels altres personatges, després de la intervenció dels quals el núvol tornà a baixar, ara amb un actor que fingia ser la Mort.

Amb el segon plat, sortí a escena un carro amb l'aparença d'un castell, amb sis donzelles “*cantando cantos muy dulces de oyr*”. Després van cantar patriarques i profetes, acompanyats pels instruments dels àngels i arcàngels, i altra vegada va baixar el núvol amb un àngel, que entonà cants de lloança al papa Benet XIII. Després d'una acció teatral a l'entorn del castell, el banquet finí amb un *Te Deum*, entonat mentre el rei s'adreçava a la sala de palau per presenciar el ball dels seus convidats. En el banquet del dia següent, i en el que se celebrà el dia de la coronació de la reina, el 14 de febrer, es van representar els mateixos entremesos.¹⁷

És evident que entre l'entremès del gall dindi de les festes de la coronació de Sibila de Forcià i el que fou representat 33 anys després, quan es coronà Ferran I, existeix una notable diferència. En aquest darrer, es conjuminaven el teatre, la música i la poesia per formar un tipus d'espectacle els orígens del qual —com els del terme entremès— hem de cercar a França. Se sap, per exemple, que al comte de Foix

Gaston Phèbus li plaïa de mirar, mentre menjava, representacions d'aquesta mena, amb les quals s'ha intentat de relacionar diverses peces musicals del Còdex Chantilly, Musée Condé 564.¹⁸

Els entremesos patrocinats per la casa reial d'Aragó van tenir més aviat un caràcter excepcional. La seva concepció va poder ser unes vegades totalment nova i unes altres copiada de models estrangers, però sobre aquest punt només podem fer conjectures, a manca de dades concretes. El que sí sembla clar, és que el text i la música s'escriuen expressament per a l'ocasió, potser segons algun model. Observem a aquest respecte la semblança de plantejament entre els entremesos que es representaren en ocasió de la coronació de Martí I i de la de Ferran I.¹⁹

L'idioma emprat en aquests espectacles fou el català, o potser l'occità, segons que s'infereix de l'ambigu apel·latiu “*limosín*” amb què és designat a la crònica de García de Santa Maria. Ben entès, la llengua oficial del regne d'Aragó era el català, però al llarg del segle XIV i principis del XV, l'occità va continuar sent l'idioma preferit dels poetes del regne aragonès.²⁰

La música en les entrades de la família reial aragonesa a la ciutat de València

La visita de les autoritats civils i eclesiàstiques a una ciutat sempre fou objecte de joia al llarg de l'edat mitjana, sobretot en les primeres entrades dels monarques a les ciutats més importants del seu regne. Òbviament, quan el rei d'Aragó, amb residència semipermanent a Barcelona, visitava per primera vegada Saragossa, amb motiu de la seva coronació, per motius diplomàtics solia visitar poc després València, la tercera gran ciutat del regne aragonès.

La música sempre va jugar un paper destacat en les rebudes que València va dispensar als seus reis i, en general, als membres més destacats de la noblesa local. L'acte principal de benvinguda consistia en una processó solemne, que precedia l'il·lustre hoste en el seu primer recorregut per la ciutat, camí de la catedral. La primera d'aquestes processons de la qual tenim notícia va tenir lloc el 7 d'agost de 1373, en ocasió de l'entrada a València de Matha d'Armagnac, recentment casada amb don Joan, l'hereu de la Corona. És possible, però, que s'haguessin organitzat processons similars en ocasions prèvies.²¹

Abans de l'arribada de dona Matha, el Consell de la Ciutat, en sessió extraordinària, havia acordat contractar tants joglars com fos possible, és a dir, trompes, nafils, cornamusses i xerimies. Amb ells, havien de rebre la duquessa tots els gremis de la ciutat amb les ensenyes respectives, joglars i balls.²²



Portal
dels
Serrans,
València

No podem imaginar aquesta rebuda molt diferent de la que es va oferir, el novembre de 1391, a Joan I d'Aragó i a la seva segona muller, Iolanda de Bar. Segons els annals de la ciutat, precedien els reis "tots los jochs e baylls, així de bornadors com de dançadors dels dits officis i mesters ab diverses, e molts juglars e estruments".²³

Entre els "jochs" que esmenta el cronista devien figurar probablement dragons que llençaven foc per la boca i escenografies muntades sobre carros, semblants a les que, el 1373, ja figuraven en la comitiva de rebuda a Matha d'Armagnac. No obstant això, fins al 1402 no consta que formessin part d'aquestes processons entremesos escenificats. En efecte, el 28 de març de 1402, foren representats certs entremesos "molt bells e propis e de gran admiració", dels quals coneixem pocs detalls. Com a dada curiosa, assenyalen que en un d'ells intervenien dos cantors, representant dos àngels que baixaven de les torres del Portal dels Serrans, la porta principal d'accés a la ciutat.²⁴

Sobre els entremesos que es van representar en el curs de la processó celebrada a finals de 1413, amb motiu de la primera entrada a València de Ferran I d'Antequera, se sap alguna cosa més. En aquesta ocasió els entremesos representats van ser almenys tres: el de *La divisa del senyor rei*, el de *Les set cadieres* o *set planetes* i el de *Les set edats*.²⁵ Els seus autors foren, d'una part, el presbíter Johan Sist i el mestre de cant Johan Pereç de Pastrana, i, de l'altra, l'ebenista Johan Oliver. Els tres van rebre sengles quantitats monetàries del Consell de València pel concepte següent: "...mossen Johan Sist per robar e ordenar les cobles e cantineles, qui cantaren en les entremeses de la festivitat de l'entrada dels senyors rey, reyna e primogenit lur, que eren moltes e belles e ben dictades, e lo dit en Johan Pereç de Pas-

trana per haver e arreglar e donar lo so a les dites cantilenes e haver fadrins que les cantassen e ferlos ornar e altres treballs, e lo dit Johan Oliver per la invenció e confecció ab son enginy e subtilitat dels dits entremeses".²⁶

Les cançons de Johan Sist musicades per Pereç de Pastrana no s'han conservat, però atès que foren interpretades en un acte públic municipal, hom pot suposar que el seu text estava escrit, almenys en part, en català. Quant a la música, tant podia ser a una com a diverses veus, i va ser, probablement, interpretada per nens o "fadrins" del Cor de la catedral de València, a la qual devien pertànyer Sist i Pastrana.²⁷

Pocs mesos després arribà a la ciutat un altre visitant augst, Benet XIII, el deposit papa d'Avinyó. Entrà a València el 14 de desembre de 1414, acompanyat pel seu seguici i precedit per part de la processó que solia organitzar la ciutat el dia de Corpus. Hi figuraven ministrils i cantors disfressats de verges i d'àngels, "tots cantant cobles de l'entrada del nostre Sant Pare".²⁸

En la processó a València el febrer de 1424, en ocasió de l'arribada a la ciutat d'Alfons el Magnànim, procedent de Nàpols, també s'entonaren "cants de laors e jubilacions".²⁹ Alfons havia estat primer a Barcelona, ciutat que celebrà en honor seu una gran processó que el conduí del port a la catedral. Allí fou entonat "ab cants de orgens" el *Te Deum laudamus*.³⁰ L'arribada de la comitiva reial a la catedral de València va ser també celebrada, versemblantment, amb el cant del *Te Deum*, però desconecim qualsevol detall sobre aquest particular o sobre la naturalesa dels cants compostos en honor del Magnànim o de Benet XIII.

Les noves al·lusives a la primera entrada a València de don Joan II d'Aragó, el 8 de febrer de 1459,

són més explícites. Com sempre, en la processó que va conduir el rei a la Seu, van desfilar tots els oficis de la ciutat "ab molts jueglas, trompetes, ministres e tamborinos, e moltes maneres de sons" i certs entremesos sobre els quals no consten detalls.³¹ Afortunadament, l'entremès que fou representat al Portal dels Serrans, en passar la comitiva reial, està ben documentat.

En primer lloc, la Justícia i la Prudència van baixar de les torres del portal, cada una acompanyada per un àngel; seguidament, els dos àngels van cantar "molt altament" una cançó en català, amb el text següent:

*Lo Rey del cel e Rey dels reys,
rey d'Aragó, tramet a tu
ceptre real, jugant cascu
per egual de furs e leys,
vulles tots temps pau encercar,
que fa los pobles augmentar,
zelant tots temps lo be public
com ha bon pare e fel amich.*

Després, la Justícia va cantar: "Beati qui faciunt justitiam/in omni tempore". Al seu torn, la Prudència va dir: "Si bene regna regis/dignus es nomine regis". Seguidament, Justícia i Prudència van unir les veus per cantar les cobles següents:

*Lo nom propi he guanyat
de gran princep e de rey,
qui ab virtuosa ley
ha en son regne regnat.*

*Per nom propis apellat
rey de princeps e senyor,
qui ab dret zel e amor
ha sos regnes governat.*

*Amor e gloria creix
al princep ab just consell,
puix justícia li creix
tot l'estat comú d'aquell.*

El darrer a intervenir fou un cor d'àngels, situat a dalt de les torres, al voltant de la figura de Déu Pare. Les cobles que va cantar el Cor també eren escrites en català.

El dia següent, en l'entrada de la reina a la ciutat, es repetí el mateix entremès, tot substituint la paraula "rey" per la de "reina" en el text de les cançons.³²

És possible que els primers entremesos que es van representar al Portal dels Serrans servissin de model per a altres de posteriors. En tots ells intervenien el mateix tipus de personatges, àngels i Virtuts, sobretot, que també apareixen en altres entremesos

representats a Aragó en circumstàncies diferents. Així, per exemple, consta que en la processó triomfal d'entrada d'Alfons el Magnànim a Nàpols, el 23 de febrer de 1443, es van representar dos entremesos. En un d'ells intervenien les figures al·legòriques de la Magnanimitat, la Constància, la Misericòrdia i la Liberalitat "cantantes suam quaeque compositis versibus cantionem"; els protagonistes del segon entremès eren sis joves cantors vestits d'àngels.³³ Aquesta mena de tradició aragonesa ha d'enquadrar-se, al seu torn, en una altra més general, com es dedueix de la comparació dels entremesos aragonesos amb els que es van representar a París en ocasió de la primera entrada dels reis de França a la ciutat.³⁴

Els entremesos francesos i aragonesos tenien en comú diversos personatges, alguns elements escenogràfics i, sobretot, el fet de tractar-se de representacions cantades, particularment a partir del darrer terç del segle XIV. Malauradament, la seva música no s'ha conservat.

* * *

En comparació amb l'important repertori francès dels segles XIV i XV que ha arribat fins a nosaltres, l'escrit en català o en occità pràcticament ha desaparegut. Només s'han descobert tres composicions del segle XIV en alguna d'aquestes dues llengües: *Los set goyxs recomptarem* —a una veu— i *Inperrayritz/Verges ses par* —a dues veus—, ambdues copiades al *Llibre vermell* de Montserrat,³⁵ i... *bon milgrana de valor/Mon gauch, mon ris*, un motet fragmentari a tres veus del manuscrit 33/I de la catedral de Girona.³⁶ La primera d'aquestes composicions és en català i les altres dues en occità. De la primera meitat del segle XV resta només una composició en català italianitzat, *Dindiridin, me levay un dematin*, del cançonier de Montecasino.³⁷

No sembla probable que alguna de les composicions escrites per als entremesos de les festes de la coronació, o per a l'entrada dels reis d'Aragó o de qualsevol altre personatge a les grans ciutats del regne, s'hagi conservat, atès el seu caràcter circumstancial. No obstant això, el fet que existeixin referències històriques d'aquestes peces és de gran importància, ja que confirma l'existència d'un repertori en llengua vernacle en un país que, en la seva mesura, va contribuir a impel·lir els moviments musicals d'avantguarda de finals de l'edat mitjana.

No podem acabar sense referir-nos a unes *Cobles de la conquesta dels Francesos* que es cantaven tots els anys a l'Alguer (Sardenya) "ab molts instruments", en el curs de la processó que commemorava la desfeta dels francesos, enemics de la Corona d'A-

ragó, el 6 de maig de 1412. Només ha sobreviscut el text de les *Cobles*, i, encara, corrupte,³⁸ però es tracta d'un darrer testimoni a afegir a la llista de composicions en català, la música de les quals existí alguna vegada, però a les quals el temps o les circumstàncies no van permetre d'arribar a les portes de la musicologia.

NOTES

(1) Vegeu M. C. Gómez, *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432* (Barcelona, 1979); "Musique et Musiciens dans les Chapelles de la Maison Royale d'Aragon (1335-1413); *Musica Disciplina* XXXVIII, American Institute of Musicology 1984, pp. 67-86; "Une version à cinq voix du motet *Apollinis eclipsatur/Zodiacum signis* dans le manuscrit E-Been 853", *Musica...* XXXIX, 1985, pp. 5-44; "Quelques remarques sur le repertoire sacré de l'Ars Nova provenant de l'ancien royaume d'Aragon", *Acta musicologica* LVII, International Musicological Society 1985, pp. 166-179; "La musique à la maison royale de Navarre la fin du Moyen-Age et le chantre Johan Robert" *Musica...* XLI, 1987, pp. 109-151.

(2) Vegeu Ramon Muntaner, *Crònica* (Barcelona, 1979), edic. de M. Gustà, caps. 296-298. Les referències a aquest text segueixen l'edició de Gustà.

(3) M. de Riquer, *Història de la literatura catalana* (Barcelona, 1980. 2ª edic.), vol I pp. 523-524, identifica el joglar a qui es refereix la *Crònica* amb el Ramaç a qui el trobador Johan de Castellnou va fer transmetre un dels seus poemes al rei Alfons.

(4) Cit. per M. Milà i Fontanals, *Obras completas VI. Opúsculos literarios* (Barcelona, 1895), p. 235.

(5) Vegeu J. M.ª Roca, *Johan I d'Aragó* (Barcelona 1929), pp. 432-434. El document que publica Roca, extret del *Manual de novella ardita de la ciutat de Barcelona*, és encapçalat pel següent títol: "Translat de la festa e sollempnitat que fo feta lo dia de la reina Dona Sibillia, muller del Senyor Rey en Pere, se coronà en la Ciutat de Saragoça".

(6) Vegeu A. Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e* (Toulouse-Paris, 1936), p. 63 ss. La idea d'aquest entremès podria haver sorgit no sols a partir de la novel·la de Longuyon, sinó també a imitació d'entremesos francesos semblants. Així, per exemple, en el banquet ofert al papa Clement VI pel cardenal Hannibal Ceccano el 30 d'abril de 1343 a Gentilly, localitat propera a Aragó, hi va haver un entremès en forma de font en els marges del qual s'havien col·locat faisans i tota mena d'aus guisades; l'entremès fou presentat als comensals al so dels instruments dels ministrils. Vegeu G. de Loyè, "Reception du pape Clément VI par les cardinaux Hannibal Ceccano et Pedro Gómez à Gentilly et Montfavet", *Actes du Congrès International Francesco Petrarca*. (Avignon, 1974), p. 343.

(7) Segons que consta en el reg. 510 fols. 67 ss. de l'Arxiu de la Corona d'Aragó/Reial Patrimoni (ACA/RP).

(8) A. Rubió, *Documents per l'Història de la Cultura Catalana Migeval* (Barcelona, 1908-1921), vol. II. Doc. CCXXVII.

(9) *Ibidem*, Doc. CCCXXXIII.

(10) Les citacions a les *Chroniques* de Carbonell remeten a la seva primera edició (Barcelona, 1546), fols. CCXVI-CCXXIII.

(11) ACA. reg. 2240 fol. 170v.

(12) ACA/RP, reg. 918 fol. 80 i reg. 403 fol. 119v ss.

(13) A. Rubió, *op. cit.*, Doc. CCCXXXIII nota.

(14) ACA, reg. 2403 fol. 151.

(15) París, Bibl. Nat., Ms esp. 104 fols. 188-205, reproduïts parcialment per Gerónimo de Blancas a les seves *Coronacions de los serenissimos reyes de Aragón* (Zaragoza, 1641. Edic. de J.F. Andrés de Uztarroz), p. 91 ss.

(16) Milà i Fontanals, *op. cit.*, p. 238, atribueix aquesta representació al·legòrica a don Enrique de Villena. La comitiva reial travessà el barri jueu de Saragossa, que honorà la presència del monarca, tot executant cants sobre un tavernacle escenificat "a grandes voces, como lo han acostumbrado", observa Santa Ma-

ría. L'abril de 1399 Martí I fou rebut de forma idèntica per l'Aljama de Saragossa.

(17) Per a una descripció, des del punt de vista escènic, dels entremesos representants en el decurs de les festes de coronació de Ferran i la seva esposa, vegeu Ch. V. Aubrun, "Sur les débuts du théâtre en Espagne", *Hommage a Ernest Martinenche. Etudes Hispaniques et Americaines* (París, 1939), p. 293-314. Aubrun, com Milà i Fontanals, defensa l'autoria d'Enric de Villena d'aquests entremesos.

(18) Vegeu G. Reaney, "Music in the late medieval Entremets", *Annales Musicologiques* VII, 1964-1977, p. 60 ss.

(19) Les dues representacions del Paradís, per exemple, semblen derivar de la imatge que dona d'ell Sant Agustí a *La Ciutat de Déu*. E.A. Bowles, "The role of musical instruments in medieval sacred drama", *The Musical Quarterly* XLV, 1959, p. 74 n. 33, esmenta una representació florentina de finals del segle XIV, "in which hundreds of candles encircled the throne of God, while children garbed as angels produced music of the spheres on cymbals, flutes and harps". El seu paral·lelisme amb les representacions de l'Aljafería és evident, si bé, de moment, no es pot establir cap tipus de correlació entre elles, llevat del tect de Sant Agustí, descobert i posat de moda cap a l'any 1375.

