

MONTSERRAT

Centre d'irradiació musical

HINDEMITH

*arriba al
Liceu*



JOAQUÍN ACHÚCARRO, TOT PIANO



**Centenari del naixement
del gran compositor català.**

**Primera gravació
de la seva obra orquestral.**



MOMPOU

**Suburbis
Los improperios
Combat del somni
Scènes d'enfants**

**Virgínia Parramon
Jerzy Artysz
Cor de Valencia
Orquestra de Cambra
Teatre Lliure**

JOSEP PONS

**Orquestra de Cambra Teatre Lliure
dirigida per Josep Pons**

111

catalunya música

3A ÈPOCA ANY XI
NÚM. 111, GENER 1994

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

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

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

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

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

Col·laboren en aquest número:
PERE ARTÍS, SEBASTIÀ M. BARDOLET,
**PERE BURÉS I CAMERINO, MERCÈ
CAMPS DE GISPERT, XAVIER
CASANOVAS-DANÉS, JOSEP
CASANOVAS, DANIEL CODINA I
GIOL, JAUME COMELLAS,**
**M. LLUÏSA CORTADA, GREGORI
ESTRADA, RICARD GILI, CARLES
LOBO, CARME MARTÍNEZ, LLUÍS
MILLET, AGUSTÍ MONTELLÀ, MÓNICA
MONTORIOL, DAVID PICÓ S., DAVID
PUERTAS, MIQUEL PUJADÓ I
JOAN VIVES.**

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

SUMARI

revista musical catalana



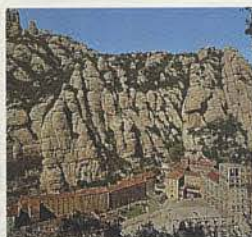
EDITORIAL

PANORAMA



- 5** *Esports contra cultura*
- 6** *Édith Piaf i Jacques Brel: dues visceralitats oposades*
per Miquel Pujadó
- 10** *Miquel Gaspà. La música contemporània*
com a devoció
per RRMC
- 12** *Mikrokosmos: Poetes i músics*
per Pere Artís
- 15** *Del seu affm.: Dr. Antoni Carreras i Verdaguer*
per Jaume Comellas
- 16** *XXV Festival Internacional de Jazz de Barcelona. Di-*
versitat de gèneres amb encerts i decepcions
per Ricard Gili
- 18** *Consideracions a l'entorn de la VI Mostra de Música*
Contemporània
per David Picó S.
- 19** *Obraztsova, fidelitat al Liceu*
per X.C.-D.
- 20** *Raimon o la normalitat, a L'Espai*
per J.C.C.
- 21** *El paper decisiu de Montserrat en l'art musical*
- 22** *Montserrat i la música*
per Sebastià M. Bardolet
Quatre-cents anys de música
per Daniel Codina i Giol
- 28** *La música en la litúrgia, a Montserrat, el segle XX*
per Gregori Estrada
- 34** *Joaquín Achúcarro. Pianista espanyol universal*
per Carme Martínez
- 41** *Catalunya Música reestructura la seva programació*
per Pere Burés i Camerino
- 43** *Dos hit del barroc al Palau 100: Magnificat de Bach i*
Glòria de Vivaldi
per C. L.
- 46** *Mathis der Maler. Una reflexió sobre les relacions de*
l'artista amb el poble
per Lluís Millet
- 47** *Qüestionari informal. F. Ibáñez.*
per Mercè Camps de Gispert
- 53**
- 54** **per Cesc**
- 56**

TEMA



MUSICALIA



CONCURS

SCHERZANDO

DISCOS

II Temporada

Concert núm. 1

Diumenge, 20 de febrer de 1994, 18 h.

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

(Patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya)

Orquestra Barroca Catalana

Jordi Casas, *director*

6 Motets J. S. Bach
Der Geist hilft unser Schwachheit auf (BWV 226)
Jesu, meine Freude (BWV 227)
Lobet den Herrn, alle Heiden (BWV 230)
Komm, Jesu, komm (BWV 229)
Fürchte dich nicht, ich bin bei dir (BWV 228)
Singet dem Herrn ein neues Lied (BWV 225)

Concert núm. 2

Diumenge, 27 de febrer de 1994, 18 h.

Orquestra Nacional de Cambra d'Andorra

Gerard Claret, *concertino-director*

Les Quatre Estacions A. Vivaldi
Serenata per a cordes P. I. Txaikovski

Concert núm. 3

Diumenge, 20 de març de 1994, 18 h.

Orquestra Simfònica del Vallès

Solistes instrumentals

Jordi Mora, *director*

Homenatge a Gaudí N. Bonet
Triple concert per a violí, violoncel,
piano i orquestra L. v. Beethoven
Simfonia núm. 1 J. Brahms

Concert núm. 4

Diumenge, 27 de març de 1994, 18 h.

Orfeó Català Orquestra de Cambra de Barcelona

Solistes vocals

Jordi Casas, *director*

Missa núm. 6, D. 950 F. Schubert

Concert núm. 5

Diumenge, 17 d'abril de 1994, 18 h.

Octet de Viena

Serenata nocturna
Quintet per a clarinet
Septet

W. A. Mozart
J. Brahms
L. v. Beethoven

Concert núm. 6

Diumenge, 24 d'abril de 1994, 18 h.

Eldar Nebolsin, piano

Gran Premi Internacional de Santander 1992

Sonata en la menor
Vals núm. 1
Vals núm. 3
D'après une lecture de Dante
Fantasiestücke
Rapsòdia Hongaresa núm. 12

F. Schubert
F. Chopin
F. Chopin
F. Liszt
R. Schumann
F. Liszt

Concert núm. 7

Diumenge, 22 de maig de 1994, 18 h.

Orfeó Català Orquestra Ciutat de Barcelona

Solistes vocals

Pierre Cao, *director*

Simfonia núm. 85 J. Haydn
Carmina Burana C. Orff

Concert núm. 8

Diumenge, 29 de maig de 1994, 18 h.

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

(Patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya)

Confraria de Músics

Nigel Rogers, *director*

Madrigals i Scherzi musicali C. Monteverdi
Lamento d'Arianna C. Monteverdi
Música religiosa de la "Selva Morale" C. Monteverdi

Amb el patrocini de



FUNDACION
CAJA DE MADRID

i la col·laboració de LAVANGUARDIA

Organitza: FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ-PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Venda d'abonaments: Del 26 de gener al 2 de febrer

Venda de localitats: Des de l'11 de febrer

A les taquilles del Palau de la Música Catalana, de dilluns a divendres, de 10 a 21 h.; dissabtes, de 15 a 21 h.

A totes les oficines i al «Servei Familiar» de la Caixa de Catalunya (Tel. 310 12 12)

Descomptes en localitats: 20% per a estudiants, el dia del concert; 20% per a grups, a partir de 20 persones

Descomptes en abonaments: 20% per a famílies, (a partir de 3 persones)

Informació: Palau de la Música Catalana, Sant Francesc de Paula, 2 • 08003 Barcelona • Tel 268 10 00

Cal advertir que el contingut d'aquest comentari editorial hauria pogut oferir-se alguns números abans. Tanmateix, fer-ho ara, un cert temps més tard, té l'avantatge de permetre una reflexió més calmada i madura que compta, a més, amb l'afegitó de nous matisos argumentals que poden possibilitar un afinament més precís en l'anàlisi.

L'any 1993 que s'acaba d'escolar ha estat presidit, en termes molt esquemàtics i genèrics, per la contraposició entre l'abandó cofoista al record de l'esclat impressionant de l'any olímpic i la ressaca produïda per l'evidència, progressivament més diàfana, dels trets contradictoris que *també* van comportar aquells fastos únics.

I és segurament en el camp específic de la cultura on els aspectes ombrívols s'han fet més manifestos i on ara, un cop transcorregut un any de l'Any (en majúscules) olímpic, els arbres i el bosc de la gran realitat es dibuixen amb tota nitidesa.

És ara, per exemple, el moment d'adonar-se que els excessos, segurament inevitables, d'atencions al gras i insadollable boc olímpic, ha comportat restriccions problemàtiques a projectes infraestructurals i fins i tot a realitats tots just nades, en alguns casos –fina ironia– fins i tot auspiciades des del mateix rovell de l'ou del context estrictament olímpic. D'aquesta manera, des de les problemàtiques obres de reforma del Gran Teatre del Liceu a l'estroncament del Festival de Tardor, hom contempla un recorregut que conté fites tan significatives com el futur incert del nou Teatre Lliure –Palau de l'Agricultura–, l'alentiment neguitós del futur Auditori, la no continuïtat del premi Pau Casals, o el Teatre Nacional (per no situar-nos en la complexa i envitricollada realitat museística). Tot plegat fa que cada dia s'estengui més un concret clima ambiental presidit per la idea que a casa nostra, i darrerament, l'esport entès com a fenomen social ha constituït un enemic tàcit de la vida cultural. I l'obvietat de l'arrel cultural del mateix esport no ens ha de pertorbar l'atenció de l'essència més precisa del que pretenem situar.

Enmig d'una autèntica sensació de carreró sense sortida, o almenys d'una certa impotència per fer front a la realitat il·luminada per "l'any després", apareix una certa llum en forma d'una iniciativa que pot constituir-se en alternativa amb possibilitats taumatúrgiques. Ens referim a una possible nominació de Barcelona com a Capital Europea de la Cultura per a un any molt proper al 2000. La cosa és prou clara. De la mateixa manera que la celebració dels Jocs Olímpics va afavorir un prou evident esforç de reequilibrament d'inversions infraestructurals de matèria diversa, i –per tant– es va contribuir a compensar, almenys en part, l'indiscutible greuge comparatiu que sofria Catalunya respecte de la resta de l'Estat, un esdeveniment com el que ens ocupa podria tenir efectes semblants en el context, també prou obvi, del greuge comparatiu que sofreix Barcelona en el pla de les inversions infraestructurals. La idea resta oberta i té unes indiscutibles dosis de virtualitat. Només resta advertir, però, que la vida cultural no depèn de les infraestructures.

Esports contra cultura

ANIVERSARIS

Édith Piaf

i Jacques Brel:

dues visceralitats oposades

per MIQUEL PUJADÓ

Quan Guy Béart (l'autor de temes com *Bal chez Temporel*, *Il n'y a plus d'après* o *Les souliers* —aquelles “sabates” cantades per un gairebé adolescent Joan Manuel Serrat)—era un jove i encara inexpert aprenent de cantant, va veure actuar Jacques Brel per primera vegada. Impressionat per la força escènica del belga, va anar a saludar-lo un cop acabada la sessió i, creient afalagar-lo, li digué: “Ets una Piaf amb pantalons”. Béart confessa: “La vaig pifiar. En aquell temps, la Piaf no estava pas considerada pels intel·lectuals, i em penso que Brel desitjava ésser un cantant intel·lectual, tot i tenir la força d'un cantant popular. Piaf no fou valorada pels intel·lectuals sinó arran de la seva mort, gràcies al seu angle barroc, esquinçat, i a l'admiració que sentia per ella Cocteau —el qual, per cert, va morir el mateix dia que ella”.

Béart, però, no s'equivocava del tot. Édith Piaf i Jacques Brel tenien en comú una extraordinària força escènica, una fortíssima capacitat de comunicació. Tanmateix, la *môme* Piaf posava aquestes facultats al servei d'un patetisme populista, mentre que Brel les posava al servei d'un patetisme introspectiu, nascut del seu esguard crític, de les seves esperances barrejades amb les decepcions que li provocaven els homes, del misteri que emana de l'estimat enemic anomenat *dona*...