(20) Vegeu M. de Riquer, *Historia...*, vol. I p. 673.

(21) Segons B. Guenes i F. Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515* (París, 1968) p. 11, la primera vegada que el poble va comparèixer als afores de París a rebre el rei de França va ser el 1350. Cal suposar que aquest mateix costum s'iniciés no pas molt més tard a Aragó.

(22) Segons S. Carreres, *Ensayo de una Bibliografía de Libros de Fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino* (Valencia, 1926), pp. 30-43 i, del mateix autor, *Libre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia (1308-1644)* (Valencia, 1930), pp. 107-108.

(23) S. Carreres, *Llibre de Memories...*, p. 220.

(24) *Ibidem*, p. 264.

(25) S. Carreres, *Ensayo...*, p. 79. en el *Dietari del Capellà d'Anfos el Magnànim* edit. per J. Sanchís (Valencia, 1932), en lloc de l'entremès de *La divisa del sebyor rey* figura un altre titulat *El verger de la torre*; segons el mateix *Dietari*, durant la processó s'hauria representat un quart entremès, el de *la visió de mestre Vicent* (p. 111 nota I).

(26) *Manual de Consells*, Nr. 25A, fol. 443v. Document publicat per S. Carreres, *Ensayo...* p. 84-85.

(27) Pot ser que el famós compositor de la capella de Carles V Pedro de Pastrana (ca. 1480-ca. 1559), comptés entre els avantpassats el Johan Pereç referit. A títol de curiositat, hom pot assenyalar que J. Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico* (Valencia, 1903), p. 245, esmenta algú anomenat Arnaldo Escornello, "cantador popular famoso, que en los comienzos del siglo XV era el obligado organizador de las coblas y danzas con que los oficios obsequiaban a los Reyes y a sus representantes". Lihory no esmenta, lamentablement, la font de la seva informació.

(28) J. Sanchís, *Llibre de antiquitats* (València, 1926), p. 10.

(29) S. Carreres *Llibre de memories...* p. 497.

(30) A. Duraan i J. Sanabre, *Llibre de les solemnitats de Barcelona* (Barcelona, 1930-1947), vol. I. pp. 4-6.

(31) J. Sanchís, *Dietari...*, p. 224 ss.

(32) *Ibidem*.

(33) Vegeu A. Atlas, *Music in the Aragonese Court of Naples* (Cambridge, 1985), p. 98, que remet, al mateix temps, a altres autors.

(34) B. Guenée i F. Lehoux, *op. cit.*

(35) Edició i comentaris en M.ª C. Gómez, *El "Llibre Vermell" de Montserrat. Cantos i Danzas (Siglo XIV)* (Barcelona, 1990), Nrs. 5 i 9 i *French Sacred Music, Polyphonic Music of the Fourteenth Century XXIIIb* (Mónaco, 1991), en premsa.

(36) Editat per F.L. Harrison, *Motets of French Provenance, Polyphonic Music...* V (Mónaco, 1968), Nr. 34 i N. Zaslav, "Music in Provence in the 14th Century", *Current Musicology* XXV, 1978, pp. 104-107.

(37) Editada por I. Poper i M. Kanazawa, *The Musical Manuscript Montecassino 871* (Oxford, 1978), Nr. 127.

(38) Editat per E. Toda, *Un poble català d'Itàlia: L'Alguer* (Barcelona, 1888), pp. 151-154. El refrany diu així: "O Viscompte de Narbona/bé haveu mala rahó/de vos escalarla terra/del molt alt Rey d'Aragó".

De teatre: misteris i passions medievals

per JOSEP ROMEU I FIGUERAS

La direcció editorial de "Catalunya Música/Revista Musical Catalana" m'ha demanat la redacció d'aquest text amb l'intent de divulgar entre els possibles lectors una temàtica expressa i concreta que ha estat i continua essent motiu d'investigació i estudi especialitzats i que requereix una més àmplia difusió en un marc cultural no necessàriament prou iniciat de semblant disciplina, però sí suficientment informat en allò que abasta. La comanda m'ha complagut perquè entenc que comporta una bona ocasió per fer un esbós del nostre antic teatre religiós medieval i establir les línies mestres de la seva problemàtica específica, perquè es tracta d'un llegat cultural realment important que incidí profundament en el culte, les formes de vida, la societat i la relació entre els homes i la divinitat des de la seva eclosió a l'edat mitjana romànica, s'estengué segles després i perdura encara avui d'una manera o altra dintre paràmetres evolucionats i acordats amb els nostres temps. Semblant llegat és, sens dubte, d'una importància cultural, artística i social de primera magnitud i constitueix, d'altra banda, un dels exponents més alts, dins la seva especificitat, de tota la història del teatre religiós de l'Europa occidental des de l'edat mitjana.

Orígens: el drama litúrgic

Els orígens de la dramaturgia religiosa medieval, cal veure'ls en el drama litúrgic, format en el si de la litúrgia de ritu exclusivament romà durant els segles XI a XIII. Concebut com un complement i una ampliació de les cerimònies religioses de l'Església romana, era representat pels sacerdots mateixos, amb exclusió de les dones i dels estaments seglars. Es desenvolupava davant l'altar d'una forma hieràtica molt connectada amb les actituds i la frenada gestualitat dels celebrants, usava un atretzo en general limitat a l'utillatge del temple i se servia del vestuari eclesial amb petites llicències que permetien simbolitzar la personalitat de les figures evocades en escena. Els textos representats eren escrits en llatí sobre fonts bíbliques, evangèliques majorment, i escripturístiques diverses, i eren totalment cantats amb música de nova invenció o bé manllevada dels oficis divins. A Catalunya l'activitat escènica d'aquesta fase primitiva del drama litúrgic fou realment important

i creativa. Conservem vuit drames litúrgics d'èpoques diverses, els dos més antics dels quals pertanyen al segle XII i són coneguts per *De tribus Mariis* i *De peregrino*, del cicle de Resurrecció i d'una excel·lent qualitat dramàtica, com comprovarem en les representacions que en vaig dirigir i promoure a Barcelona el 1961 sota el patrocini de l'Ajuntament de la ciutat, al saló del Tinell. Cal notar, en incís, que *De tribus Mariis* s'expandí pels Països Catalans fins encara mitjan segle XVI.

El drama postlitúrgic: "representacions" i "misteris"

A partir d'aquesta forma dramàtica tan vinculada amb la litúrgia, de la qual no era sinó una glossa explicativa i sensorial dels arcanys i les pregoneses del dogma i de la història sagrada, s'anà desenvolupant lentament un altre concepte de l'escena, que esdevingué més lliure, ja desvinculat de la litúrgia, amb contingut religiós independent de la funció litúrgica concreta, amb una temàtica més àmplia, amb una multiplicitat sovintejada d'escenaris, amb personatges més nombrosos i de concepció més realista i popular, amb un atretzo i un vestuari que hom s'esforçava a adaptar a la realitat envoltant, i amb un moviment més fluid i desembarassat. El camí que va del drama litúrgic a les "representacions" del segle XIV —en el XV anomenades *mystères* a França i "misteris" als nostres Països— és més aviat lent, però irreversible pel que fa al caràcter de la seva dramaturgia, que, en certa manera i relativament, parteix, de moment, del drama litúrgic, del qual conserva alguns trets de base, però que sobretot s'afaiçona mitjançant la intervenció de l'estament seglar i popular, joglaresc especialment, i la redacció dels textos escènics en llengua vulgar.

Cal tenir present que aquests textos, escrits per autors d'un nivell en general no massa elevat i destinats a la comprensió d'un públic popular, bigarrat i impressionable davant el fet escènic més que no pas als continguts de l'escriptura dels textos, són, per això mateix, gairebé sempre senzills i fàcils d'assimilar o d'entendre, i, per la seva naturalesa, normalment no tenen una pretensió literària sostinguda. Aquesta constatació incideix en el nostre convenciment que la història del teatre medieval no pot ésser objecte vàlid de la història general de la literatura.

de la qual hom pretén que en sigui un capítol. I és que en aquell teatre el text solia ésser un mer fil conductor de l'acció, una justificació del moviment escènic, generalment un escair o suficient mitjà per a la captació mental, una fàcil impulsio emotiva i un recurs més de l'expressivitat global de la seva característica dramaturgia, que tenia una considerable repercussió i acceptació populars. La cura en l'escriptura i el desig de fer del text teatral una peça literària original, artísticament concebuda i correctament redactada, són exigències que parteixen del teatre humanístic, culte, de la segona meitat del segle XV i primers decennis del XVI, que accepten i elaboren després els grans teatres nacionals dels segles XVI i XVII i que es van imposar d'una manera o altra i han continuat fins al teatre corrent dels nostres dies. En realitat, la dramaturgia medieval postlitúrgica té els seus centres d'interès en la concepció del teatre com a espectacle visual i auditiu —paraula i cant— considerat com una totalitat; en la captació de la meravella i l'inconegut; en la capacitat popular d'emoció, d'adhesió o de refús visceral; en el joc inconscient de transformar la realitat i, alhora o a l'inrevés, de materialitzar i transformar en realitat les ficcions i les inversemblances; en l'instint de participació a la convenció escènica de l'espectador, que d'una forma o altra exterioritza les seves simpaties, els seus odis i àdhuc les seves befes davant els personatges i els esdeveniments que presència; i en una intrincada i profunda barreja de ficció i realisme, dins una ingenuïtat que fa possible d'acceptar els convencionalismes proposats damunt les taules.

Els cicles temàtics

La temàtica de la dramaturgia catalana medieval postlitúrgica forma un conjunt ampli i coherent. La seva actualització en les dates i dies festius de l'any litúrgic comporta una successió travada i sòlida a través de la qual es desenvolupa tot un programa proposat i dirigit per l'Església. En definitiva, la temàtica dels textos d'aquesta dramaturgia ofereix una visió global i a l'abast de l'espectador, tot al llarg del calendari litúrgic, d'una concepció unitària de la Redempció de l'home, des de la creació del món fins a la difusió i el triomf de la fe pel testimoni final dels sants i els confessors al llarg de l'orbe. D'aquí prové que hagi estat possible de reunir tota la matèria d'aquesta temàtica en uns quants blocs d'obres teatrals corresponents a d'altres tants cicles dramàtics.

I així s'han distribuït les peces escèniques dels segles XIV i XV, amb extensió molt creativa i abundosa encara durant el segle XVI, en primer lloc en el cicle del teatre veterotestamentari, que comprèn des de la Creació als profetes vaticinadors de l'adveniment de Crist i del qual conservem set textos en català.

D'aquests, destaquem el Misteri d'Adam i Eva, valencià, amb arrels en el segle XV, d'un notable instint dramàtic, d'una gran vivacitat en els diàlegs i una bona qualitat musical. El vam posar en escena, al Tinell, l'any 1965.

El segon cicle és el de Nadal i s'estén des de la naixença de Jesús a la degollació dels Innocents, a voltes precedit per un record previ d'alguns dels esmentats profetes, que inaugura el cicle nadalenc i l'enllaça amb l'anterior —en particular per mitjà de la intercessió de la Sibila Eritrea i la Tiburtina; diré de passada que vam escenificar, al Tinell, el cant en català i occità de la primera, el 1968—, l'anunciata als pastors —origen dels actuals "pastorets"—, amb una forta repercussió popular que originà petites escenes de creació també humil, i l'adoració dels Mags. D'aquest cicle, ens n'han pervingut dotze textos conservats en llengua catalana.

El cicle de la Passió, fins a un cert punt més o menys vinculat, en els orígens, amb el drama litúrgic de Resurrecció i decididament amb les passions narratives dels joglars, és dels més evolucionats i conserva encara les seves representacions, populars i multitudinàries, com, entre altres llocs, a Olesa, a Esparreguera i a Verges. I vull recordar la Passió de Barcelona, que, amb text de mitjan segle XVI i procedent de Mallorca, vaig dirigir i representar a la sala del Tinell barceloní la quaresma dels anys 1962-1967, en una experiència reeixida, però que no continuà per motius de pressupost municipal. Al Principat i a Mallorca el cicle generà nou passions tradicionals dramàtiques avui conservades: tres fragments d'una passió del primer terç del segle XIV, amb arrels més antigues, que més tard trobem sencera i traduïda en dialectes occitans en l'anomenada Passió Didot (1345); un fragment inèdit del segle XV, la Passió de Cervera, de la primera meitat del XVI; quatre més de Mallorca, de mitjans i de la segona meitat del mateix segle; una altra del XVIII, que suposa l'arranjament d'una d'anterior, extremament tradicional i diversificada i que es transmeté manuscrita i impresa —en aquest darrer cas, assenyalem l'atribuïda, ben falsament, a un ignot i de segur que inexistent fra Anton de Sant Jeroní, que fou el llibre obligat de moltes passions encara anys després de la nostra darrera guerra civil— fins molt entrat el nostre segle; i una darrera, impresa a mitjan segle XVIII i aviat prohibida per les autoritats eclesiàstiques. Finalment, també pertanyen al mateix cicle cinc Davallaments de la Creu i dues Resurreccions, antics tots ells.

És notable i de qualitat el cicle de l'Assumpció de la Mare de Déu, que al Principat i al País Valencià va crear una producció original i ben variada. N'hem conservat un drama litúrgic en llatí del segle XIV procedent de Santa Maria de l'Estany; un drama en català de gran qualitat dramàtica, musical i



**Teatre romànic (I Cicle de Teatre Medieval). De tribus Mariis (drama litúrgic de Vic, segle XII).
Barcelona, Saló del Tinell. 1961**

àdhuc literària, la Representació de l'Assumpció de madona sancta Maria, escenificat el 1388 en una plaça pública de Tarragona —en vaig dirigir una posada en escena espectacular, al Tinell, el 1963; d'altra banda, des d'uns pocs anys ençà hom el representa anualment a la Selva del Camp—; el text català del parlament de la Mare de Déu i rúbriques sobre els escenaris i la tramoia, corresponent a un bell misteri sobre el tema que es representà a València devers 1425; i el famós Misteri d'Elx, de la segona meitat del segle XV, escenificat anualment, tret d'alguns lapsus, fins avui dins l'església de Santa Maria per autorització expressa de Roma, en el primer terç del segle XVII, la qual cosa comporta una excepció tot al llarg de l'occident europeu. A més, tenim diverses notícies de representacions assumpcionistes fetes al Principat i al Rosselló, entre les quals documents importants referents a la Seu Vella de Lleida, però no textos.

Finalment, cal assenyalar el cicle hagiogràfic, o de sants, molt nodrit i que simbolitza el triomf i la difusió de la fe per tot l'orbe per obra de màrtirs i confessors. N'hem conservat dotze textos en català, entre els quals la mallorquina Consueta de sant Jordi, misteri potser de finals del segle XV i que vam posar en escena —incloses unes figuracions del sant i del drac—, al Tinell, el 1962.

A més dels components d'aquests cicles, foren al seu temps posats en escena episodis de la vida pública de Jesús —en conservem cinc textos en català—, sobre el Judici Final —un text—, una al·legoria dels set

sagraments, dues altres d'exaltació de l'Eucaristia, degudes al valencià Joan Timoneda i una d'elles bilingüe, i una Representació de la Mort, mallorquina i de fort impacte, com poguérem observar en les sessions fetes al Tinell el 1964, de les quals em vaig responsabilitzar.