L'ocell fràgil dels carrers

Piaf, en francès popular, vol dir pardal. I trenta anys després de la seva desaparició, aquest pardal canta encara a les nostres memòries, on ha sabut fer-se el niu. Perquè Piaf ha arribat a la categoria de mite. I, cal dir-ho, ella hi va ajudar: la vida de la jove Édith Gassion no va ser un camí de roses, però ella va insistir a donar-ne a conèixer els detalls més sòrdids, fins i tot exagerant-los... No va néixer enmig del carrer, per exemple, però va contribuir conscientment a divulgar aquesta llegenda. Filla d'un contorsionista-antipodista alcohòlic i d'una mare italiana que cantava per les tavernes, baixa per primera vegada a cantar als carrers a l'edat de deu anys. Cinc anys més tard deixa la seva família i ofereix la seva veu als vianants de cantonada en cantonada. La seva mitja germana, Momone, passa el platet. El seu primer home, un *titi* que ella anomenava P'tit Louis li donarà una filla que morirà de meningitis als dos anys. La desesperació i la misèria la dominen, quan és, com s'acostuma a dir, “descoberta” per Louis Leplée, l'amo d'un cabaret. Serà ell qui la batejarà “Piaf” i la donarà a conèixer al gran públic. La mort de Leplée, assassinat, involucrarà Édith en un considerable escàndol que no podrà, tanmateix allunyar d'ella un públic creixent i, en una primera època,

bàsicament popular (la burgesia tendia a fugir de la seva “vulgaritat” i es refugiava en el món amable de Charles Trenet, per exemple). Els homes desfilen per la seva vida com si fossin les joguines que no va tenir durant la infantesa: Paul Merisse, Yves Montand (a qui ensenyarà a cantar i a “moure's” en un escenari), el boxador Marcel Cerdan (el seu gran amor, mort en un accident d'aviació), André Pousse, Toto Gérardin, Jacques Pills (del llavors famós duo Pills et Tabet), Georges Moustaki (que escriurà per a ella *L'étranger* i, sobretot, *Milord*, però que veurà com Édith refusa el seu *Métèque*), Charles Dumont (l'instrument de la seva resurrecció, gastada per l'alcohol i les drogues, els darrers anys de la seva vida)... i el jove Theo Sarapo, amb qui es casarà un any exacte abans de la seva mort. I és que, fins a la fi, Édith Piaf desitja creure que la Felicitat, així, en majúscula, existeix, i que hom la pot tocar amb els dits. Per això juga amb la vida, i amb la mort. Els seus darrers anys són atroços. Monique Lange explica: “S'entesta a fer *tournées* suïcides. Pren muntanyes de píndoles. Cau enmig de l'escenari. Oblida els textos. Demana perdó al públic. Torna a caure. L'ajuden a aixecar-se. És horrible”. Piaf no es va inventar un personatge a imatge de les seves cançons. Ella *era* les seves cançons, sincera fins a les darreres conseqüències. “Cada cop que canta (deia Cocteau) diries



Édith Piaf

que s'arrenca la seva ànima per última vegada". Deixant de banda la qualitat mediocre de moltes de les seves cançons (però sense oblidar tampoc que autors com Léo Ferré van escriure per a ella), hem de reconèixer que la veu de Piaf ens emociona. Perquè tenia una ànima autènticament popular. Perquè sorgia del carrer. Perquè era l'instrument de la dissort. Potser, sobretot, per això darrer. L'esmentat Léo Ferré deia, en una cançó que mai no va enregistrar (*À une chanteuse morte*): "Podies cantar la guia telefònica/ i fer-nos posar la pell de gallina". Aquesta és la glòria i la misèria d'Édith Piaf: haver dut els sentiments primaris, els amors de gran *gignol*, als mons de les realitats punyents; en certa manera a l'Eternitat. La intel·lectualitat que ella menyspreava, ara l'aclama. Han fet tesis doctorals sobre el seu poder de comunicació... Doncs molt bé: els finals irònics sempre són aplaudits per un bon sector del

públic. A Édith Piaf, però, li agradaven més els finals abruptes. Com aquest: *Arrêtez la musique!*

El belga que conquerí París

Quinze anys sense Jacques Brel. Molts més anys encara sense Brel als escenaris: l'any 1966, quan era al zenit de la seva fama, va adonar-se que cantar ja no el motivava, que començava a fer-ho maquinalment (ell, que, dominat pel *trac*, vomitava de por abans d'enfrontar-se amb un públic que temia i respectava alhora). Pocs, en les seves circumstàncies, haurien fet el que ell va fer: plegar. Després de la seva última actuació a l'Olympia, abans d'emprendre la seva darrera gira, el públic es va quedar a la sala, aplaudint més de mitja hora. Brel mai (*mai!*) no conce-



Jacques Brel

dia bisos, i el públic ho sabia. A la fi, el cantant va sortir a l'escenari, vestit amb una bata, i digué aquestes senzilles paraules: "Gràcies. Això justifica quinze anys d'amor".

Evidentment, Brel no va abandonar del tot el món artístic: es va interessar pel cinema (notable, la pel·lícula *L'emmerdeur*, amb Lino Ventura, que va provocar un *remake* de Billy Wilder amb Lemmon i Matthau), va muntar la versió francesa del musical *Man of the Mancha*, tot reservant-se el paper del Quixot i traduint les cançons d'una manera molt personal. I va publicar diversos discos nous, amb algunes de les seves millors cançons: *J'arrive*, *La chanson des vieux amants*, *Vesoul...* Després d'un silenci de diversos anys, el 1977 tornà a París, malalt de càncer, del seu refugi a les illes Marqueses, per enregistrar un nou disc. El darrer. Impressionant, amb cançons com *Jaurès*, *Les remparts de Varsovie*, *Orly* o *Vieillir*: "Mou-

rir, cela n'est rien / Mourir, la belle affaire / Mais vieillir...".

Brel sempre fou el cantant de la passió i de la generositat. Va abandonar una posició familiar sòlida al seu país i es traslladà a París per fer carrera com a cantant. Sense diners, sense amics. Així com Brassens es dona a conèixer com a autor ja madur, el primer Brel no és encara res de l'altre món. Les seves cançons fan un cer tuf de *boy-scout*. N'hi ha que l'anomenen "el pare Brel"... Però n'aprendrà. Com hi ha món! Brel no creu en el geni, ni en la inspiració. Creu en el desig. Qui vol fer, fa. L'any 1957 té, per fi, el seu primer èxit: *Quand on n'a que l'amour*. Altres cantants s'interessen pels temes (Montand canta *Voir*, la Gréco interpreta *Le diable*). A partir del 1958, l'èxit és absolut: és l'època de *La valse à mille temps*, de *Les Flamandes* i, sobretot, de *Ne me quitte pas* (que molts con-