El dramatisme de la processó de Corpus

Un aspecte dramàtic remarcable, el constitueix la processó de Corpus, a la Catalunya estricta documentada ja l'any 1320 a Barcelona, Girona, Valls i Tarragona, les primeres poblacions peninsulars que la celebraren i les segones d'Europa, després de Lieja. La festivitat de Corpus consistia en una exaltació de l'Eucaristia, i la processó era destinada a l'exhibició pública, pels carrers de la població, de l'Hòstia consagrada, amb magnificència i gran brillantor. La festa popular tenia lloc en la processó. Aquesta anava precedida d'una desfilada profana nombrosa, en bona part de condició popular, en la qual destacaven, a més de danses i balls, els "entremesos", és a dir, representacions de tema bíblic, evangèlic i hagiogràfic, a peu o damunt de "castells" o "roques", o sigui, cadafals transportats per carros al·lusius als cicles dramàtics més importants, personificats per imatges o per persones, amb decoració i amb cants i alguns parlaments breus, llevat de València, on, a més d'usar els elements comuns, representaven tres misteris de tipus corrent: el primer,

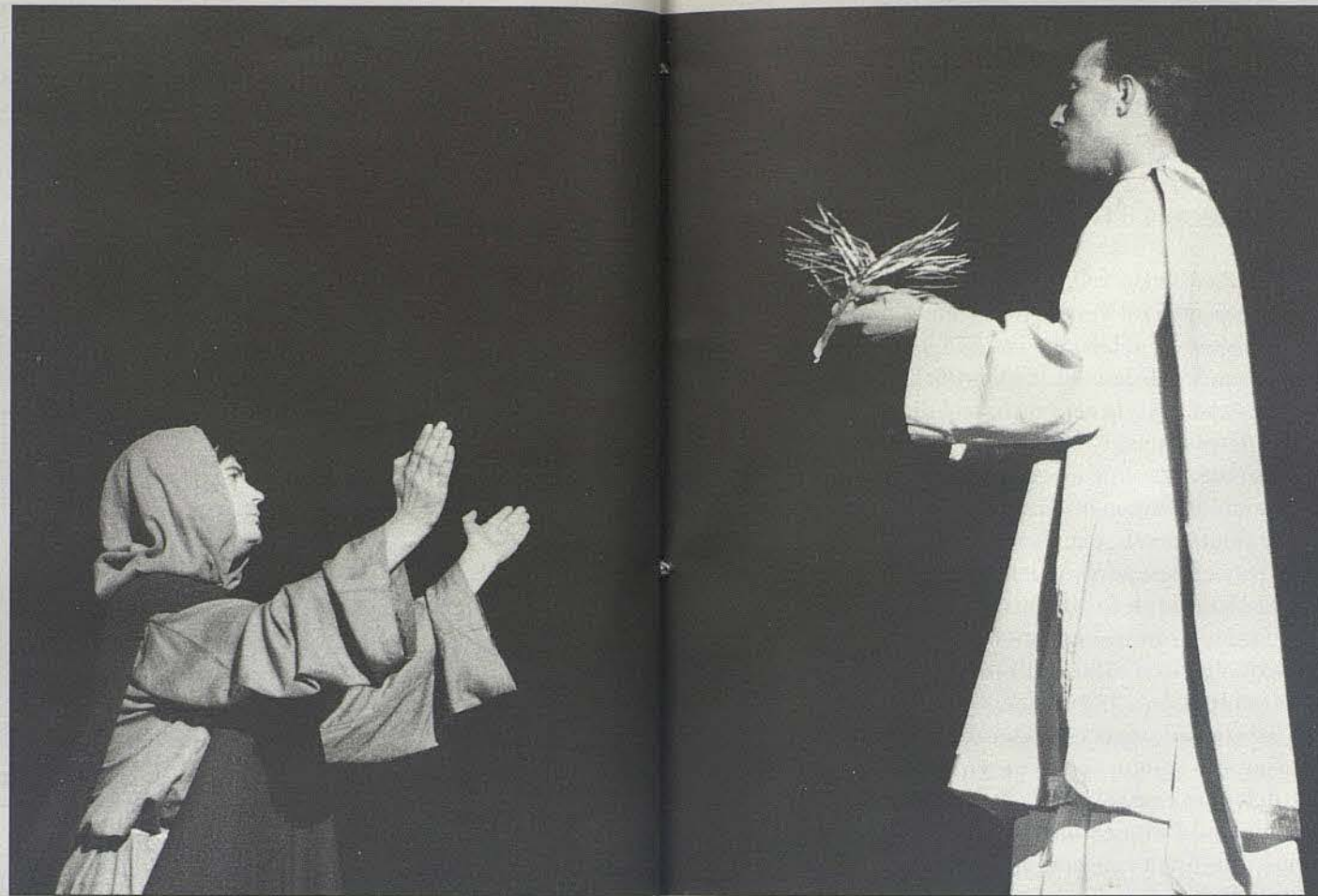
sobre Adam i Eva, ja esmentat, el segon, sobre els Innocents, i l'altre, referent al miracle de sant Cristòfor i l'infant Jesús. Una llarga comitiva—sens dubte inspirada i reglada segons el mòdul de les festes profanes de recepció de reis i alts personatges pels consells municipals—, amb figuracions, en estàtues o bé en persones humanes, de profetes, evangelistes, fundadors, màrtirs i confessors, precedia la custòdia, que tancava la processó. Aquesta, doncs, tenia també caràcter cíclic, com la dramatúrgia religiosa catalana medieval corrent, per tal com oferia una visió, aquí itinerant, del procés històric-simbòlic de la Creació a la Redempció i el triomf de la fe per la terra. Els entremesos de la processó eren d'una condició popular molt viva, com veiem en el barceloní de sant Sebastià i els cavalls cotoners, precursor dels cèlebres espectacles de moros i cristians. Altra-ment, la participació destacada de les confraries en l'organització garantien la forta popularitat dels entremesos i la seva gran acceptació per part del poble.

Ubicació teatral

L'espectacularitat i la idea de suscitar meravella i adhesió al dogma i a la història sagrada que caracteritzen la dramatúrgia religiosa tardomedieval, exigien una posada en escena i una escenografia complexes i diversificades que les actualitzessin als ulls dels fidels espectadors, impressionables i disposats a la participació sensorial de l'espectacle que els era ofert.

És prèvia la ubicació de l'espectacle, el lloc teatral on es desenrotllava. Des dels drames litúrgics, el lloc idoni fou l'àmbit del temple, el seu interior, davant l'altar major o entre ell i el cor, o bé davant un altar secundari. En realitat, tot l'edifici sacre podia ésser emprat per a la posada en escena. Aquesta ubicació, que continua en la dramatúrgia religiosa posterior, en llengua vulgar i dotada de tècnica més lliure i complexa, més popular i més assequible a l'espectador, en part explica el caràcter de les representacions religioses medievals posteriors quant al to i a una determinada ponderació. Tal ubicació es mantingué encara durant el segle XVI, sobretot a Mallorca. Al llarg d'aquesta centúria i especialment després del Concili de Trento, l'Església, tanmateix, desautoritzava les representacions al temple amb freqüents prohibicions, en general, però, no acatades, fins que en el segle XVII s'imposen definitivament, i el teatre religiós deixa d'escenificar-s'hi. N'és excepció el Misteri d'Elx, perquè el 1632 els organitzadors obtingueren permís formal de Roma per representar-l'hi indefinidament, en un cas excepcional arreu d'Europa, com ja hem dit abans.

Al marge de l'expressada ubicació, a voltes foren utilitzades dependències annexes al temple, sobretot per evitar escàndols. Sabem que el 1388 s'efectuà



III Cicle de Teatre Medieval. Representació de l'Assió de madona santa Maria, de Tarragona, segle XIV. Saló del Tinell, Barcelona, 1963

una escenificació en una plaça contigua a la Seu de Tarragona de la important Representació de l'Assumpció de madona santa Maria, probablement per recels del capítol, que devia considerar poc apta l'actualització teatral a l'interior sagrat i devia témer la massificació d'espectadors, i perquè sabem que les despeses anaren en bona part a càrrec de l'autoritat municipal. La Seu Vella de Lleida a mitjan segle XV prohibí les representacions sacres, llevat d'una, dins de l'església i ordenà que es realitzessin a l'hort i al claustre. Tot això al marge, hi ha també el cas de representacions sobre la passió de caràcter itinerant, és a dir, de translació d'escenes, parlaments i moviment pels carrers de la població, com ocorria a Itàlia i, com passa encara als nostres dies, a Catalunya amb la relíquia de la Passió de Verges, amb la impressionant dansa de la Mort que l'acompanya.

Escenografia

Un capítol important de la dramatúrgia religiosa medieval postlitúrgica de Catalunya, el constitueix l'escenografia. Els escenaris podien ésser horitzontals o verticals. Els primers estaven constituïts d'una sola unitat o bé de diverses plataformes o cadafals juxtaposats, sigui per acoblament de diferents

escenaris, al damunt dels quals es desenvolupava l'acció, sigui per la reunió de diversos, en un sol tot que permetia veure, d'un cop d'ull, tots els elements escenogràfics i les escenes d'una manera simultània. L'escenari era elevat del sòl mitjançant un cadafal que descansava damunt cavallets, per tal de facilitar la visió de l'espectacle. Quan els escenaris eren diversos, estaven constituïts per diversos cadafals o plataformes distribuïts pel lloc teatral, sigui l'un adossat als altres, sigui en semicercle, sigui formant angle, sigui disseminats pel lloc teatral. El criteri era el d'aconseguir una juxtaposició dels escenaris real o figurada. Per això sovint els diversos escenaris estaven units i es comunicaven entre ells mitjançant passadissos elevats per on transitaven els actors. Una altra solució eren les escales o, a voltes, les rampes dels cadafals, com l'"andador" del Misteri d'Elx, que enllaçaven els escenaris elevats amb el sòl. El sòl podia ésser emprat també com a escenari. Aquesta concepció general permetia una estreta interrelació entre l'espectacle i l'espectador, que així participava emotivament i sensorialment d'allò que ocorria damunt les taules.

Els escenaris a voltes eren complexos, com en el Misteri d'Elx, en què el cadafal és construït a una certa altura per fer possible, al seu interior, la substitució de l'infant que fa de Maria per la imatge cor-

responent. S'ambientava la superfície de l'escenari mitjançant "mansions", és a dir, construccions convencionals de cases, palaus, castells, etc., realitzades de tal manera que la seva materialitat no des- torbés la visió de l'espectador. A voltes per indicar aquests llocs escènics, bastava qualsevol convenció, per simple que fos. La superfície dels cadafals sostenia diversos objectes al·lusius a la llar, a la guerra, a martiris o a qualsevol circumstància i necessitat avinents a la representació. Al damunt d'ells es podien bastir altres cadafals més petits, amb la qual cosa s'assolia posar en relleu una escena en general important. Hi eren així mateix practicades trampes destinades a fer desaparèixer personatges de l'escena o perquè hi irrompessin des de sota, en un dels més freqüents i enginyosos trucatges de què es valia aquesta dramatúrgia i que tant d'efecte produïa damunt l'espectador.

Els escenaris verticals, menys freqüents, consistien en construccions que s'alçaven a una certa altura des del sòl o des de cadafals que els feien de suport. Eren utilitzats com a llocs celestes, amb la presència de Déu Pare, Jesús o la Mare de Déu. La tècnica de la seva elaboració era enginyosa i imaginativa, a pesar de les rudimentàries disponibilitats d'aleshores.

Un aspecte molt notable dels escenaris verticals és l'anomenada tècnica aèria, en certa manera una forma de tramoia consistent en mecanismes i ginyes complicats que unien el Cel i la Terra, és a dir, el cimbori o la part alta del temple i el sòl del creuer o de l'altar. Aquesta tècnica, també la trobem documentada en festivitats profanes. Dins la tècnica aèria religiosa obtingué un particular èxit l'emprada en el misteri de la Colometa, representació que, el diumenge de pasqua de Pentecosta, desenvolupava el tema de la davallada de l'Esperit Sant damunt la Mare de Déu i els apòstols reunits al cenacle. Damunt els actors aplegats a l'altar major, descendia de la part alta del temple una enorme coloma farcida de plom i guarnida de coets explosionats que s'escollava des de dalt al llarg d'unes vies de ferro, amb gran estrèpit i entre l'entusiasme dels fidels, que presenciaven, a més, la davallada de dotze llengües d'estopa foguejants. Especialment Lleida, Perpinyà i València conrearen aquesta representació espectacular.

Un altre aparell freqüentment emprat fou l'araceli, un trapezi que descendia de la part alta de l'església suportant figures en forma d'imatge o de persones de carn i ossos, com s'esdevé encara en el Misteri d'Elx. El nom genèric prové del llatí i significa altar del cel. El mot està connectat amb una llegenda pietosa, segons la qual l'emperador August, revestit del seu poder i la seva glòria, preguntà si hi havia algú superior a ell, a la qual cosa la Sibila Tiburtina li respongué que, en efecte, hi havia qui el

superava, i li mostrà el cel, que s'obrí i deixà veure un altar en què resplendia una dama, la Mare de Déu, que sostenia el seu fill a la falda. "Aquest és major que tu", afirmà la Tiburtina. La llegenda, coneguda com de l'Emperador i la Sibila, fou escenificada a l'edat mitjana, i en la representació del misteri, pertanyent al cicle dramàtic de Nadal, hom emprà l'araceli. Consta documentalment que aquest misteri ja fou representat a la Seu de Barcelona el 1418 i que en la representació s'usà l'araceli, potser per primer cop en la dramaturgia religiosa medieval de Catalunya, bé que el seu ús en espectacles profans es pot situar uns anys abans. La denominació d'araceli aplicada al trapezi que descendia de l'altura esdevingué genèric i serví per designar tota mena de trapezis d'aquest tipus, fos quin fos el tema de la peça representada. I, així, a València el trobem associat per primera vegada a una representació de l'Assumpció, la dels volts de 1425, sense que sapiguem exactament en què consistia. En canvi, són prou coneguts i com són construïts i com funcionen els dos emprats pel Misteri d'Elx. Un d'ells, el més gran, descendeix de la cúpula del temple fins al cadafal on té lloc el gros de la representació, i ho fa dues vegades: la primera, transportant Déu Pare, el qual s'endú l'ànima de Maria cap a la Glòria; i la segona, descendint-hi uns àngels que s'emparen de la Mare de Déu en imatge i la condueixen al cel en una majestuosa ascensió. L'altre araceli, de més reduïdes proporcions, és usat per a la coronació de Maria per la Trinitat, ço que s'esdevé mentre el primer araceli ascendeix i quan està a una determinada altura. Ambdós aparells ens són plenament coneguts i han estat prou ben estudiats pel fet que la representació es fa cada any, el 14 i el 15 d'agost, i això dóna una idea clara de com devien funcionar aquests aparells a l'edat mitjana.

Dins la tècnica aèria era també emprat un altre aparell que servia per fer descendir un personatge invisible entre figuracions de núvols. Se'n deia, precisament, "núvol" i s'usa encara a Elx, on és conegut per "mangrana", a causa de la seva forma. És un objecte d'uns dos metres d'alçada i de forma esfèrica que, mitjançant un mecanisme apropiat, en un moment determinat s'obre per la part inferior gràcies a uns esqueixos articulats que es baden i permeten de veure l'àngel que hi ha a l'interior.

La tècnica del núvol no és, tampoc, privativa del Misteri d'Elx, ja que es troba documentada en representacions diverses, de caire profà algunes.

Actors. Dinamisme escènic. Vestuari. Atretzo. Trucatge

Sabem que els actors d'aquesta fase de teatre religiós medieval en general eren gent d'església, sense que això exclouï la intervenció d'algun llec qualifi-

cat per la seva veu o per les seves aptituds dramàtiques. Es conservava el costum d'atribuir els papers femenins a infants, com a Elx encara, o a homes joves de veu i aspecte poc virils. Eren actors aficionats, però sembla que preparats, en major o menor grau, per al cant i la dicció. Tendien, tots, a una certa exageració dels papers, fruit del seu amateurisme.

La dramaturgia religiosa tardomedieval posseïa un dinamisme i un moviment escènics més vius que no pas en temps del drama litúrgic, i a voltes podien assolir un desplegament harmoniós, rítmic i mesurat que conferia a la representació dignitat, dins un variat desplegament.

El vestuari escènic era el comú de l'època pel fet que els autors duïen al seu temps els esdeveniments que dramatitzaven, per reculats que fossin. Els personatges sagrats, però, solien usar túniques o vestits eclesiàstics que en fessin ressaltar la condició privilegiada, com també era privilegiat el vestuari dels magnats, fossin d'estament religiós o jerarquies polítiques i socials.

L'atretzo adquiria considerable varietat i procedia d'atuell i mobles corrents i que hom tenia a mà, tret dels que empraven els actors que encarnaven personatges d'alta condició. Amb l'atretzo es volia donar una forta sensació de realitat. No és infreqüent, d'altra banda, la presència d'animals domèstics en escena, entre els quals algun ase i algun cavall, posem per cas.

Un capítol interessant en certes representacions era el trucatge, al marge de l'emprat en la tècnica aèria. Aparicions i desaparicions, decapitacions i mutilacions eren freqüents en escena i realitzades amb molta imaginació. Per exemple, per figurar una decapitació usaven un maniquí amb un bell cap i una cara agradable i s'enginyaven perquè l'actor desaparegués d'escena sense que els espectadors se'n adonessin.

Notes al cant

Bé que no tant com en el drama litúrgic, tenia importància encara el cant en les representacions i els misteris de la tardana dramaturgia en llengua catalana, essent totalment cantat —i per això mateix excepcional en el nostre llegat teatral antic— el Misteri d'Elx. Alguns textos dramàtics eren interpretats a la tonada dels salms i d'altres cants litúrgics i d'església, normalment en gregorià, i fins i tot de cançons profanes, algunes d'origen i naturalesa popular evidents. El Misteri d'Elx coneix, a més, el cant polifònic, que no hi fou introduït, però, fins al segle XVI, en contrast amb l'antiga i popular manera melismàtica de l'horta elxana usada encara pels actors cantaires durant uns moments de la representació.

La dramaturgia de la dansa en els misteris, passions i moixigangues

per ISIDRE RUBIO I REMENDO

En els moments inicials de la nostra comunitat nacional i en els inicis del nostre teatre medieval, la dansa adquireix un paper rellevant, i no sols com a element important de participació en la temàtica religiosa, sinó també com a expressió litúrgica i de dramatització.

De fet, tots els rituals comporten alguna dramatització; podríem imaginar, per exemple, la de danses fàl·liques dels nostres avantpassats a Cogul: figures individuals, mitges rotllanes, grups de persones..., la foscor de la cova, les dones ballant a la llum de les torxes, tot bo i ple de fum..., i mentrestant les empremtes dels seus peus descalços devien quedar marcades a l'argila per a la posteritat.

Les nombroses referències que ens faciliten l'enllaç des d'aquestes antigues danses rituals amb els balls sagrats i amb les primeres cerimònies del culte cristià palesen la necessitat de fer servir la dansa en l'exteriorització dels rituals de totes les religions. I en el cristianisme, la necessitat, d'una banda, de cristianitzar molts cultes pagans i, de l'altra, d'aconseguir fer arribar als fidels els textos sagrats i els fets cabdals de la vida cristiana, van fer néixer el drama litúrgic com a nova forma de catequesi en la qual sacerdots i laics intervenien en quadres i representacions en què la dansa recuperava l'antic paper pedagògic que ja havia tingut entre els grecs.

Tot i que des dels primers segles de cristianisme es prohibien tota mena d'espectacles públics, alguns Pares de l'Església van adonar-se dels avantatges de les representacions teatrals de caire religiós que permetien; en paraules d'un autor del segle IV, "...que els ignorants vegin el que han de seguir i que puguin llegir-hi els analfabets...".

Progressivament, aquesta opinió s'anirà imposant i la litúrgia religiosa anirà incorporant la representació, que acabarà formant part indissoluble i essencial del culte religiós, en un moment en què la manca de normes centralitzades permetia encara una certa autonomia o creativitat litúrgiques, tot i que es pot dir que aquestes acaben al voltant del segle XIII.