sideren una cançó d'amor, quan en realitat ens parla de la degradació moral d'un home). Brel domina ja l'expressió. Les seves cançons satíriques són d'una contundència extrema, especialment l'obra mestra que porta com a títol *Ces gens-là* (dissecció implacable d'una família respectable, estúpida i mediocre). Musicalment no intenta innovar, però es relaciona amb uns arranjadors excel·lents (Gérard Jouannest, François Rauber) que saben il·lustrar a la perfecció el seu univers. I porta una tècnica ja existent, el *crescendo*, als límits del virtuosisme: escolteu *La valse à mille temps*, *Fils de... o Amsterdam* i entendreu el que vull dir. La infantesa segrestada (*Mon enfance*), l'aburgesament (*Les bourgeois*), la mort (*Le dernier repas*, *Tango funèbre*), la relació entre l'optimisme i l'estupidesa (*Les bonbons*, *Madeleine*), i especialment les difícils re-

lacions entre l'home i la dona (la llista de cançons seria immensa) són alguns dels temes que Brel posa en el seu punt de mira, i que ofereix al públic en uns *tours de chant* inimitables, sense pauses, sense cap mot entre cançó i cançó, donant-ho tot en cada recital, i exhibint una increïble resistència física: l'any 1963, per exemple, donarà més concerts (hem de comptar les *matinées*, o sessions de tarda) que dies no té l'any.

Tot això, fins a l'any 66, com hem dit. Després, la percaça d'altres horitzons... Brel odia el conformisme, els ports segurs, l'aburgesament del cervell. I els seus darrers horitzons seran els de les illes del Pacífic, on conviurà amb el fantasma de Gauguin fins a la seva mort. Potser soni a tòpic, però, quinze anys després, ens queden les seves cançons. Noves de trinca, sense arrugues. I podem aprendre tant encara, del cant d'un home lliure...

catalunya música

111

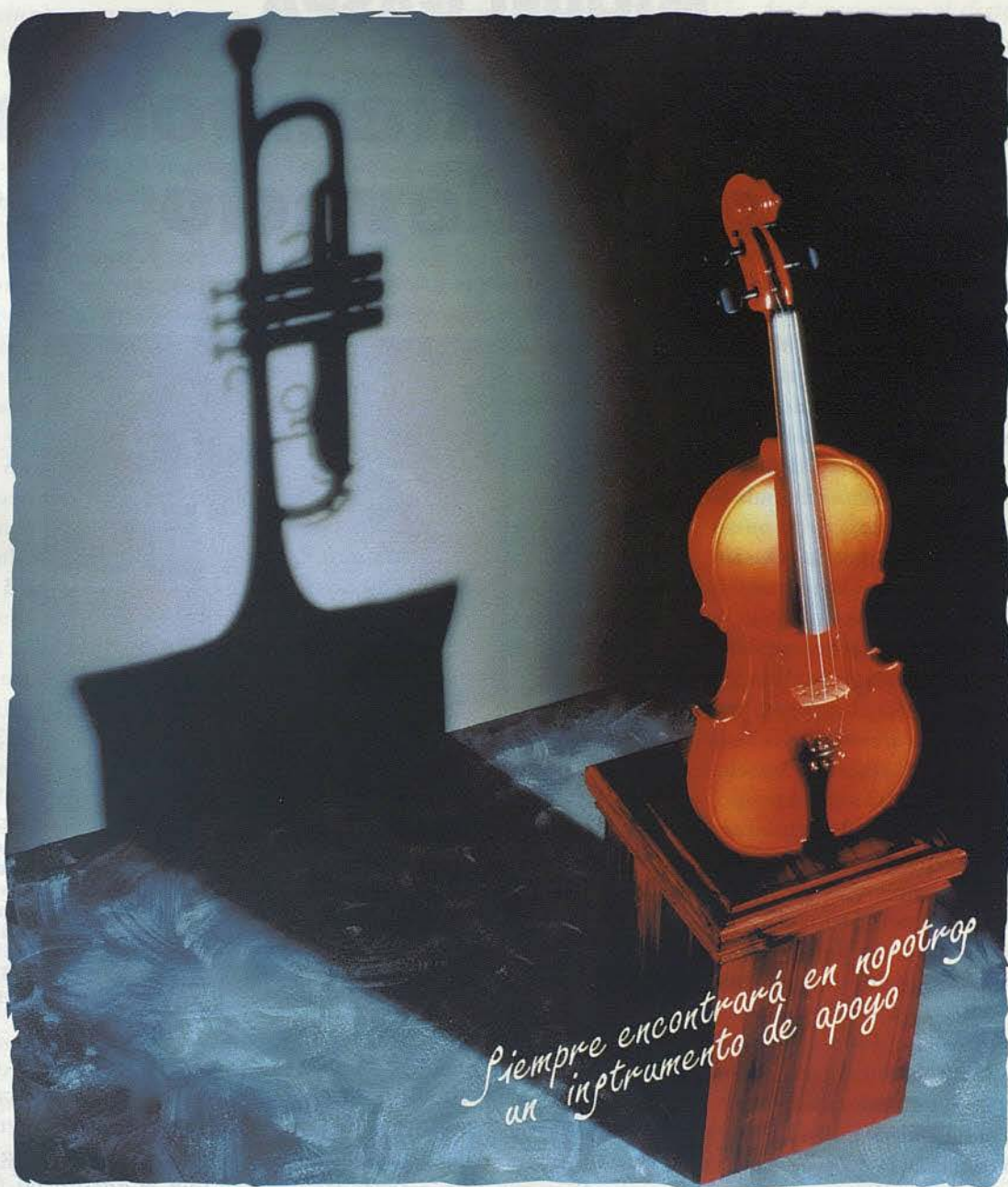
revista musical catalana

CASINOS DE CATALUNYA, MEMBRE D'HONOR DE LA FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



El president de **Casinos de Catalunya** Sr. Artur Suqué i Puig, i el president de la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana** Sr. Félix Millet i Tusell, han renovat per tercer any l'acord que tenien establert com a Membre d'Honor de la Fundació per la Temporada 1993-1994.

És una satisfacció per a la **Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana**, la col·laboració que en tot moment ha rebut de **Casinos de Catalunya**, que demostra una gran sensibilitat per fomentar la música del nostre país.