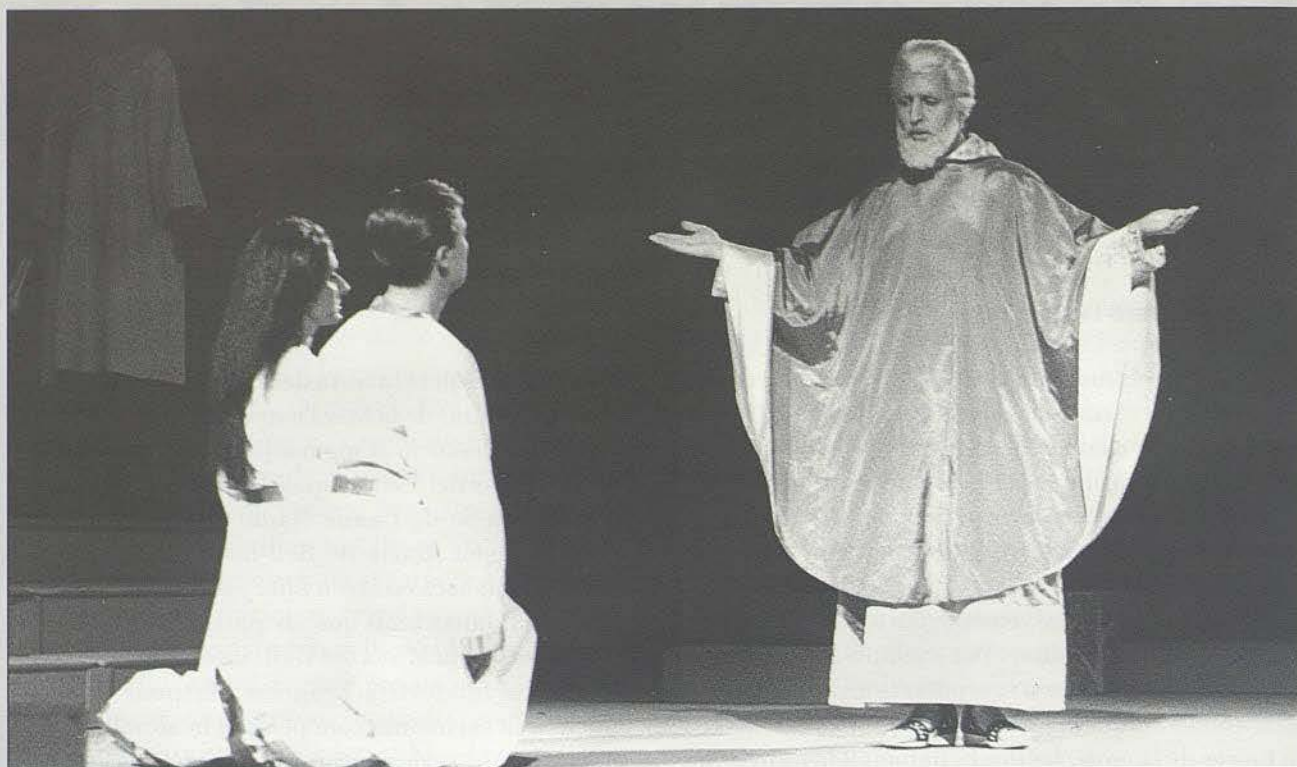
Mantenint-nos en el terreny de la dramaturgia, la dansa es fa present, amb diferent protagonisme, en els moments de major solemnitat de l'any litúrgic, que podríem situar en les festes de Nadal, la Setma-

na Santa-Pasqua i la festa del Corpus, sense oblidar la quotidianitat de la tasca catequètica que faria habitual la presència d'alguns d'aquests documents, com és el cas del "contrapàs".

La narració de l'antic Nadal al poble de Montmany feta per Maria de Bell-lloch i aportada per Violant i Simorra en el seu *Llibre de Nadal*, ens situa davant la dansa amb què els pastors feien els seus oferiments en la Missa del Gall, interpretació que en opinió del folklorista Francesc Maspons, tant pel que fa a la cerimònia com pel que fa al ball, hauria mantingut la seva continuïtat des dels segles XIII i XIV.

A banda de l'impacte visual que en l'esmentada descripció s'assoleix amb la baixada dels pastors, amb teies enceses, des dels llogarrets del voltant, al so de flabiols i gralles, tamborí, pandero i fins algun violí, que no deixa de semblar-nos, com qualsevol processó, una mena de dansa ambulatoria, el document que ens interessa es produeix, durant la missa, després de l'Evangeli, quan la celebració dona pas a les veus de "Serenó, les dotze", "Jesús és nat", "Nat?", "Sí, nat, nat", "Glòria a Déu en les altures i pau a los homes de bona voluntat", i després de cantar algunes nades i "...de ballar una sardana fent sonar els esclops ferrats damunt les lloses..., posaren-se tots de cara a l'altar, al davant els cantadors, i fent tres pasos avant i dos enrera anaven avançant vers el presbiteri, i cantant..."; forma ben típica del que anomenarem "contrapàs xinxa", que acosta els pastors a l'altar, i rica expressió dramatitzada de l'adoració dels pastors i no gens aliena a la posterior florida que teatralitzacions que havien de donar pas a la més característica de les dramatitzacions nadalenes: els Pastorets.

La festa del Corpus i més exactament la seva processó va aportar una visió diferent del que havien estat les processons penitencials i imploratòries en convertir-se en una expressió eucarística i festiva. Les processons de Corpus de Barcelona (les primeres dades són del 1323) va introduir en l'antic ritual una gran diversitat d'elements de reculada significació religiosa, al costat de divertiments profans que eren així incorporats a una significació religiosa, de manera que aquestes processons, que d'altra banda servien de model per a les de València, les de Mallorca i tantes altres dels diferents indrets de les ter-



V Cicle de Teatre Medieval. *Misteri d'Adam i Eva*, valencià de cap al 1500. Saló del Tinell, Barcelona, 1965

res catalanes, van arribar a assolir un nivell d'espectacularitat que, tant a Barcelona com a València, se solia repetir part d'aquesta desfilada ritual quan els reis visitaven la ciutat, per tal d'obsequiar-los amb el més reeixit dels espectacles.

Els entremesos, les danses, les representacions de misteris i les desfilades de personatges bíblics eren els principals components d'aquestes exuberants manifestacions, de les quals resulten alguns preuats documents de dansa, i alguns dels quals redescobrim encara en la gran simbiosi que significa la Patum de Berga, mentre que d'altres, com el ball de la Moma, van perviure en les processons valencianes, o com els cossiers, en el Corpus mallorquí.

L'espectacle únic que significa la Patum, embolcallada pel ritual del foc, guarda dintre seu les manifestacions més típiques de dansa religiosa, explicativa de consuetes i misteris comuns a tots els pobles, a l'edat mitjana, com són les lluites del Bé i del Mal, sant Miquel i els Diables, i els moros i cristians, que allà prenen el nom de "turcs i cavallets". I fins l'àliga i les mulasses ens recorden la presència d'aquestes al·legories en les desfilades del Corpus del segle XIV.

A València es representava, la vigília de Corpus, el misteri del Rei Herodes, popularment conegut com la Degolla, en què hom representava els soldats de la degollació dels Innocents, que perseguien els nens i tothom qui es posava a l'abast, i que incorporava la dansa dels set pecats capitals, anomenats "moms", que lluitaven amb els seus pals amb la Moma, personatge que devia significar la salut, la gràcia o la virtut, i que era interpretat per un home ves-

tit de dona. Dramatització dansada de la intemporal lluita del bé i el mal.

Trobarem també referències que ens parlen de com els sacerdots ballaven l'Oferta a la catedral de Mallorca, l'any 1392, amb motiu de la primera missa de mossèn Berenguer Dirta, amb inclinació del cos a dreta i esquerra, moviment molt proper al dels "cossiers" que encara es ballen en algunes poblacions illenques.

Mallorca té un gran patrimoni de danses de ritual religiós; podríem recordar-ne Els Cavallets, Ses Àguiles, Sant Joan Pelós, les de Dimonis i Moratons, però és la dels Cossiers la més propera al nostre tema: els dansaires són sis cossiers que envolten i protegeixen el personatge de la Dama que balla al mig, mentre per fora del cercle el Dimoni gesticula grotescament, fins que la Dama l'agafa per les banyes, el tira a terra i li posa el peu al damunt en senyal de victòria. Aquesta dansa també és interpretada al temple, en el moment de l'ofertori.

Resulta molt interessant constatar la pervivència d'aquestes danses a esglésies i processons, tot i les prohibicions i els anatemes papals i episcopals, cosa que ens fa pensar que degueren rebre alguna benedicció com a exemplificacions que eren de temes de les Sagrades Escripures per mitjà de la dansa, i que degueren semblar tant o més útils que les assolides amb la memorització del text dels Misteris o dels mateixos Divinos que després acompanyaran el desenvolupament del contrapàs.

A banda, però, de totes aquestes manifestacions dansades, els documents que ens mereixen una major atenció i respecte i dels quals posseïm una major

profusió de dades són, sens dubte, els contrapassos i les moixigangues.

La presència en la litúrgia del ritual romà de petites dramatitzacions davant l'altar major, per ajudar a la comprensió dels textos sagrats, ens mostra un dels vestigis més antics en el camp de la llengua, el trop, i ens situa, al mateix temps, davant un dels documents més reculats de teatre religiós. A semblança dels cors grecs i aprofitant els majors espais que ofereien els interiors gòtics, ens presenta un drama litúrgic que té per intèrprets els mateixos clergues, fins i tot en els papers femenins, interpretació que posteriorment seria assumida per la gent del poble, i que té per missió descriure, amb el moviment, el text cantat que l'acompanya, i a la gravetat i solemnitat del qual ajuden la unció, el gest, els passos i els contrapassos dels intèrprets:

*pecador tingas esmena,
tingas dolor
del Salvador sempre.*

La simplicitat de la seva motivació no s'assembla en res a la dificultat d'interpretació que les descripcions parcials ens permeten d'esbrinar, però els diferents estudis realitzats des dels d'Aureli Capmany fins als darrers de Carles Mas, ens situen davant d'un dels documents coreogràfics més importants del folklore occidental. No entrarem ara en l'evolució històrica de la dansa, ni en la seva composició pel que fa a les evolucions: ens referim només al fet mateix del ball i a la seva espectacular força dramàtica que mou, al compàs del text del Divino, la llarga fileira dels participants, dirigits pel primer i el darrer dansaire (el "cap" i la "cua"), que coneixen d'antuvi el moviment i saben com "quadrar" la dansa, és a dir, "treure" el contrapàs. Els "passos", els "girats", els "contrapassos", "l'espardenyeta", els "seguits curts", els "seguits llargs", les "rodades" i les "reposades" són expressions que ens faciliten imatges d'aquell moviment coreogràfic que sovint hem entès com els desplaçaments del Via Crucis, tan pel que significa de narració de la Passió com pel que representa de dansa ambulatoria per l'espai físic de l'església.

És tant l'arrelament assolit pel contrapàs, que quan la dansa surt de l'església, primer fins a l'atri i després definitivament cap a la plaça i cap al poble, és encara una de les preferides de la gent, que la vol present a la seva festa i empra la lletra, orfeja de contingut religiós, per recordar-ne les evolucions.

Amb no tanta antiguitat i amb orígens vinculats als espectacles gimnàstics anomenats Treballs d'Hèrcules, estesos per tot Europa a les darreries de l'edat mitjana, hem de fer important esment de les moixigangues, que alguns autors entenen com a anteriors a les escenificacions parlades, i això ens

portaria al segle XIII, abans de les consuetes i els misteris. Més generalment, però, són considerades d'origen medieval, a partir de l'expressió mímica emprada pels joglars, els saltimbanquis i els "boixigants" -sic-, de les facècies dels quals es fa ressò el mateix Cervantes al Quixot i que fonèticament haurien pogut molt bé donar nom al conjunt de la seva activitat.

La moixiganga és una composició plàstica en què s'interpreten un bon nombre de figures que, en una gran varietat d'actituds coreogràfiques, tenen per argument els passos més colpidors de la Passió de Jesucrist, ajustats al ritme del ball.

Aquestes escenificacions, als aïllats dels temples o al seu defora, a la plaça, a la llum dels teiers o cremallers, havia d'assolir una tal força dramàtica que feia evident el seu impacte en la població que les presenciava i, per tant, la seva pervivència en la memòria popular que, any rera any, volia tornar a veure aquell espectacle. És aquesta una manifestació vinculada als anomenats Balls de Valencians, denominació en què s'aplegaven tant les moixerangues com els balls de bastons i els castells, figura aquesta amb què acabaven bona part de les moixigangues.

De fet, tant la de Sitges, com la de Valls o la de Lleida es conserven documentades fins fa ben poc: hi ha constància escrita que la de Valls va sortir per les festes del 1861, i la Moixiganga de Lleida i el Ball de la Torre van fer-se amb gran solemnitat per la visita del rei Carles IV, l'any 1802.

La facilitat de la seva documentació i la varietat i riquesa de les imatges suggerides ens han permès de reviuir algunes reconstruccions d'aquest conjunt de ball que ens permeten intuir que la moixiganga, en el seu moment, degué assolir el més alt nivell d'expressió dansada.

La nostra ràpida passada per aquests primers moments de la dramatúrgia de la dansa, vinculada al fet religiós i a la interpretació popular, hauria d'aturar-se també en els balls dels gegants en el decurs de les processons, en els de l'àliga davant l'altar major, fent homenatge al Santíssim pel Corpus o bé al Sant Patró per la Festa Major. Hauríem de recordar els balls del Pi i les danses dels "maigs", que tenen molt a veure amb aquest mateix context de ritualitat; i potser hauríem de fer esment del Mortitxol, ball a l'entorn de la mort d'un albat amb el qual es vol superar la tristesa per mitjà d'aquesta "dansa de vetlla".

Aquestes darreres manifestacions potser ens aparten ja de l'àmbit dels misteris, les passions i les moixigangues que ens havíem plantejat, però ens fan memòria de la quotidianitat de la dansa i ens faciliten de retornar al primer paràgraf per confirmar el convenciment del rellevant paper que la dansa ha tingut sempre en l'expressió dramàtica de sentiments i situacions.

SERGIU COMISSIONA



La música com a profund diàleg

per CARME MARTÍNEZ

El director romanès Sergiu Comissiona va passar per Barcelona, un any més, per tal de dirigir l'Orquestra Ciutat de Barcelona i el violinista Sergei Stadler, en un programa integrat per obres de Glazunov, Prokofiev i Berlioz. Abans d'un dels assaigs, el mestre va concedir-nos uns minuts per mantenir la conversa que reproduïm a continuació.

—Vostè va néixer a Romania...

—Sí, vaig néixer a Romania, però sóc ciutadà americano-israelià.

—Tot i així, vostè és un músic de formació romanesa. Els seus estudis es van desenvolupar íntegrament al seu país.

—Efectivament. Vaig estudiar a Romania, em vaig formar mú-

sicalment a Romania; en vaig marxar quan ja era un director d'orquestra fet, als vint-i-nou anys, i em vaig establir a Israel. Ara, amb els canvis polítics que s'han produït al meu país, hi estic sempre en contacte, naturalment; hi torno cada any per dirigir l'Orquestra Filharmònica George Enesco, per reveure els meus amics i fer la meua molt modesta contribució al món de la música romanesa.

—Hi ha pensat, a establir-se de nou al seu país?

—No, no. Com ja li he dit, ara sóc ciutadà americano-israelià, sóc el director titular de les orquestres de Vancouver, Hèlsinki i RTVE de Madrid, i tinc un programa molt, molt carregat de gires per quatre continents. Però, ja dic, torno a Romania cada any. Hi vaig ser just després de la revolució, per dirigir un con-

cert en memòria de les víctimes de la democràcia, amb la Segona simfonia, Resurrecció, de Mahler. I ara espero tornar-hi amb motiu del primer Concurs de Joves Directors d'Orquestra Constantin Silvestri, que va ser el meu professor, ben conegut també a Espanya. I espero també, el mes de setembre, poder fer a Bucarest el Primer Festival de Música Americana.

—Vostè va començar la seva carrera com a violinista. Va arribar a fer molts concerts, abans de passar-se a la direcció?

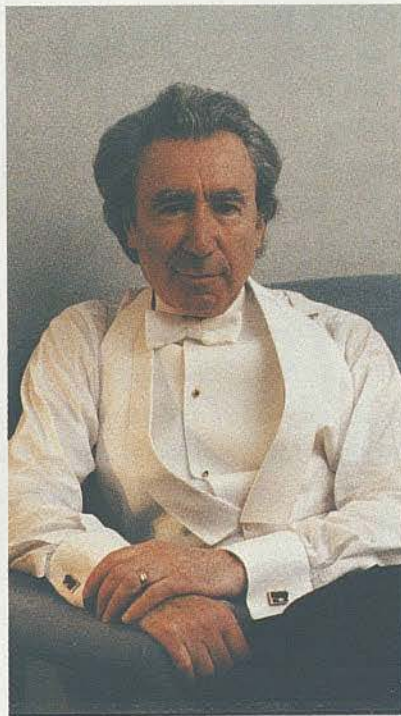
—Em vaig formar com a violinista, però també com a director d'orquestra. Jo era un violinista molt mediocre—riu—, i per aquesta raó sempre havia somiat d'esdevenir director. He tocat —mediocrement, repeteixo— en petits concerts, com a segon violí d'un quartet, tenia una plaça en un

teatre de ballet com a segon violí... Va ser una gran sort, perquè tocant el segon violí tenia més temps per mirar l'escenari, per mirar les ballarines (somriu)... i és així que vaig conèixer la meua futura dona, que encara ho és. Això que li diré és molt melodramàtic, és com una petita novel·la, però és veritat que, després de dues setmanes, el director va caure malalt i jo vaig haver de prendre la batuta, i no em va anar pas malament... Després, sap, aquesta professió funciona per progressió geomètrica i no pas aritmètica: si fas un bon concert, t'en surten dos, i després quatre, i després vuit..., i aquesta és veritablement una professió en la qual costa molt dir "prou". Jo m'estimo la música i estic sempre "afamat" d'aprendre noves coses, de fer progressos.