*Siempre encontrará en nosotros
un instrumento de apoyo*



Central Hispano

111

111

MIQUEL GASPÀ

La música contemporània com a devoció

per RRM

El clarinetista Miquel Gaspà, director del grup Música XXI i membre de la Banda Municipal de Barcelona, és el que podríem anomenar un paladí o defensor a ultrança de la música contemporània per la seva insistència a divulgar-la i especialment pel seu afany a donar a conèixer els compositors catalans actuals. Així, el grup Música XXI, que dirigeix, ha organitzat recentment les Primeres Trobades de Música Catalana Contemporània 1992-1993 amb el propòsit de dur l'obra dels nostres compositors actuals fora de l'àmbit estrictament barceloní. Aquest projecte ha estat parcialment subvencionat pel Departament de Cultura de la Generalitat i per l'Associació Catalana de Compositors i la Fundació Música Contemporània.

Miquel Gaspà nasqué a Barcelona, però passà la infantesa i adolescència a la vila lleidatana de Guissona. Allà començà l'aventura musical. Recordo que em van dur al senyor Emilio, que ensenyava música. Ell m'ensenyà solfeig i els fonaments instrumentals. El clarinet em fou imposat, jo volia tocar la trompeta, però a l'orquestra del poble feia falta un clarinet "per a les processons". A principis dels anys seixanta i en aquest àmbit i nivell no et preguntaven gaire el que volies o preferies...

La seva formació musical continuà, ara ja a Barcelona, al Conservatori Municipal, encara que com a alumne lliure de clarinet, amb el professor Juli Panyella (pare). A principis dels anys 70 M. Gaspà es va traslladar al Con-

servatori de Brussel·les. *Jo volia anar al Conservatori de París, però diferents factors van fer que no pogués ser. Brussel·les era més assequible i tanmateix tenia i encara té una gran tradició en els instruments de vent. Volia millorar la tècnica que havia après a Catalunya i conèixer món. En aquell curs s'encetava la divisió del Conservatori de Brussel·les en francès i flamenc. Em va semblar més interessant la secció flamenca i allí em vaig quedar fins a assolir el Premier Prix l'any 1972. No vaig gaudir de cap mena de beca ni ajuda durant els estudis, per la qual cosa vaig haver de mantenir-me econòmicament com vaig poder i fer tota mena de treballs i oficis.*

De retorn a Barcelona Miquel Gaspà es presenta a les oposicions de la Banda Municipal, que

guanyà, i hi ingressa com a primer clarinet. *Al principi la Banda fou un mitjà de guanyar-me la vida, però ben aviat vaig veure que m'agradava fer música popular i vaig sentir-me identificat amb aquesta institució que fins llavors desconeixia i, com tanta gent que la desconeix, no sabia valorar. Aleshores la Banda vivia un moment d'euforia, sobretot si ho comparem amb el moment actual. Gaspà afegeix que la Banda realitza una tasca social molt important i que mai que recordés, no havia tingut tants seguidors com actualment. Encara que els concerts que fem no tinguin cap mena de ressò a la premsa s'ha de dir que omplim sempre de gom a gom i amb gent dreta cada diumenge a les Cotxeres de Sants. Jo crec que la Banda, ben dirigida i amb idees reno-*



Miquel Gaspà tocant un clarinet únic a l'Estat espanyol

vades, té molt per fer encara i que sobreviurà aquesta circumstància temporal si està ben gestionada.

Paralel·lament a la seva tasca com a músic de la Banda sempre ha tingut una inquietud constant per la música contemporània. Per què?

Perquè és la música del nostre temps i per això mateix, perquè és la del present, és la més important i amb la qual m'identifico més, sense rebutjar la de les altres èpoques, és clar! Hi ha molts prejudicis a l'entorn de la música actual i en canvi hi ha poca predisposició per a entendre-la i valorar-la.

Així, amb el Trio Bartók, que va fundar l'any 1974 amb Maria Carme Poch i Pere Serra i que va durar fins a l'any 1988, van divulgar al màxim la música contemporània. *Vam actuar molt per tot l'Estat espanyol i també força a l'estranger. També actuàrem a la sala Purcell de Londres i al Conservatori de Rotterdam entre altres llocs d'Europa. Posteriorment el Trio Bartók donà pas al Grup Bartók per poder abastar un àmbit més gran de literatura musical, entre la qual va predominar sempre la contemporània. El Grup fou dirigit a l'inici per Joan Lluís Moraleda i més tard per altres directors catalans.*

Música XXI ja existia a principis dels anys setanta com a entitat filantròpica promotora de concerts de música contemporània, però últimament havia deixat de desenvolupar activitats. *Va ser Albert Sardà l'any 1991 qui llavors, des del seu càrrec de president de l'Associació Catalana de Compositors, em va suggerir la possibilitat de refer la idea genèrica de Música XXI, ara en forma de grup de música dedicat majoritàriament a la música actual i en particular la catalana. La idea ens va entusiasmar i jo vaig posar fil a l'agulla. Ara podem dir que en dos anys escassos de vida hem estrenat més de 30 obres d'autors catalans i n'hem tocat més de 16 que ja havien*

estat estrenades. Els intèrprets de Música XXI són proposats per Joventuts Musicals de Barcelona, que d'aquesta manera també es va vincular al projecte. També fem obres de música clàssica i romàntica, perquè jo crec que un intèrpret ha de saber situar-se en l'estètica de cada obra i fer-ho bé.

Com dèiem al principi, Música XXI ha organitzat les Trobades de Música Catalana Contemporània. Aquestes trobades que consten de dos concerts en què s'interpreten en total 10 obres de compositors catalans i que són presentats pels propis compositors han tingut com a escenari Tarragona i Lleida. *Les Segones Trobades que ja estan programades per al proper any aniran, a més d'aquestes dues ciutats,*

"No em dol d'haver-me dedicat al clarinet"

també a Sabadell, Terrassa i Girona. Els compositors i les obres que es decideixen per a cada Trobada són supervisats i aconsellats per l'Associació Catalana de Compositors. La filosofia de Música XXI és que nosaltres com a intèrprets defugim de fer cap mena de judici previ de les obres. A partir del moment en què un compositor ens dona uns papers factibles, ens limitem a interpretar-ho amb el màxim rigor i seriositat. Nosaltres no volem ésser ni censors ni seleccionadors (ja n'hi ha prou), volem limitar-nos al paper d'intèrpret i deixem que el públic tregui les seves pròpies conclusions.