—Pensa que avui dia és potser massa fàcil "escolar-se" en aquesta professió de director d'orquestra? Potser massa solistes es converteixen en directors massa ràpid i sense la formació necessària... De totes maneres, fins i tot per als "seriosos", per als joves estudiants de direcció, hi ha més sortides ara que en el seu temps...

—Jo crec que, d'una certa manera, és més fàcil fer carrera ara, en el nostre temps, que no abans, que era molt més difícil. Ara hi ha escoles de direcció extraordinàries, a Europa, als Estats Units, al Japó, per tot arreu, i hom pot aprendre molt millor el mètier. A més, ara hom té els vídeos, la televisió, amb què els estudiants poden veure els grans directors... Però justament aquest és el perill que hi ha ara: que hom aprèn els "tics" de la direcció, hom caracteritza, hom estandarditza, hom funciona per "modes"... Ara és la moda Karajan, Ozawa, Solti... Abans, cadascú havia de desenvolupar la seva personalitat. Una altra facilitat és que ara hi ha moltes més orquestres que no fa cinquanta anys. No oblidis que, fa cinquanta anys, a Espanya, per exemple, hi havia dues or-

questres, i ara són trenta, o més... Llavors, hom necessita molts més directors d'orquestra. Naturalment, la selecció és més severa. Hom comença a partir de pretensions més grans, i passa també que cada país vol desenvolupar la nacionalitat dels seus directors; cal dir que Espanya té una quantitat formidable de talents de la direcció. Justament ha vingut aquí un jove director que volia parlar amb mi sobre com continuar la seva carrera. Hi ha, a més, en aquest moment, molts concursos per a joves directors: a Romania, com ja li he comentat, a Besançon, al Ja-



pó..., festivals com Aspen, o Tanglewood, on els joves treballen amb les orquestres... Però no hi ha receptes. Si jo tingués la recepta de com fer carrera, avui dia seria milionari! Cal saber, cal estar ben preparat, però també cal tenir sort.

—Ha parlat d'estandardització... Vostè duu a terme una activitat vertaderament internacional, intercontinental, podríem dir. Pensa que encara hi ha diferències de so, de caràcter, entre les orquestres americanes, europees, etc.? O amb l'intercanvi de músics i directors es van perdent els trets diferencials?

—Jo crec que les diferències es van diluint. Perquè, com vostè ha dit, hi ha els jets: els directors viatgen cada setmana d'una orquestra a l'altra. I no hi ha ja el costum que el director titular sigui allà durant tot l'any; en el millor dels casos, hi passa deu o dotze setmanes per any... No hi ha ja orquestres nacionals, com passa aquí, a Barcelona: hi ha, barrejats amb els músics del país, russos, búlgars, romanesos, japonesos, etc. En certa manera, això està bé, perquè amb cada nou participant hi ha una altra aportació, un nou caràcter; però, és clar que, a part de l'orgull nacional que hauria d'existir a cada orquestra, hom perd quelcom de la personalitat. L'estandardització de la qual parlem fa que les orquestres japoneses comencin a ser com les americanes, les americanes com les europees... Les orquestres americanes van començar buscant la perfecció tècnica, però no havien assolit la profunditat de, per exemple, les alemanyes. Ara, amb la quantitat de directors alemanys —com Kurt Masur— que treballen allà, comencen a adquirir aquest velours, aquesta profunditat. I al mateix temps, perquè hi ha molts directors americans a Europa i al Japó, les orquestres comencen a prendre la brillantor i la perfecció americanes. Al Japó, on les orquestres sempre havien estat una mica rígides, la música francesa els ha anat molt bé, perquè justament els mancava la flexibilitat, el color, l'impressionisme, propis de la música francesa. Hi vaig estar l'any passat, i vaig quedar completament encantat de trobar-me, després de cinc anys d'absència, que les orquestres havien fet un gran progrés en qüestions d'estil i de caràcter.

—Potser no sols assistim a aquesta estandardització de les orquestres, sinó també a una certa despersonalització dels directors, sobretot els més joves...

—Sí, és el gran perill. Perquè un ha de jutjar per si mateix. Fins als trenta o trenta-cinc

anys, jo trobava que dirigir Beethoven com Karajan o com Bruno Walter... Jo em feia la reflexió següent: sí, però, on és Comissiona? I jo crec que cada jove director ha d'estudiar la seva professió sense cap ajut de discos o de vídeos. Després, quan un ha fet un judici per si mateix d'interpretació, llavors pot escoltar. Jo mai no escolto abans

d'estar preparat. Després, si trobo que he fet alguna bestiesa, naturalment que seria completament ambiciós i absurd de dir: sóc joc, i és així... No, no. És com la flexibilitat que cal tenir amb les orquestres: no es pot ser inflexible amb cada orquestra, imposar-los una interpretació... És un tipus de relació... Per ballar un tango, calen dues persones. M'entén? —somriu.

—Sí, però hi ha partitures que tothom coneix, que són tan populars que ningú no pot evitar de tenir-ne idees preconcebudes. No comença a ser excessiu, el pes de la tradició, sobre certes obres? No troba que de vegades s'adopten solucions interpretatives una mica perquè sí, perquè allò sempre s'ha fet així?

—La tradició és una mica fer coses ja fetes, sense buscar el perquè. Em recordo ara d'una petita anècdota... Jo anava amb Danny Kaye, que era un talent increïble, un geni. Jo conduïa el cotxe, i ell havia començat a cantar la Vuitena simfonia de Beethoven: pa, pa-pa-pa-pa-pam, pa-pa-pa-ra-pa-pa-pa-pim... I jo li vaig dir: Danny, coneixes els següents compassos o només et saps el començament? Es va enfadar molt, i va continuar cantant tota la primera part de la simfonia perfectament, amb tota exactitud. I quan arriba aquell tros,

pa-pam, ta-ra-ri, pa-pam, ta-ra-ri..., em diu: un moment, és una tradició, o és escrit pel compositor, aquest ritardando? És veritat que hi ha obres d'aquest tipus, tan conegudes, amb tanta tradició, que les agafes ja d'una manera automàtica, perquè un altre director ho va fer així en el passat...

Si Sergiu Comissiona té alguna fama entre els músics d'orquestra —i no hi ha director que no en tingui, bona o dolenta— és la de persona flexible, raonable. La veritat és que, en trobar-me davant d'aquest home afable i asossegat, que escolta tranquil·lament les meves preguntes sense interrompre'm, per respondre, després, pausadament parlant baix, m'adono que Comissiona representa a la perfecció la nouvelle vague de directors que s'estimen més parlar que no cridar, raonar més que no imposar o amenaçar, i que saben molt bé com treure el màxim profit de les qualitats —i acceptar amb paciència els defectes— de cada orquestra... La qual cosa no deixa de ser, avui dia, la millor recepta —que sí que la té, encara que no ho vulgui confessar, i la utilitza magistralment— per remuntar amb èxit les tempestuoses aigües d'aquesta professió i dur a terme una llarga i feliç travessia per les orquestres simfòniques d'arreu. Com ell mateix explica, tot resumint de forma planera la seva filosofia, "per ballar un tango calen dues persones". I si una d'elles és Comissiona, segur que val la pena mirar.

—Quin és el repertori de la seva preferència?

—Jo m'estimo tota la música, però haig de confessar que sóc més a prop dels romàntics, de Mahler, Rachmàninov... i de la música francesa.

—Vostè ha dirigit bastant ballet...

—Sí, quan era jove.

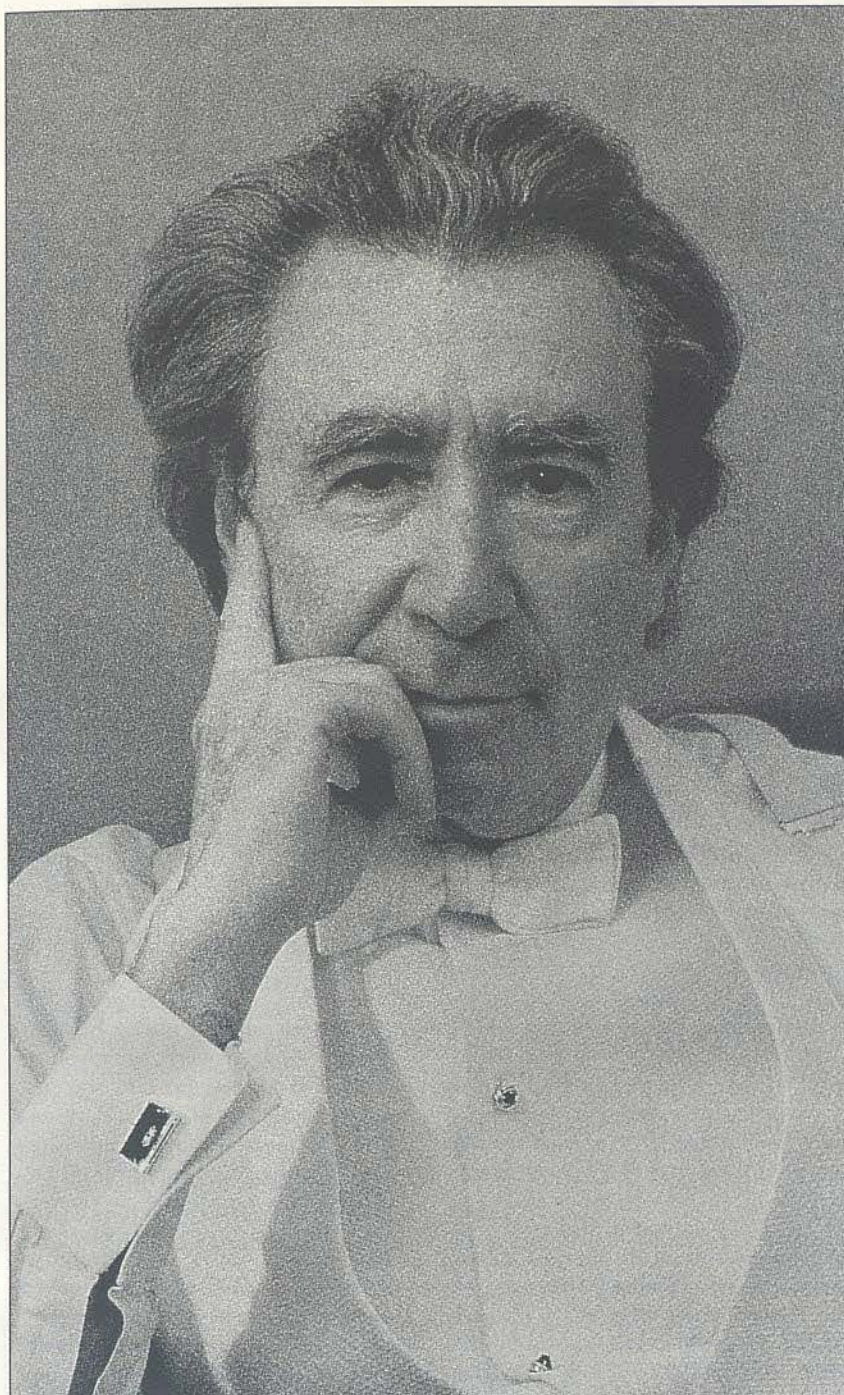
—I per què aquest menyspreu envers els directors que treballen en el camp del ballet? No sé si sap que quan hom pensa que un director és dolent, s'acostuma a dir coses com ara: aquest estaria millor dirigint ballet, o: en tal és un director de ballet...

—Oh, la là! Jo vaig aprendre molt, dirigint ballet. Vaig aprendre a ser flexible, a trobar una solució musical per a cada tempo; però crec que hom pensa, efectivament, que els directors de ballet són aquells que no han pogut tirar endavant, que no han tingut èxit en el món del repertori simfònic o de l'òpera. Jo, n'estic molt content, d'haver-hi treballat quan era jove. I trobo que si ara sóc un millor director, en part es deu a haver dirigit ballet durant els anys en què ho vaig fer.

—Quin és el repertori que té previst treballar en el futur?

—Bé, jo estudio sempre coses noves, música moderna, contemporània. No sóc el més gran especialista en Xenakis o Ligeti, però els dirigeixo perquè penso que haig d'ésser al corrent. M'agradaria dirigir òperes de Wagner... Hi ha una quantitat enorme de música francesa que m'agradaria fer. I ara estic completament apassionat per un compositor, Zemlinsky. Va fer coses extraordinàries, com la Simfonia lírica, òperes... És un compositor que m'agrada més i més, com més obres en dirigeixo. I després, òperes de Schönberg, els Gürrelieder, Erwartung, Moses und Aron... són en els meus plans de futur.

—Vostè ha dirigit molta òpera, i ho continua fent. Però hi ha molts directors que han abandonat aquest terreny, disgustats per diversos motius, com ara el protagonisme excessiu dels registres i dels cantants, en detriment



del director, que és l'autèntic coordinador de l'espectacle...

—En la música no existeix l'ambició, el "sóc jo o ets tu". Cal col·laborar. Aquesta és la joia de fer la música plegats, amb grans solistes i grans cantants com els que jo he tingut la sort de trobar en el meu camí. "Aquest és el meu temps", això no existeix; perquè cal sempre ser flexible. Malauradament, de vegades cal fer sacrificis, perquè hom compta amb elements de qualitat inferior, i cal adaptar-s'hi. Però a mi m'agrada molt acompanyar, m'agrada molt fer òpera; tinc quaranta

òperes en el meu repertori i moltes ganes de continuar amb la meua activitat en aquest camp.

—Exerceix la pedagogia?

—No, no ensenyo, però m'agrada tenir assistents, joves estudiants que vénen amb mi a festivals, o a les grans ciutats on em conviden; i també em demanen per fer classes de mestre... La setmana que ve estic convidat per la Universitat de Madrid, i vaig regularment a Aspen, Boston, Filadèlfia, a la Julliard School de Nova York. I sempre hi vaig content; m'agrada molt fer-ho. Estic molt content perquè, per al

proper estiu, m'han convidat a fer una gira amb l'Orquestra Internacional de Joves d'Assís, una orquestra formada per músics entre divuit i vint-i-dos anys.

—Tot i que el temps obliga, no voldria acabar la nostra conversa sense parlar de l'Orquestra de la Radiotelevisió Espanyola, de la qual vostè és el director titular des del 1990. Com s'han desenvolupat les coses, en aquests tres anys? Pensa que ha aconseguit imprimir un segell personal a l'orquestra? N'està content, dels resultats de la seva feina?

—Estic content, però no estic encara satisfet dels resultats —somriu—. Crec que hem començat, que hem posat les bases. Ara, el proper mes tindrem les oposicions, les audicions per fer entrar nous músics a l'orquestra; això és quelcom extraordinàriament important per al futur, per als propers vint-i-cinc anys de l'orquestra. Estic molt content perquè hi ha una molt bona col·laboració amb l'orquestra i amb el públic. I espero que continuarà existint.

—Hom diu que les orquestres espanyoles són especialment conflictives... Vostè que les coneix tan bé, hi està d'acord?

—No, això no em sembla veritat. Hi ha problemes a tot arreu del món. Jo, per exemple, tinc una relació magnífica amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona, des de fa gairebé trenta anys..., així que per a mi és quasi un amor de joventut. Cada vegada que vinc, puc retrobar amics, puc fer música. Trobo que ara l'Orquestra de Barcelona ha pres ales noves, i li endevino un futur magnífic. Espero que aquest serà el començament d'un gran crescendo de glòria que culminarà amb la nova sala de concerts; i espero també que hi podré continuar la meua relació, artística i d'amistat, amb aquesta orquestra.

—Per acabar definitivament, què li agrada fer, a més de la música?

—Ah, bé, és una bona pregunta, aquesta! M'agrada seguir fent música —riu—.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA *La dona i la música*

per VICTÒRIA PALMA

Com a conseqüència de la marginació social en què ha viscut la dona fins a èpoques ben recents, el seu paper en el terreny de la creativitat musical ha estat, al llarg de la història, molt pobre. El mateix ha succeït en el món de la literatura, la pintura i d'altres arts. La creativitat musical no ha estat, doncs, una excepció.

Com no podia ser altrament, Catalunya fou víctima del mateix fenomen. Però ja entrat el segle XX, la situació canvia i la dona comença a guanyar-se un lloc en el camp de la interpretació i la pedagogia musicals. Ja el 1928 trobem una organització de concerts a benefici de l'Associació Mundial para la Defensa de la Mujer, un col·lectiu integrat només per dones, i amb intèrprets exclusivament femenines. També fou important la tasca que realitzà Isabel de la Calle al capdavant de l'Orquestra Femenina de Barcelona, creada abans de la guerra civil, interrompuda per aquesta, i amb continuïtat, fins als anys 50, amb el nom d'Orquestra Clàssica Femenina. També, als anys 20, la ciutat de Barcelona tenia un orfeó femení format per dones invidents.

El seu nom era Orfeó de Ceguetes de Santa Llúcia, constituït el primer d'octubre de 1922 a l'Asil Empar de Santa Llúcia per a cegues, situat a les vessants del Tibidabo, i que pertanyia, des del 1920, a la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvi.

Una exemplificació del relleu que la dona anava assolint en els anys 20 dins el món musical de Barcelona, el trobem en la tasca de la pianista, pedagoga i musicòloga occitana Blanche Selva i Henry, que ben aviat catalanitzarà el seu nom de pila. Blanca Selva (1884-1942) es va establir a Barcelona l'any 1922. Després d'estudiar a la Schola Cantorum de París, amb Vincent d'Indy, va fer classes i professà als conservatoris d'Estrasburg i de Praga. Selva va entrar ràpidament en l'ambient musical barceloní, tant en el camp de la interpretació, com en el de difusió de la música, la pedagogia i els estudis musicològics. Va ser la impulsora de l'Acadèmia de Música de Barcelona. A la Societat Obrera de Concerts, fundada per Pau Casals, va crear, en col·laboració amb Joan Pich i Santa-



Blanca Selva

susana, els ensenyaments musicals d'aquesta entitat, que foren batejats com a Estudis Blanca Selva. L'octubre de 1934 el "Noticiari" es féu ressò d'aquest fet tot dient: "El nostre projecte —un dels més importants que haurà realitzat l'Obrera— de crear una institució d'ensenyaments musicals per a obrers, ha pres forma definitiva (...). Blanca Selva, la incomparable artista i gran amiga de la nostra Associació, l'apostolat de la qual a favor de la pedagogia musical és conegut universalment, ha acceptat l'homenatge (...), posant sota el seu nom il·lustre i el seu patronatge espiritual, els Estudis Musicals Blanca Selva". Entre el professorat trobem noms com el de Maria Carbonell, Magda Solé, Montserrat Freixes, Carme Oliveres i Ricard Abelló. La guerra civil estancà l'activitat: el curs 1937-1938 ja no pogué inaugurar-se. Cal també esmentar els cursos que, sota el nom de Cursos Blanca Selva, es feien a l'Acció Femenina, a la Rambla del Centre.

En el camp de la interpretació, Blanca Selva renovà la tècnica pianística, amb la publicació, entre altres treballs, de *L'enseignement musical de la technique du piano* (1922-1925). Selva s'especialitzà en la interpretació de la música de Bach, Beethoven i César Franck, així com també en la de D'Indy, Debussy, Albéniz, Séverac i Garreta, alguns dels quals li dedicaren obres seves.

Blanca Selva va ser també una de les poques dones que col·laborà en aquella època en la prestigiosa "Revista Musical Catalana". L'any 1928 Lluís Millet li dedicava un article que

formava part del prefaci del llibre publicat per l'Orfeó Català i la Institució Patxot, en homenatge a l'autora de l'anàlisi de les *Sonates* de Beethoven. El mestre Millet hi escrivia: "La música nostra està d'enhonorabona: una *dona artista*, de sensibilitat aguda, d'intel·lecte subtil, de comprensió transcendent, d'idealitat generosa (...), ha posat càtedra entre nosaltres; s'ha sentit nostra per la sang que porta (...). Lloat sia Déu i benvinguda entre nosaltres, dona artista, dona música".

La setmana del 8 de març, Dia Internacional de la Dona, Catalunya Música dedicarà la franja monogràfica de les 13.00 a algunes de les dones compositores. En aquest espai tindrem l'oportunitat d'apropar-nos a artistes que avui dia estan gairebé oblidades. En una setmana podrem gaudir de quatre segles de música, del segle XVII fins als nostres dies, i parlarem de l'aportació de la dona en el terreny de la composició musical.

Així, doncs, desfilaran per Catalunya Música, entre d'altres, Elisabeth Jacquet de la Guerre, compositora, cembalista i organista nascuda aproximadament el 1664 a París en el si d'una família de llarga tradició musical. També sentirem obres de Fanny Mendelssohn-Hensel, més coneguda com la germana de Fèlix Mendelssohn, nascuda a Hamburg el 1805 i morta el 1847. Fanny rebé la mateixa educació musical que el seu germà, però el pare posà sordina a les aspiracions de la jove. L'obra musical d'una de les dones més carismàtiques de la història de la música, Clara Wieck-Schumann (1819-1896), serà present també a Catalunya Música. Quan tenia 21 anys Clara es va casar amb Robert Schumann, la qual cosa afavorí, sens dubte, la seva tasca creativa. Una altra de les dones compositores de què parlarem serà la parisencina Louise Farrenc-Dumont (1804-1875), que excel·lí també com a pianista. I gaudirem també de la música de la filla d'una princesa russa i d'un músic francès, Lili Boulanger, nascuda a París l'any 1893. Junta-ment amb aquestes dones compositores tindrem també Cécile Chaminade (1861-1944), Maria Theresia von Paradis (1759-1824), Barbara Strozzi (1619-1664) i Francesca Caccini (1587-1640), entre d'altres.

Una mica més sobre la Consagració de la Primavera de Stravinsky

per CARLES LOBO

La Consagració de la Primavera de Stravinsky és probablement una de les obres del segle XX sobre la qual s'ha escrit i discutit més. Per tant, poc més podem aportar des d'aquesta secció de la Revista.

De totes maneres, la inclusió d'aquesta obra en un programa de concert a Barcelona no pot passar per alt i cal fer-se'n ressò amb energia.

Per a aquells lectors que no coneixin el significat d'aquesta obra dins la producció del nostre segle, els direm que tant l'obra com el compositor han influït i marcat tota la producció de creadors posteriors, no solament a Europa sinó a tot el món.

Les creacions que d'alguna manera integren "allò conegut", "allò ja fet", en línia directa amb la tradició, malgrat que puguin ser obres mestres, no arriben a significar el que comporta una obra discutida, nova, menystinguda d'entrada i valoradíssima després, polèmica i punt de referència constant per part de compositors, directors, intèrprets, crítics, observadors i comentaristes.

En aquest segon bloc cal situar la *Consagració de la Primavera* de Stravinsky.

Potser la gran novetat que Stravinsky aportà amb aquest ballet va ser el tractament de la música en funció del significat psicològic, al·legòric i mitològic del tema tractat, en comp-



Vladimir Ashkenazy

tes de cercar "el bonic i lúdic" com s'havia pretès fins al moment. Dels rituals pagans i més ancestrals de les tribus esclaves de la Rússia nòrdica, Stravinsky en fa una creació concordant amb la seva rusticitat inherent.

Aprofita amb saviesa la riquesa rítmica i la condensació harmònica que es desprenen de les melodies esclaves, per fer una música xocant, densa i perfecta que s'encara frontalment amb la sensibilitat enfaixada de

les orelles del públic del París dels primers anys del nou-cents, o, si ho preferim, dels immediatament anteriors a la primera gran guerra europea.

Si a la sorpresa de la música, hi sumem les mancances que tenia Nijinski (responsable de la primera coreografia), que segons Stravinsky es materialitzaven en una ignorància supina en temes musicals, una total incapacitat creativa i per tenir idees pròpies, entendrem el gran fracàs i el consegüent escàndol que comportà l'estrena al Teatre dels Camps Elisis el 29 de maig de 1913. Segons Stravinsky, Nijinski era un gran ballarí però un pessim coreògraf, idea aquesta no compartida per altres personalitats, com el celebrat director d'orquestra Igor Markevitch.

Sigui com sigui, des d'aquí considerem que la grandesa de la *Consagració* justifica plenament la incomprensió inicial d'aquesta partitura, en comportar un trencament massa brusc amb allò establert i acceptat com a únic estèticament vàlid.

TEMPORADA PALAU 100
Consagració de la Primavera d'Igor Stravinsky
Deutsche Symphonie
Orquester Berlin
Vladimir Ashkenazy, director
Palau de la Música Catalana
Diumenge 13 de març, 21 hores

catalunya música / revista musical catalana

CATALUNYA MÚSICA / REVISTA MUSICAL CATALANA

C/ Sant Francesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/límbreta 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".

Núm. Entitat	Núm. Agència	Digit control	Núm. 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 ☐	
amb la quota anual de 3.975 ptes. ☐	
semestral de 2.225 ☐	
Faré efectiu l'import mitjançant ☐	
taló bancari adjunt. ☐	
domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu. ☐	

Ananda Sukarlan als Concerts de l'ACC

per C.L.

L'Associació Catalana de Compositors ha organitzat la I Temporada de Concerts que, de moment, s'ubica a l'Auditori Eduard Toldrà del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.

Aquest és el tercer del cicle i, per presentar un programa molt divers i eclèctic, crec que pot ser un concert amb no poques sorpreses.

Primer, el que ens desperta la curiositat és l'interpret que podrem sentir. Es tracta de l'indonesi Ananda Sukarlan, nascut a Jakarta el 1968.

Repasant el seu historial, s'endevina un músic de gran qualitat que promet aconseguir les més altres fites al tan competitiu món de la interpretació pianística.

Als seus 26 anys, Ananda Sukarlan ja ha adquirit un ferm compromís amb la música del seu temps in-

troduint al seu repertori particular l'obra completa per a piano d'Oliver Knussen, Toru Takemitsu, Theo Loevendie i Geoffrey King, a més d'autors com Berio, Stockhausen, Ligeti, Halffter, Andriessen, Messiaën i Boulez.

El programa que ens presenta a Barcelona es pot dividir en quatre apartats diferents. Primer oferirà dues obres catalanes: *Peça per a piano* (1974) de Carles Guinovart i *Al voltant d'un tema de Schubert* (1993) de Francesc Taverna-Bech, escrita per encàrrec de l'edició passada de la Schubertiada de Vilabertran.

Al segon bloc, Sukarlan interpretarà dues obres escrites i dedicades a ell mateix: *Me and the Tango* (1992), del jove Peter van Onna (1966), i *Espace* (1993), de Theo Loevendie, nascut el 1930.

La primera part del concert acabarà amb les *Litani I i II* del 1992, compostes per un dels compositors

japonesos de més renom internacional avui dia, Toru Takemitsu (1930).

El quart i últim bloc és el que ocuparà la segona part amb només dos noms i, probablement, dels més representatius de la música contemporània europea. Dos grans clàssics, ja, com Pierre Boulez (1925) i György Ligeti (1923). Sukarlan oferirà les *Douze Notations* (1945-1985) del primer i *Sis estudis per a piano* (tres del 1r. llibre i tres del 2n.) de Ligeti.

Com podeu veure, aquest és un concert interessant per a curiosos i per als amants de la música dels nostres dies.

I TEMPORADA DE CONCERTS DE L'ACC

Ananda Sukarlan, piano
Obres de Guinovart, Taverna-Bech, Van Onna, Loevendie, Takemitsu, Boulez i Ligeti
Auditori Eduard Toldrà del CSMMB
Divendres 17 de març, 21 hores

C I C L E D E C O N C E R T S E L S D I U M E N G E S A L P A L A U

II Temporada 1994

Diumenges a les 18 h.

20 de març

Orquestra Simfònica del Vallès.
Solistes instrumentals. Dir.: Jordi Mora
Bonet, Beethoven, Brahms.

27 de març

Orfeó Català. Orquestra Catalana de Cambra.
Solistes vocals. Dir.: Jordi Casas.
Missa núm. 6, D. 950, de Schubert.

17 d'abril

Octet de Viena.
Mozart, Brahms, Beethoven.

24 d'abril

Eldar Nebolsin, piano.
(Gran Premi Internacional de Santander 1992)
Schubert, Chopin, Liszt, Schumann.

Palau de la Música Catalana

Bartók i la perfecció formal dels seus quartets de corda

per C.L.

Sempre s'ha dit que els quartets de corda han estat uns termòmetres infal·libles de l'evolució musical d'un període històric concret. Pensem, si no, en el corpus d'aquest gènere de Beethoven o de Shostakòvitx.

En el cas de Bela Bartók el grup dels sis quartets de corda conformen un cicle essencial no solament per a la comprensió del que ha significat el nostre segle, sinó també per avaluar l'evolució particular d'aquest compositor hongarès.

Per tot això la programació en concert d'un d'aquests quartets de corda és una bona ocasió per aturar-se a comentar-ho.

El cas que ens ocupa encara és més interessant si tenim en compte que al costat del tercer quartet de Bartók figuren al programa el segon de Honegger i l'únic de Debussy. La importància del *Quartet núm. 3* de Bartók s'ha d'entendre en funció dels dos anteriors.

Si el primer pot ser considerat com un pont entre els últims quartets de Beethoven i els darrers del mateix Bartók amb influències debussynianes, el segon ja trenca d'alguna manera amb els cànons historicistes. Ací el llenguatge s'impregna de més personalitat i les influències externes desapareixen notablement.

Al segon quartet, Bartók, en la recerca de la unitat formal, trenca amb l'estructura habitual i obre noves vies d'expressió més apartades del postromanticisme. Kodály va entreveure en aquesta obra un cert significat autobiogràfic en esquematitzar la vida de Bartók en tres grans etapes: tranquil·litat, eufòria i dolor (els moviments del segon quartet són, ni més ni menys, que un moviment alegre central delimitat per dos lents, al contrari del que havia estat tradicional).

El tercer quartet va veure la llum precisament durant els anys eufòrics de Bartók, al bell mig de la seva vida creativa, malgrat que la situació política europea no augurava bons presagis. Som l'any 1927.

L'ideal bartokià de la perfecció en la forma d'un quartet s'aconsegueix al quart, en el qual l'estructura dels cinc moviments ha estat denominada



Claude Debussy

"forma de pont" o "en arc", ja que el moviment central actua de mirall entre el segon i el tercer i entre el primer i el cinquè. Així: A-B-C-B'-A'.

Sense abandonar, malgrat tot, l'escriptura tonal (tal com es desprèn de les seves declaracions fetes en unes converses radiofòniques en què va assegurar que a ell li resultava impossible alliberar-se de la tonalitat perquè les seves arrels eren a la música popular), Bartók ja camina cap a l'anomenada "perfecció formal" al tercer dels seus quartets. Les quatre parts estan estructurades seguint un esquema simètric de manera que el material que apareix a les dues primeres es desenvolupa a les dues darreres. Així: A (primera part-*Moderato*), B (segona part-*Allegro*), A' (tercera part-Recapitulació de la primera part, *Moderato*) i B' (quarta part-*Allegro molto*) que esdevé una mena de coda enllaçada amb lògica a la tercera part (A') però amb material de la segona (B). Potser aconsellàrem des d'aquest comentari escoltar atenament els Quartets núm. 2 i 4 per a una millor interiorització particular del tercer que es podrà sentir a l'Institut Francès.

TEMPORADA DE CONCERTS

Quartets de Honegger, Bartók i Debussy
Quartet Ludwig
Institut Francès de Barcelona

Les distorsionades confluències Bonet-Gaudí

per C.L.

El febrer de 1966 el compositor català Narcís Bonet, fincat a París i nascut a Barcelona el 1933, va veure estrenada una obra encarregada de Ràdio Nacional d'Espanya. Va ser a càrrec de l'Orquestra Simfònica de RTVE sota la direcció d'Antoni Ros-Marbà. Una obra breu, d'uns 9 minuts, basada en un tema català del segle XII extret d'un llibre de mossèn Iginí Anglès.

Segons l'autor, el nucli d'aquesta obra es materialitza en la subtil distorsió del tema base en forma de variacions de la mateixa manera que Antoni Gaudí ho feia en el tractament arquitectònic de la columna dòrica i salomònica.

És a dir, que si aquest tipus de columnes es recargolen sobre l'eix vertical, l'"entortolligat", el tractament que en fa Gaudí no és altre que distorsionar la corba serpentejant inicial. No deixa de ser una mena de variació sobre un tema concret.

Narcís Bonet ens comenta que aquesta és precisament l'excusa per al títol d'aquests nou minuts de música simfònica: *Homenatge a Gaudí*.

L'obra Bonet presenta d'entrada el tema medieval al trombó. Després vénen unes variacions sobre aquest tema inicial seguint una tècnica que recorda la de la distorsió de l'entortolligat gaudinià.

El discurs harmònic de l'obra és el que es desprèn naturalment del tema medieval català, enriquit, lògicament, mitjançant les variacions. I pel que fa a la instrumentació, l'*Homenatge a Gaudí* no inclou la percussió; les fustes són a 2, el metall inclou 2 trompetes, 3 trompes i 3 trombons i la corda habitual.

Malgrat ser una obra simfònica catalana actual, és cara de veure. L'*Homenatge a Gaudí* de Narcís Bonet pertany ja al repertori d'orquestres com la Ciutat de Barcelona, i l'esmentada de RTVE.

En aquesta ocasió sentirem l'obra amb l'Orquestra Simfònica del Vallès en un concert de clar ambient romàntic, ja que a més de la partitura de Bonet s'ha programat el conegut *Triple concert per a violí, violoncel, piano i orquestra* de Beethoven i la també cèlebre primera de les quatre simfonies de Johannes Brahms.

CICLE DE CONCERTS

"ELS DIUMENGES AL PALAU"

II Temporada. Concert núm. 2

Orquestra Simfònica del Vallès

Jordi Mora, Director

Homenatge a Gaudí de Narcís Bonet

Palau de la Música Catalana

Diumenge 20 de març, 18 hores

QÜESTIONARI INFORMAL

Isabel-Clara Simó: escriptora

per **MERCÈ CAMPS DE GISPERT**

Hi ha cap presentació millor que dir que és la guanyadora del darrer Premi Sant Jordi de novel·la? Tot i reconèixer que el seu món és la lingüística, es declara enamorada de la música, de tot tipus de música..., i és clar, essent escriptora, no en podria fer una descripció més literària: la música és la poesia de la vida.

—Relació amb la música?

—És una relació amorosa. De tota manera, no sóc una oient passiva de música, sóc una oient activa. No m'agrada treballar amb música de fons. Si de cas faig servir música rítmica per treballar de mestressa de casa.