Miquel Gaspà afegeix que un aspecte important de Música XXI és el treball interactiu amb els compositors. *Ells participen*

en els assaigs tant com és possible. Així trenquem el distanciament entre autor i intèrpret, cosa que fins ara no s'havia fet gaire.

Recentment Música XXI estrenà l'espectacle de música i dansa *La Commedia dell'Arte*, intanto, a la Fundació Joan Miró de Barcelona en un concert organitzat per la Fundació Phonos: *amb aquesta obra hem encetat una manera de treball interactiu amb els compositors. En aquest cas concret vam demanar a 9 compositors una obra relacionada amb els personatges de la Commedia dell'Arte per ser coreografiada. Penso que cal que la música contemporània s'acosti a les altres manifestacions artístiques (dansa, teatre, cinema, etc.) per crear una nova dimensió del fet "concert", que està molt estereotipat i sovint resulta una mica rònc, i així trobar altres maneres d'arribar al públic.*

No volem acabar aquesta conversa sense preguntar a Miquel Gaspà el seu sentiment envers aquest instrument, el clarinet, que li fou d'alguna manera impositat. *No em dol d'haver-me dedicat a aquest instrument, al contrari! A fi de comptes, l'instrument específic no té massa importància, és solament un mitjà. Jo sempre he lluitat contra un esquema bastant emprat per la pedagogia en què s'aglutina tot el discurs musical a l'especificitat de l'instrument que s'estudia. Penso que moltes dificultats tècniques i mecàniques que comporta l'estudi d'un instrument tenen una solució més adequada si s'apropen i es pretén resoldre-les des d'un punt de vista musical englobador més que no des d'un punt de vista mecanicista i tècnic. Quan toco el clarinet sóc jo mateix que faig música i no sóc mai, almenys jo així ho pretenc, senzillament en Miquel Gaspà que toca el clarinet. Responent en concret la pregunta, puc dir que el resultat fóra el mateix si toqués la trompeta, encara que amb una altra sonoritat, és clar.*

MIKROKOSMOS

Poetes i músics

Contrapunt dels neguits i preocupacions de cada dia, la poesia és un recer segur on l'esperit s'en calma.

I si un, abans, s'exaltava amb el doll musical de plomes fluents (oh, les contundents estrofes d'en Sagarra!), a mesura que els cabells blanquegen es decanta pel so vellutat de l'assonància. Com ara el de tants poemes de Tomàs Garcés, mort fa poc.

Quin màgic encís, el de Grèvol i molsa —amb les punyents variants de "Nadal antic"—, o el de *L'ombra del lledoner!* O el de les fresques i cristal·lines *Vint cançons*, tan lúcidament prologades per Carles Ribal! Unes cançons que foren esperó perquè uns compositors donessin vida sonora a la música latent en els versos.

Tinc a la mà —ara— dos volums extraordinaris: la quarta edició (1947) de *Vint cançons* (comemorativa del vint-i-cinquè aniversari de l'aparició del llibre): un, amb la part literària, il·lustrada prodigiosament per Ramon Rogent; l'altre, amb les partitures de cadascuna de les *Vint cançons*, originals de Manuel Blancafort, Narcís Bonet, Joan Comellas, Rosend Llates, Joan Llongueres, Joan Manén, Lluís M. Millet, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge, Francesc Pujol, Joaquim Serra, Eduard Toldrà, Manuel Valls i Joaquim Zamacois.

La primera audició íntegra del recull tingué lloc el 14 de març de 1948, a càrrec de Conxita Badia, retornada feia poc a Catalunya, acompanyada al piano pels diversos compositors.

M'embadaleixo amb la pulcritud de l'edició i evoco la pretèrita col·laboració fecunda entre poetes i músics.

Per això, tot desitjant la repetició d'una vetllada com la del 1948, advocaria per l'organització d'un petit cicle monogràfic, en el qual la percaça de la bellesa fos el resultat del treball il·lusionat de *poetes i músics d'avui*.

I qui sap... Potser, en el futur, aquest hipotètic cicle "Poetes i músics" emularia o superaria l'homònim dels anys vint...

Fóra possible?

Pere Artís

Presentació de l'Orquestra Joan Llongueres

El passats mesos de novembre i desembre tingué lloc a Barcelona i Terrassa la presentació de l'Orquestra Joan Llongueres, dirigida pel mestre i pedagog Francesc Llongueres (nét del prestigiós pedagog que dona nom a la formació), formada per una selecció de joves músics d'arreu de Catalunya entre els 18 i 28 anys.

Aquesta orquestra respon al projecte de crear un conjunt de qualitat amb l'objectiu de fer arribar la música de cambra i simfònica arreu de Catalunya i de proveir les gran orquestres de casa nostra de professionals nadius capaços de competir amb els músics forans.

L'Orquestra Joan Llongueres esdevé la darrera etapa d'un procés educatiu dissenyat pel mateix Francesc Llongueres el 1987, anomenat Pla de

Formació Orquestral, el qual comprèn altres tres formacions de diferents nivells: l'Orquestra Infantil, la Juvenil i la Simfonieta. Aquestes tres orquestres estan estructurades per nivells instrumentals i d'edats, cosa que facilita i afavoreix un ensenyament musical seriós i una formació humana basada en el treball en equip.

El Pla de Formació Orquestral fou posat en marxa l'any 1988 sota els auspicis de Joventuts Musicals de Catalunya i amb el patrocini de la Conselleria de Cultura de la Generalitat. Actualment l'Escola de Música Virtèlia ha assumit el Pla i l'ha estructurat en els conjunts següents: Virtèlia Infantil (corda), Virtèlia Juvenil (corda i vent), Virtèlia Simfonieta (cambra i simfònica) i Orquestra Joan Llongueres (cambra/simfònica). ■

Enregistrat un CD a Tarragona a benefici de la UNICEF

Acaba de presentar-se a Tarragona el disc compacte que inclou l'oratori Pontifical de Flames, els beneficis de la venda del qual seran per a la UNICEF. Es tracta d'una iniciativa nascuda amb motiu de la reposició de l'esmentat oratori el mes de juny en interpretació de l'Orquestra Simfònica del Vallès, la Coral Sant Esteve del Conservatori de Vila-seca i la Coral Antics Escolans de Montserrat sota la direcció d'Albert Argudo. L'esdeveniment va ser una iniciativa de la delegació tarragonina de la UNICEF.