—Fet musical més llunyà en el record?

—El meu pare era un afeccionat extraordinari a Wagner, i aleshores escoltàvem sovint a casa el *Tristany*, afecció que no he perdut i que repasso molt sovint. Però encara més antic que això, tot i que ja és folklore, són les festes de moros i cristians del meu poble; jo sóc d'Alcoi, i fan desfilades de moros amb marxes mores.

—Fet musical més recent en el record?

—El més recent és que cada Nadal em poso, des del dia de Nadal i consecutivament cada dia, una cantata de Nadal de Bach. Com que m'agrada tant, quan s'acaben torno a començar.

—De quina música podrieu prescindir, i de quina no?

—Prescindiria de la música de les que canten pensant-se que hi ha tradició gitana o andalusa en el que canten i són unes *coplas* o uns boleros febles musicalment; això em cansa bastant. Tot i que m'agrada moltíssim el *cante hondo*, la música genuïna d'Andalusia.

—Beatles o Rolling Stones?

—Beatles, sens dubte, jo sóc una generació Beatle. Bé, també sóc de la generació dels Stones, però sóc de tarannà Beatles.

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

—Per gustos personals, sens dubte, Raimon; a més, és amic meu de la infància i crec que el seu missatge és importantíssim. La veu de la Maria del Mar Bonet és també importantíssima. De Serrat conec els seus valors, però no m'ha "enganxat" mai. Dels

altres dos jo crec que Sau té més contingut musical, tot i que tinc pels Pets una simpatia fervorosa. Crec que tant d'uns com dels altres d'aquí a deu anys, en sentirem parlar.

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

—Jo sóc una fan absoluta de Bach. Si bé haig de reconèixer que quan va ser l'Any Mozart vaig caure en la ultrapropaganda mozartiana. També em vaig passar de rosca i vaig escoltar Mozart tot l'any, i és que realment és bo del tot.

—Fet musical no plaent que us mereixi més indulgència?

—Doncs segurament la cançó de Barcelona del Freddie Mercury i Montserrat Caballé. No em va convèncer, però em va merèixer indulgència perquè crec que hi havia una voluntat de fer un gran espectacle.

—Tres enregistraments que salvarieu d'un incendi?

—Això és tràmpos, perquè és molt difícil!... A veure, el *Magnificat* de Bach, la primera de les sis cantates de Nadal, i el primer acte del *Tristany*.

—Un instrument?

—Jo, cap, perquè sóc completament inútil per tocar cap instrument, però per escoltar-lo tinc una certa predilecció pel violoncel.

—Una música per morir?

—Per morir cap, ni parlar-ne, però bé, posa'm el *Rèquiem* de Mozart.

—Una música per estimar?

—Per estimar... Ja he dit que a mi m'agrada escoltar la música i no tenir-la de fons, però diré el primer dels *Concerts de Brandenburg* de Bach; aquest l'he tastat fent l'amor i t'asseguro que t'emociona.

—Un intèrpret?

—Maria Callas, que m'emociona especialment, tot i que l'òpera no és la meua, però crec que la veu de la Callas tenia un color especial.

—Un esdeveniment musical viscut?

—Durant els Jocs Olímpics el Celdoni Fonoll, que va voler fer una cançó contestatària als Jocs Olímpics, va agafar un grup d'intel·lectuals bastant nombrosos per enregistrar una cançó que es deia *Free Catalonia from Spain*. Jo li vaig dir que no sabia cantar, però com que hi havia gent del món de la música, ens van ajudar. La veritat és que com a experiència va ser divertit. A part d'aquesta anècdota personal, jo crec que l'homenatge al Raimon que es va fer al Palau, crec que va ser impor-



tant per la varietat internacional que va haver-hi i per la qualitat del conjunt, però ho posaria parangonat al *Pont de mar blava* del Llach, que crec que va ser un espectacle visual i auditiu de primeríssima categoria.

—Una experiència musical que us agradaria viure?

—M'agradaria anar un any a Bayreuth a seguir un cicle de representacions.

—Fet sonor no musical que us atreu especialment?

—Descartant la paraula, suposo (*No precisament...*). Doncs aleshores la paraula, trobo que és un dels mons més fascinants. Si d'alguna manera ens hem de meravellar de la nostra espècie, és que som capaços de parlar i capaços d'entendre.

—Fet sonor no musical que rebutgeu especialment?

—Els sorolls que tenen més decibels dels que admet un timpà mitjanament educat. Però no tots els sorolls, hi ha sorolls agradables per qüestions personals, per exemple tinc gravat a la memòria el soroll dels telers, sóc d'un poble industrial, i per tot arreu hi havia telers.

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

—Crec que m'acabes de fer la pregunta més difícil de contestar del món. Això ho he reflexionat moltes vegades: per què la música t'agrada, quina part d'emoció té i quina part de racionalitat...?, jo no ho sé contestar, el que sí puc dir d'entrada és que crec en la unitat de l'ésser humà, és a dir, hi ha un cor, hi ha unes vísceres i un cervell, i això no està mai separat. Jo no estic en la línia d'allò que diu Pascal: "el cor té raons que la raó no comprèn", jo crec que no hi ha cosa més emocionant que pensar, no hi ha cosa més absolutament amorosa que pensar... En fi, no sé quin és el canal pel qual ens agrada la música, i jo crec que un dia conclouré que és una mica barreja de tot, però crec que en aquest sentit la música és l'art suprem, el més abstracte.

—Escoltar música..., sol o acompanyat?

—Jo crec que és millor sola, però en tot cas la sala de concerts no em molesta gens, és a dir, el públic anònim no em molesta, al contrari.

SOLISTES DE L'OCB

MAGDALENA MARTÍNEZ, flauta

"Ser del país és una cosa rara"

per DAVID PUERTAS

Nasqué a Vilanova de Castelló, València. Va estudiar al Conservatori Superior de València i, posteriorment, al Conservatori Nacional de París, a la Universitat d'Indiana i a la Reial Acadèmia de Música de Londres. Els seus estudis a França no van passar desapercebuts. Guanyà els premis més prestigiosos del Conservatori de París, que se sumen als obtinguts a Barcelona i a Indiana. L'estiu passat inaugurà el Festival Internacional de Música de Cadaqués fent duo amb el mític Jean-Pierre Rampal. Aquesta temporada ha actuat com a solista al Palau de la Música Catalana interpretant el *Concert per a flauta i orquestra* de Reinecke.

La flauta travessera és un instrument de la família de les fustes, enca-

ra que actualment és construïda de metall perquè aquest material dóna més sonoritat. Els metalls més freqüents en la fabricació de flautes són l'alpaca, la plata i l'or. Magdalena Martínez aprofità la seva estada als Estats Units per comprar-se l'instrument amb què toca actualment, una flauta d'or de 14 quirats: *És d'or perquè sona millor que qualsevol altra, no perquè tingui ganes de "rumbear"*. El problema que presenta comprar-se un instrument d'aquest tipus és que, si no funciona al 100 %, ja no es pot retornar: *Per conèixer l'instrument a fons necessites uns sis mesos. Si després resulta que no t'acaba de convèncer del tot, has de resignar-te i començar a estalviar un altre cop*. Després de tocar uns anys amb aquesta flauta, Magdalena diu: *L'experiència ha estat bona, però crec que sona millor la plata*.



FOTO: Wenzel

És casada amb Ricardo Casero, un company de l'orquestra que toca el trombó i fa poc més d'un any van tenir el seu primer fill: *Crec que també serà músic. Quan toco la flauta a casa ell m'escolta amb molta atenció. Després li deixo que bufi i, com que no sona res, es posa a cantar*. Magdalena assegura que se sent una mica estranya pel fet de ser l'única solista de l'OCB nascuda a Espanya: *És interessant treballar amb gent d'altres països, però aquí els únics solistes del país som la pianista i jo. Això, tenint en compte que hi ha 16 solistes, "sona" una mica rar*.

PALAU 100

III TEMPORADA DE CONCERTS 1993/94

Palau de la Música Catalana

10 MARÇ '94
dijous, 21 h.

RUGGERO RAIMONDI, baríton.
EDELMIRO ARNALTES, piano.
Liszt, Fauré, Duparc, Mussorgsky.

13 MARÇ '94
diumenge, 21 h.

DESUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN.
Dir: **VLADIMIR ASHKENAZY.**
Schumann, Beethoven, Stravinsky.

5 ABRIL '94
dimarts, 21 h.

ORQUESTRA DEL MOZARTEUM DE SALZBURG.
Dir: **MAX POMMER.**
Beethoven.

26 ABRIL '94
dimarts, 21 h.

BERLINER BACH AKADEMIE.
(Solistes Filharmònica de Berlín).
Dir: **HERIBERT BREUER.** *L'Art de la Fuga*, de Bach.



En el campo de la comunicación nos entendemos con todo el mundo.

En Alcatel Standard Eléctrica, la industria española líder en sistemas de comunicación, continuamos apoyando de forma sustancial el desarrollo y modernización de las telecomunicaciones en España, potenciando un sector de gran valor estratégico para el país.

En Alcatel, invertimos más que ninguna otra empresa en Investigación, Desarrollo y mejora tecnológica de productos y procesos productivos — más de 100.000 millones de pesetas en los últimos cinco años —.

En Alcatel, contribuimos de forma significativa al equilibrio de la balanza comercial del sector y de España. Sólo

en el pasado año, nuestra cifra de negocios en el mercado exterior superó los 56.000 millones de pesetas, con exportaciones a más de 50 países en todo el mundo.

Pero, sobre todo, trabajamos para el futuro de esa balanza comercial, con importantes inversiones industriales en países como Argentina, Brasil, China y Polonia, y participaciones accionariales en empresas de otros países.

Porque, en Alcatel Standard Eléctrica, en el campo de las telecomunicaciones, nos entendemos con todo el mundo.



Alcatel Standard Eléctrica, S. A. Ramirez de Prado, 5 - 28045 Madrid (España)
Tel. (91) 527 21 21 - Telex 27461 - Fax (91) 528 61 22

CASES MUSICALS DE BARCELONA

CASA PARRAMON

Fidelitat a una tradició



per MÒNICA MONTORIOL

La història de la Casa Parramon es remunta a principis de segle, l'any 1910. Una història gairebé centenària i que ha mantingut al llarg d'aquests anys que Ramon Pinto, gerent de la firma, va qualificar de "fidelitat a l'especialització en instruments de corda". Així mateix, i com a conseqüència d'aquesta especialització, la Casa Parramon ha llegat de pares a fills l'ofici de constructor, l'ofici de *luthier*.

Però la paradoxa apareix en parlar del nom de la casa d'instruments de corda: sota la firma de Parramon hi ha tres generacions del cognom Pinto. És per això que cal considerar una altra i tercera fidelitat a qui va ser l'embrió d'aquesta empresa familiar: Ramon Parramon i Castany.

Ramon Parramon i Castany, home afeccionat a la música, va decidir d'obrir un petit taller de restauració i de recanvis per a instruments de corda al carrer de Montsió. La idea, la van gestar entre ell i el seu professor de violoncel, el mestre italià Lupresti. Una idea que venia reforçada per la manca de botigues especialitzades en corda a Barcelona. Posteriorment, i al cap d'uns tres

anys, el taller es va traslladar al carrer del Carme, al costat de l'església de Betlem, lloc on des de llavors ha estat la Casa Parramon.

L'entrada en escena de la família Pinto va venir a causa d'una qüestió de parentiu: una cosina de Ramon Parramon -Maria Arxé i Parramon-, estava casada amb Jacint Pinto Iglesias. Som l'any 1912 o 1913, feia molt poc que el negoci Parramon havia començat. Primer s'hi va incorporar el parent més directe, Jacint, i després el seu germà Àngel. L'empresa es movia per tres fils: l'inversor i promotor Ramon Parramon, el constructor i l'estudiós de l'ofici de *luthier*, Jacint Pinto, i el venedor i gerent, Àngel Pinto. Un triangle perfecte per a un negoci que prosperava. En morir Ramon Parramon, aproximadament ara fa uns 30 anys (el 1963), la totalitat de la societat va passar a mans dels germans Pinto, que continuaren amb el nom de Casa Parramon: la firma ja havia arrelat fortament i s'havia consolidat com a punt important a Catalunya i a Espanya quant a la construcció i venda d'instruments de corda.

Els dos fills d'Àngel Pinto van continuar i continuen amb el negoci: l'un com a constructor, Jo-

sep Maria, i l'altre com a venedor i gerent, Ramon.

Jacint Pinto va estudiar a Mi-recourt l'ofici de *luthier*, a la casa Laberte and Macgnié. Així es va incorporar a la botiga un taller de construcció. La construcció ha passat de pares a fills, i així Josep Maria va aprendre l'ofici de *luthier* al taller de la Casa Parramon, i ell mateix l'ha ensenyat al seu fill Jordi. La cadena no s'ha trencat, la continuïtat està assegurada. El sistema de treball s'ajusta al mètode artesanal, al treball personalitzat i manual.

El renom de la Casa Parramon va impulsar que molts dels músics del 1900 -Eduard Toldrà, Pau Casals, Joan Manén o Antoni Costa-, anessin a comprar els seus instruments a la botiga del carrer del Carme. Fins i tot es diu que a Pau Casals, una vegada que havia de fer un concert a Marsella, se li va moure l'ànima del violoncel. Tot i això, no va voler que cap *luthier* de França li arreglés l'instrument, perquè només ho podia fer "el Jacint de la Casa Parramon".

Entre d'altres anècdotes que s'expliquen de la botiga del carrer del Carme, n'hi ha una que fa referència a Eduard Toldrà. Diuen que el músic tenia un violí molt bo construït a la Casa Parramon. Un dia la minyona de la casa el va llençar per la finestra, al carrer de Girona. Un home, que sembla que estava d'acord amb la criada, el va recollir i el va portar a vendre, amb tanta mala sort que va anar sense saber-ho a la mateixa Casa Parramon. Àngel Pinto, en veure l'instrument va exclamar: "aquest és el violí d'en Toldrà!". I és que el *luthier*, el venedor de la Casa Parramon coneix cada instrument que ha construït.

Sense cap mena de dubte, la Casa Parramon és prou significativa per a una ciutat com Barcelona, ja sigui per la seva tradició i especialització en instruments de corda com per la seva antiguitat. I cal no oblidar que va ser la primera botiga a Espanya de venda d'instruments de corda.



CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



TOCS
Consell de Cert. 341
Tel. (93) 215 31 21
08007 Barcelona

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

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

PREGUNTES:

- Quin director succeí Arthur Nikisch com a titular de l'Orquestra Filharmònica de Berlín?
A) Herbert von Karajan B) Wilhelm Furtwängler
C) Hermann Scherchen D) Sergiu Celibidache
- On va tenir lloc l'estrena del *Rèquiem* de Verdi, dirigit pel compositor, el 22 de maig de 1874?
A) Teatre de la Fenice de Venècia B) Albert Hall de Londres
C) Església de St. Marc de Milà D) Teatre de La Scala de Milà
- Qui va orquestrar l'obra *Suburbis* de Frederic Mompou?
A) Manuel Rosenthal B) Francis Poulenc C) Alexander Tansman D) Nadia Boulanger
- La soprano italiana Renata Scotto va néixer a la mateixa població que un d'aquests tres compositors. Quin?
A) Rossini B) Donizetti C) Verdi
- A quina població nasqué Marina Rossell?
A) Copons B) La Gornal C) Cubellas

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 febrer 1994.

- C) Raniero di Calzabigi.
- A) Martorell.
- C) Franz Schubert.
- C) Turandot.
- B) Los burros.

Han estat guanyadors del Concurs de febrer 1994: Santi Serrate Ollé (St. Quirze del Vallès) i Sergi Roger Berghänel (Barcelona)

BUTLLETA DE RESPOSTA
(març 1994)

- | | | | |
|---------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| 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:

Festival Internacional de música Castell de Peralada

Membre de l'Associació Europea de Festivals

L'Associació Cultural Castell de Peralada agraeix a patrocinadors i col·laboradors la valuosa aportació prestada al VIIè Festival Internacional de Música Castell de Peralada 1993, sense la qual hauria estat difícil la seva consolidació definitiva com una de les més importants manifestacions culturals del calendari internacional.

PATROCINADORS

fundación  TABACALERA



DIPUTACIÓ
DE GIRONA



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Catalunya Consorci de Promoció Turística

Ajuntament de Peralada

COL·LABORADORS

perrier

CAMPARI

Casinos de Catalunya

LA VANGUARDIA

GARAGE PLANA, S.A.



Mercedes-Benz

INFORMACIÓ PERMANENT:

Pere de Montcada, 1 - Tel. (93) 280 58 68 - Fax (93) 203 87 00 - 08034 Barcelona



HEINICHEN: Concerti Grandi

Musica Antiqua Köln,
Dir. Reinhardt Goebel
Archiv Produktion
Digital-Stereo 437 849-2

Són molts els aficionats a la música del barroc que esperen atentament l'aparició dels enregistraments del conjunt alemany Musica Antiqua Köln, sempre dirigit pel violinista Reinhardt Goebel.

De fet, Goebel és l'únic membre estable del conjunt que es va formar originalment l'any 1973 entre nois que estudiaven al Conservatori de Colònia. El refinament extremat, la subtilitat més detallada i la gran sensualitat del seus primers enregistraments discogràfics van anar donant pas, paral·lelament als cada cop més constants canvis del dispositiu humà del grup, a un tipus de sonoritat de gran contundència i vigor.

Una de les grans fites musicals de Reinhardt Goebel és la de recuperar bàsicament repertori alemany del barroc..., i en aquesta línia trobem precisament l'enregistrament que comentem avui i que es va fer els mesos de febrer i març de 1992.