Pontifical de Flames és obra del Miquel Melendres i del compositor Francesc Tapias, ambdós canonges de la seu tarragonina. La seva estrena havia tingut lloc el mes de gener de

1960 amb motiu de la cloenda dels actes de celebració del dissetè centenari del martiri de sant Fructuós, primer arquebisbe de Tarragona i dels seus diaques Auguri i Eulogi. Des d'aleshores mai més no s'havia tornat a tocar. La UNICEF ha cregut oportú donar una nova vida a aquesta composició mitjançant aquest enregistrament, que constitueix en si mateix una aportació important al patrimoni cultural del país, sobre la base, a més, d'una obra genuïnament tarragonina i d'una considerable volada i ambició artístiques. El contingut del CD es completa amb l'obra Tarragona 900, original de Joan Juncà, l'estrena de la qual va tenir lloc justament en el mateix concert en el qual es va reposar l'oratori esmentat. ■

L'Orquestra de Cambra de l'Empordà oferí el seu concert número 500

La vila alt-empordanesa de Terres va ser el marc de la celebració del concert número 500 de l'Orquestra de Cambra de l'Empordà. Es tracta d'un esdeveniment remarcable, que s'ha produït exactament quatre anys més tard que el mateix marc acollís la primera aparició pública d'aquest conjunt de característiques insòlites. Des d'aleshores ha desenrotllat una intensa tasca, especialment arreu de tota la comarca empordanesa i també de tot Catalunya, l'Estat espanyol i l'estranger, sota el guiatge del seu director titular, Carles Coll, i amb la col·laboració de destacats solistes i directors invitats.

La fita ha estat celebrada amb actes col·laterals, com una taula rodo-

na sobre el futur de les orquestres professionals i l'estrena d'una obra, de fet una mena de divertiment, de l'esmentat Carles Coll, format per 500 notes.

L'Orquestra de Cambra de l'Empordà emprèn el camí vers el concert número 600 amb nous i importants projectes, que han d'assolir com a objectius primordials la millora del seu estatus qualitatiu —compta amb un nou *concertino* d'una àmplia i molt solvent trajectòria— i també s'hi albira la possibilitat de desenrotllar una tasca que, sense deixar de tenir com a objectiu primordial el servei a la seva comarca, pugui desenrotllar-se de forma menys intensiva, fet que ha de suposar com a derivació beneficis de tota mena per a la formació. ■

Les orquestres simfòniques s'agrupen

Dinou de les vint-i-cinc orquestres simfòniques espanyoles han constituït l'Asociación Española de Orquestas Simfónicas. Tres d'aquestes formacions són privades –la Simfònica del Vallès, l'Orquestra de Cadaqués i l'Orquestra de Madrid–, i la resta són institucionals, ja sigui vinculades al Ministeri de Cultura, als governs autònoms, Ajuntaments o bé de caire mixt.

La constitució va tenir lloc en una reunió celebrada el passat novembre a Barcelona, organitzada per l'OCB. Anteriorment ja s'havien produït altres trobades preparatòries que han menat a la concreció definitiva de la iniciativa.

El seu objectiu és fer un front comú i unitari a problemàtiques també comunes de les formacions. La dualitat entre les que estan vinculades a institucions públiques i les privades no sembla cap inconvenient, atesa la confluència de problemàtiques.

La junta directiva és presidida per Enrique Rojas, gerent de l'Orquestra de Galícia. N'és vice-president Francisco Belbel, de la Simfònica de RTVE; secretari, Adolfo Garcés, de la Simfònica de Madrid; tresorer, Abili Fort, de l'OCB; i vocals Javier Casa, de l'Orquestra de València, i Juan Márquez, de l'Orquestra de Gran Canària. ■

Veredictes del Concurs de Cant Francesc Viñas

Els guanyadors del principals premis del XXXI Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas, celebrat a Barcelona entre els dies 10 i 21 de novembre de l'any passat, foren els següents.

Veus masculines: Primer premi, desert. Dos Segons premis, per al tenor Walter Fraccaro (Itàlia) i el baríton Yasuo Horiuchi (Japó). Dos Tercers premis, per al tenor Shigehiro Sano (Japó) i el baix Pavel Daniilou (Rússia).

Veus femenines: Primer premi, compartit per la mezzo-soprano Irina Tchistiakova (Rússia) i la soprano Darina Takova (Bulgària). Segon premi, compartit per la soprano Petra-Maria Schnitzer (Àustria) i la soprano Snejana Dramicheva (Bulgària). Tercer premi, compartit per la soprano Irina Gordei (Rússia) i la soprano Bridgett Hooks (EUA).

Els premis especials de lied han estat per a la soprano francesa Sandra Zeltzer i el tenor brasiler Reginaldo Pinheiro.

En aquesta edició del Concurs Viñas, hi van participar 205 cantants

Primer cicle "Com escoltar música"

Paper de Música de Capellades ha organitzat el primer cicle "Com escoltar música", una sèrie de conferències-audicions destinades a conèixer i reconèixer les formes, els estils, les obres i els compositors, tot situant-los en el seu context històric i estètic. Aquesta proposta, distribuïda al llarg del curs acadèmic, consta de nou sessions (una per mes) que van començar el passat mes d'octubre. Així, la primera sessió tractà de "La música medieval", tema desenvolupat per Joan Vives. El mes de novembre el mateix Joan Vives tractà el tema "El Renaixement", i el passat desembre Edmon Elgström tractà del tema "El Barroc".

Aquest gener el tema d'Albert Gumí serà "El classicisme", a l'igual que farà el proper febrer amb "El romanticisme". Per al març Joan Vives tornarà amb "L'òpera al segle XIX". El mes d'abril serà novament Edmon Elgström, que impartirà "El nacionalisme". Finalment, els mesos de maig i juny Josep M. Roger desenvoluparà "L'impressionisme i el postimpressionisme" i "El segle XX", respectivament.