Aquests *Concerti grandi* de Johann David Heinichen (1683-1729) no són més que una selecció en un sol CD dels concerts que van aparèixer en un àlbum doble presentat sota el títol genèric de *Dresden concerti*. Es tracta, sens dubte, d'un recull dels més ambiciosos, musicalment parlant, d'aquí el títol de *Concerti grandi*. Heinichen, compositor barroc ale-

many molt desconegut als nostres dies, va ser mestre de capella del príncep-electeur de Saxònia i rei de Polònia.

En resum, podem dir que es tracta d'una proposta molt atractiva, especialment destinada als fidels a les interpretacions de Musica Antiqua Köln i a qualsevol melòman que gaudeixi de les interpretacions contundents amb criteris històrics de la música del barroc.

Goebel, arran de la destrucció i mortalitat que va patir la ciutat de Dresden durant la Segona Guerra Mundial, dedica aquest enregistrament a la memòria d'aquesta ciutat i de totes les víctimes de la més horrible de totes les guerres que han esquinçat Europa. ● Joan V. Bellalta



MESSIAËN: Turangalila symphonie.

Orquestra del Royal
Concertgebouw sota la
direcció de Riccardo
Chailly. -Al piano Jean-
Yves Thibaudet, Ones
Martenot, Takashi
Harada. -Disc, Decca
436 626-2 DII.

Aquesta és la mostra més avançada d'un art de la composició que s'haurà escoltat al llarg del nostre segle sense comparança possible ni continuïtat imaginable. És obra fruit d'un dels mítics encàrrecs de Serge Koussevitzky per a la Simfònica de Boston en dates ja properes als nostres dies, és a dir, el 1949. *Turangalila* és un conjunt de dos termes sanscrits que vénen a significar quelcom com el

joc del temps que es va escolant, o altrament himne a la joia, o també "cant d'amor". El desenvolupament d'una tan formidable obra (d'una extensió de 75 minuts) comporta deu moviments en els quals s'alternen i mesclen els procediments més variats de composició i de fonts d'inspiració melòdica i ètnica. És la simfonia arran de l'estrena de la qual es digué que era la mostra més acabada d'una "ubicuïtat sonora" a la qual no manquen ni el piano, per descomptat, ni les Ones Martenot i els gamelangs. Chailly degué lliurar-se a un treball exhaustiu amb el Concertgebouw per al muntatge d'una obra semblant. Després de la mort del compositor es va pensar en aquesta edició, en la qual va col·laborar amb la seva experiència la mateixa Yvonne Loriod. Chailly sembla el director idoni per a aquesta tasca, que exigia un conductor emfàtic i extravertit. El rendiment del Concertgebouw és aquí formidable i l'enregistrament resulta tècnicament de primeríssim ordre. Es tracta d'una edició realment excepcional. ●

Josep Casanovas

SIBELIUS: Simfonia núm 2. Finlàndia. Vals trist.

Ashkenazy, dir. amb
Boston Symphony
Orchestra. Decca
436 566-2 DII
James Levine, dir.
Filharmònica de Berlín.
Digital Stereo 437 828-2
GH

Dues versions públiques simultàniament de les mateixes obres, bàsicament la bonica i coneguda "Segona" de Sibelius, juntament amb els populars *Finlàndia* i *Vals trist* (el disc dirigit per Ashkenazy inclou encara una quarta obra, la *Romança per a cordes op. 42*). Avinentesa per fer un intent d'obliga-

da comparança de conjunts i directors, amb la mateixa obra simfònica sobretot. Ambdues són versions fetes en enregistrament públic, circumstància que diríem que dona un evident esclat de vitalitat a les interpretacions. Dues versions curiosament ben distintes, fins a l'extrem de representar un exemple viu de diversitat de concepció d'una obra. Ashkenazy la fa durar 45 minuts, mentre que Levine no passa dels 40 minuts. No deixa de sorprendre la diferència. Levine en fa una lectura nerviosa, amb moviments ràpids, espectacular, sorollosa, amb uns metalls que precisament semblarien provinents més de Boston que no de Berlín. Hi ha aquí una evident intervenció protagonista dels enginyers del so, que han fet un treball superb com per posar a prova un bon equip de reproducció. El segon moviment, *l'andante rubato* que amb el darrer s'emporta el centre de gravetat de tota l'obra, és aquí impressionant, amb ressonàncies gairebé mahlerianes. En canvi, la versió d'Ashkenazy, un eminent pianista en fort ascens com a director, sembla haver invertit els papers, ja que l'espectacular Simfònica de Boston, amb el metall potser més fulgurant que coneixem, és tractada amb una cura i reserva típicament europees. Cap tractament èpic, sinó una concepció genuïnament romàntica encara, per bé que sense renunciar en absolut a fer-ne un tractament poemàtic que evidentment tenia d'antuvi la concepció del compositor. És, doncs, interessant de comprovar com dos conjunts de tanta personalitat pròpia resulten sensibles a les individualitats respectives, no menys intenses, dels esmentats directors, fent versions que en un cert sentit resulten com creuades o invertides respecte del que normalment caldria esperar. ● J.C.P.



Le grand livre de Saint Jacques de Compostelle.

Integral de les polifonies del Còdex Calixtinus (s. XII).
Ensemble Venance Fortunat, dir. A. M. Deschamps
COPSI/Enpreinte digitale.
ED 13023 (distribuït per Harmonia Mundi)

que hi ha a l'inici del volum.

La proposta discogràfica de l'Ensemble Venance Fortunat parteix d'una línia sobria i acurada, amb un tractament vocal amb qualitat, i que fins i tot respecta al disc l'ordre amb què es conserven els manuscrits originals. Són característiques que, barrejades amb l'evident interès històric i documental de l'enregistrament, el fan plenament recomanable. ● J.V.B.

Motets madrigals de Monteverdi & Gesualdo

The Monteverdi Choir,
dir. John Eliot Gardiner
Decca Adm Serenata 440
032-2

Ens trobem davant d'una de les gravacions més o menys antigues del Cor Monteverdi..., un dels cors amb més tradició en la interpretació de la música antiga i, més recentment, no tan antiga.

Poc abans de llicenciar-se en història i en àrab, John Eliot Gardiner va fundar l'any 1964 el Cor Monteverdi. Afegim-hi que l'orquestra del mateix nom no sorgirà fins el 1978. L'enregistrament que ara ens ocupa es va fer el 1969 (el 1993 en disc compacte). Els protagonistes són els membres del Cor Monteverdi, reforçats en alguns baixos continus amb la participació d'Andrew Davis (orgue), Christopher van Kampen (violoncel) i Simon Carrington (contrabaix), dirigits per John Eliot Gardiner.

El disc és una selecció gairebé simètrica de 12 peces certament atractives: 6 de Carlo Gesualdo, príncep de Venosa, i 6 de Claudio Monteverdi, incloent-hi la meitat de sacres i l'altra meitat de profanes.

Els dos autors van formar part del que podríem qualificar avantguarda del

seu temps. Malgrat la textura polifònica majoritària en aquest repertori, no s'hi pot dissimular la importància que els autors donaven a la recerca de l'expressió del sentit i dels *afetti* que es poden desprendre del text, mitjançant passatges de gran força harmònica, especialment en el repertori profà.

La interpretació que en fa el Cor Monteverdi és certament acurada. Conjunció i afinació són dues assignatures perfectament resoltes. Però, en tot cas, el tractament de les veus, sovint excessivament angulades, ens fa pensar, en alguns moments, més en els cors de música ortodoxa russa que no en la polifonia de finals del Renaixement. Capítol a part mereix la potser excessiva quantitat de veus emprades i el tractament sovint feixuc que Gardiner hi fa de les dinàmiques, tant de les veus com del ritme.

En resum, i sense menysprear la qualitat de la versió, ens fa la impressió d'estar sentint una versió que el mateix Gardiner avui faria, ben segur, completament diferent. En tot cas, es tracta d'un CD recomanable per a tots aquells que gaudeixen de la interpretació de la polifonia tal com es feia fa 3 lustres. ● J.V.B.



James Bowman, a portrait

Obres de diversos autors i amb diversos intèrprets
DECCA DM 436 799-2

Gràcies a la personalitat d'Alfred Deller van ser molts discòfils els qui van

descobrir la calidesa i la gran expressivitat de la veu de contratenor. Gràcies al descobriment que en va fer el compositor i director d'orquestra anglès Michael Tippett entre els cantants del cor de la Catedral de Canterbury, Deller va tenir l'oportunitat de redi-vulgar arreu del món l'antiga tradició quasi ignorada del contratenor.

Després d'Alfred Deller es fa difícil dubtar que el seu substitut a Anglaterra (és a dir... "el" contratenor anglès) va passar a ser James Bowman, al qual, com es desprèn del títol, va dedicar íntegrament l'enregistrament en CD que ens ocupa: *James Bowman, un retrat*.

En aquesta selecció, amb un caràcter podem qualificar d'antològic, la firma DECCA ens proposa alguns dels millors moments de l'evolució de la veu de Bowman, mitjançant la recuperació de fragments d'enregistraments fets els anys 1969, 71, 73, 76, 82, 86, 89 i 91 on s'inclouen des d'obres medievals com Ricard Cor de Lleó, Francesco Landini, anònims i d'altres, fins a fragments d'obres sacres i profanes de Schütz, Cavalli, Monteverdi, Vivaldi, Pergolesi i Händel.

Això sense oblidar l'obligada *Music for a while* de Henry Purcell i una altra cançó de Purcell, *Sweeter than roses*, amb què s'acaba el disc i en la qual podem sentir Bowman acompanyat amb piano... amb piano!, sí, però que ningú no s'espanti. Es tracta d'un arranjament que en va fer Benjamin Britten i que ell mateix interpreta des del piano.

La impressió general és que tenim la sensació de sentir en una veu excel·lent alguns dels moments més màgicament inspirats i profundament lírics de la història de la música (antiga) i en especial del repertori dels contratenors. ● J.V.B.



Generalitat de Catalunya

TELÈFONS D'INFORMACIÓ

Relació de les seus dels Departaments i dels telèfons d'informació.

TELÈFON OBERT (INFORMACIÓ ADMINISTRATIVA)

(93) 315 13 13

SEUS DELS DEPARTAMENTS DE LA GENERALITAT

PRESIDÈNCIA	Pl. de Sant Jaume, 4 (Palau de la Generalitat)	08002 BARCELONA (Barcelonès)	93 4024600
OFICINA D'ATENCIÓ A L'ADMINISTRAT	Pl. de Sant Jaume, 4 (Palau de la Generalitat)	08002 BARCELONA (Barcelonès)	
ESPORTS	Av. dels Països Catalans, 12	08950 ESPLUGUES DE LLOBREGAT (Baix Llobregat)	93 3719011
JOVENTUT	Calàbria, 147	08015 BARCELONA (Barcelonès)	93 4838383
INSTITUT CATALÀ DE LA DONA (ICD)	Fontanella, 21-23	08010 BARCELONA (Barcelonès)	93 4121773
UNIVERSITATS I RECERCA	Tapineria, 10	08002 BARCELONA (Barcelonès)	93 3102263
GOVERNACIÓ	Via Laietana, 69	08003 BARCELONA (Barcelonès)	93 4840000
ECONOMIA I FINANCES	Rbla. de Catalunya, 19-21	08007 BARCELONA (Barcelonès)	93 3025020
ENSENYAMENT	Av. Diagonal, 582	08034 BARCELONA (Barcelonès)	93 2803097
CULTURA	Rbla. de Santa Mònica, 8 (Palau Marc)	08002 BARCELONA (Barcelonès)	93 3185004
SANITAT I SEGURETAT SOCIAL	Travessera de les Corts, 131-159 (Pavelló Ave Maria)	08028 BARCELONA (Barcelonès)	93 3391111
POLÍTICA TERRITORIAL I OBRES PÚBLIQUES	Dr. Roux, 80	08017 BARCELONA (Barcelonès)	93 2051313
AGRICULTURA, RAMADERIA I PESCA	Pg. de Gràcia, 105 (Torre Muñoz)	08008 BARCELONA (Barcelonès)	93 2372442
TREBALL	Ample, 11-13	08002 BARCELONA (Barcelonès)	93 4124688
JUSTÍCIA	Pau Claris, 81 (Casal Sant Jordi)	08010 BARCELONA (Barcelonès)	93 3015037
INDÚSTRIA I ENERGIA	Pg. de Gràcia, 105 (Torre Muñoz)	08008 BARCELONA (Barcelonès)	93 4849500
OFICINA DE GESTIÓ UNIFICADA (OGU)	Pg. de Gràcia, 105 (Torre Muñoz)	08008 BARCELONA (Barcelonès)	93 4849500
COMERÇ, CONSUM I TURISME	Pg. de Gràcia, 105 (Torre Muñoz)	08008 BARCELONA (Barcelonès)	93 2379045
BENESTAR SOCIAL	Pl. de Pau Vila, 1 (Palau de Mar)	08003 BARCELONA (Barcelonès)	93 4831000
OFICINA DEL CIUTADÀ	Calàbria, 129-131	08015 BARCELONA (Barcelonès)	93 4841314
MEDI AMBIENT	Pg. de Gràcia, 94	08008 BARCELONA (Barcelonès)	93 4872234
CORPORACIÓ CATALANA DE RÀDIO I TELEVISIÓ (CCRTV)	Av. Diagonal, 477	08006 BARCELONA (Barcelonès)	93 2090777

DELEGACIONS TERRITORIALS DEL GOVERN DE LA GENERALITAT

BARCELONA	Pg. de Gràcia, 11, esc. B	08007 BARCELONA (Barcelonès)	93 3021079
GIRONA	Gran Via de Jaume I, 9	17001 GIRONA (Gironès)	972 182300
LLEIDA	Lluís Companys, 1	25003 LLEIDA (Segrià)	973 271999
TARRAGONA	Rambla Nova, 58-60	43004 TARRAGONA (Tarragonès)	977 236559

TELÈFONS D'INFORMACIÓ MONOGRÀFICA

INFORMACIÓ ESPECÍFICA DE CONVOCATÒRIES	93 4830263	INFORMACIÓ FITOSANITÀRIA I ESTACIONS D'AVISOS	
BOMBERS DE LA GENERALITAT	085	BARCELONA	93 3399561
TELÈFON OBERT D'INFORMACIÓ CULTURAL	93 3184411	VILAFRANCA DEL PENEDÈS	93 8900659
NORMALITZACIÓ LINGÜÍSTICA (CONSORCI)		GIRONA	972 502707
INFORMACIÓ SOBRE CURSOS DE CATALÀ PER A ADULTS	93 4820200	LLEIDA	973 248182
TELÈFON LINGÜÍSTIC	93 4820202	TARRAGONA	977 219312
TELÈFON D'URGÈNCIES MÈDIQUES	061	AMPOSTA	977 701741
INFORMACIÓ SOBRE DONACIÓ D'ÒRGANS	93 3398303	MÓRA LA NOVA	977 401466
TELÈFON DE LA SIDA	900 212222	LA TALLADA D'EMPORDÀ	972 780338
TELÈFON D'INFORMACIÓ PER A DROGODEPENDENTS (LÍNIA VERDA)	93 4120412	INSPECCIÓ TÈCNICA DE VEHICLES (ITV), INFORMACIÓ GENERAL	93 3151313
INFORMACIÓ SOBRE LA XARXA SÍSMICA	93 4429519	TELÈFON DE CONSULTA DEL CONSUMIDOR	900 300303
INFORMACIÓ SOBRE EL RISC D'ALLAUS	93 4429804	TELÈFON D'INFORMACIÓ AL CIUTADÀ (BENESTAR SOCIAL)	900 300500
INFORMACIÓ DELS FERROCARRILS DE LA GENERALITAT	93 2051515	GRADUÍS, ARA POTI	900 333100
INFORMACIÓ SOBRE LES CARRETERES DE CATALUNYA	93 2042247	INFORMACIÓ LOTO CATALUNYA	93 2002770
INFORMACIÓ PROFESSIONAL (BARCELONA)	93 3176163	INFORMACIÓ MARÍTIMA (EMISSORES DE LA GENERALITAT)	93 2017171
		INFORMACIÓ CULTURAL (RÀDIO ASSOCIACIÓ DE CATALUNYA)	93 4140105

VIDEOTEX

Diverses bases de dades (organigrama de la Generalitat, informació administrativa, disposicions del Diari Oficial, dades turístiques, d'esport, de joventut, etc.)
S'hi accedeix mitjançant qualsevol aparell connectat a la xarxa Ibertex, a través del codi * CATALUNYA#
El menú principal permet seleccionar la informació següent:

1. Informació institucional
2. Accés a serveis
3. Agenda Jove
4. Instruccions d'ús
5. Darreres incorporacions al servei
6. Bústia de l'usuari

Des del punt 2 es pot accedir als altres serveis, com:
* Informació administrativa: * 000046#
* Organigrama per organisme: * 000047#
* Organigrama per estructura: * 000088#
Altres serveis de la Generalitat, amb codis mnemònics directes a partir del nivell 031 d'IBERTEX:

- * Agenda Cultural * AGENDACULT#
- * Agenda Jove * AGENDAJOVE#
- * Informació agrícola i ramadera * AGROTEX#
- * Informació turística * TURISTEX#
- * Informació empresarial * CIDEM#
- * Instal·lacions esportives * ESPORTEX#
- * Informació general del consum * CONSUM#

TELETEXT

Servei de TV3 que conté informació sobre programació de les emissores de la Corporació, notícies, passatemps i dades diverses.

VEREDA

Informació a través de pantalla tàctil (Projecte VEREDA - prova pilot-): A l'estació Barcelona-Sants, i a 6 altres punts de Catalunya.

TELÈFONS VIGENTS A 20 DE GENER DE 1994

ANIREM
ENDAVANT

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