Les sessions tenen lloc els dissabtes, de 7 a 9 del vespre, a la Sala Paper de Música de Capellades. Per a més informació es pot telefonar al núm. 801 20 11. ■

IV Cicle de Concerts a Torroella de Montgrí

El IV Cicle de Concerts de Clàssica (que començà el passat novembre), organitzat per Jovenuts Musicals de Torroella de Montgrí i l'únic cicle estable de concerts que té lloc a les comarques gironines durant la temporada de tardor-hivern, inclou aquesta temporada un total de 16 concerts de recitals i de música de cambra, des del duo a l'orquestra. L'oferta musical d'aquesta temporada representa un salt molt important respecte d'anteriors edicions, tant des de l'aspecte qualitatiu com quantitatiu, amb una programació que s'ha intentat que fos ben atractiva i interessant per als afeccionats a la música.

Recitals de lied i d'àries i duos d'òpera italiana i francesa, els coneguts *Quintets amb piano* de Brahms i Dvorák, els *Quartets de corda* de Turina i Brahms pel Quartet Michelangelo de Roma, el conegut *Quintet de vent* de Mozart i el *Sextet de vent i piano* de Poulenc, el recital de piano d'Eulàlia Solé i de l'italià Adrian Baciu amb obres de Mozart, Chopin, Beethoven i Mussorgski, els *Trios per a cordes* de Schubert i Mozart, les obres per a orquestra de cordes de Vivaldi, Mozart i Dvorák, sonates per a violoncel i piano i per a viola i piano de Schumann, Brahms, Franck, etc., són algunes de les peces més destacades que es podran escoltar a Torroella.

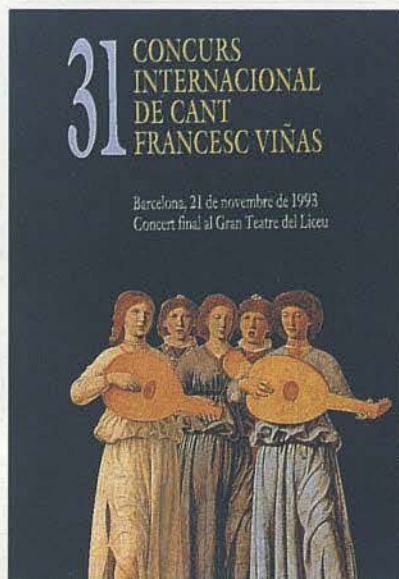
Els autors catalans ocupen el 30% de la programació: Cassadó, Mompou, Sors, Albéniz, Gerhard, Brotons, Toldrà, Pueyo... El contrabaixista Josep Cervera, de Roses, i el guitarrista Josep Ferrer i Esteva, de Torroella de Montgrí, són, entre d'altres, els compositors catalans escollits aquesta temporada.

La majoria dels grups o solistes participants en el Cicle de Clàssica són catalans. Concretament en 11 dels 16 concerts podrem escoltar músics d'aquí consolidats com a professionals o que per la seva vàlua artística són ben coneguts dins aquest àmbit.

Respecte al Cicle de Jazz, enguany en la seva tercera temporada, tots els grups i solistes participants actuen per primera vegada a les comarques gironines, excepte Ze Eduardo i Jorge Pardo.

Desapareixen els concerts de jazz de l'estiu dins el Festival Internacional de Música en benefici de la programació jazzística de tardor-hivern, pràcticament inexistent a les comarques gironines durant aquesta època.

D'altra banda, l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Torroella de Montgrí informa que el compositor Domingo M. González de la Rubia ha estat designat com a director-coordinador de l'Escola Municipal de Música de Torroella de Montgrí. L'Escola va ser creada fa quatre anys, i aquest curs renova la seva estructura a partir de la signatura d'un conveni de col·laboració amb el Conservatori del Liceu de Barcelona. El programa està preparat per poder acollir alumnes des dels cinc anys i fins a grups d'adults, de Torroella de Montgrí i de la comarca. ■



procedents d'arreu del món, cantants que van aportar un gran nivell de cant, cosa que va fer que la prova final acollís la inusual xifra de 23 finalistes i que la majoria de Premis hagin estat compartits. El jurat ha estat format per Magda Olivero (presidenta), Lorenzo Alvaró, Charles Fabius, Jordi Maluquer, Tatiana Menotti Oncina, Gianni Raimondi, Lenore Rosenberg, José Manuel Serra Formigal, Maria Slatinaru i Gerd Uecker. ■

Penderecki dirigirà l'Orquestra
de Ciutat de Granada



El compositor polonès Krzysztof Penderecki dirigirà un doble concert extraordinari que oferirà l'Orquestra Ciutat de Granada els dies 26 i 27 del proper mes de maig a l'Auditori Manuel de Falla, seu de la formació andalusa.

El programa comprèn el seu Adagio per a orquestra, el Concert per a flauta i orquestra, Homenajes de Manuel de Falla i la Simfonia del nou món de Dvorák.

La temporada actual de l'Orquestra Ciutat de Granada es vertebrada en tretze programes ordinaris i quatre d'extraordinaris, que s'ofereixen a l'esmentat auditori en sessions de dissabte al vespre i

diumenges al matí. Quatre dels programes seran dirigits pel titular de la formació, Juan de Udaeta. Entre els directors convidats figuren Antoni Ros-Marbà (que dirigirà el concert inaugural de la temporada), Aldo Ceccato, Yehudi Menuhin i Isaac Karabtschevsky. Pel que fa als solistes, cal esmentar Rafael Puyana, Antonio Meneses i Maria Orán.

La temporada de l'Orquestra Ciutat de Granada constitueix l'eix central de la programació de gran concertisme de la ciutat andalusa, juntament amb el Festival Internacional de Música i Dansa que té lloc a l'estiu. ■

Èxits acadèmics
de Ricard Bordas

El contratenor barceloní Ricard Bordas acaba d'aconseguir matrícula d'honor a les proves finals dels estudis que ha desenrotllat durant tres anys a la prestigiosa Royal Academy of Music de Londres. A més, va aconseguir el premi al millor recital entre els qui van cursar el darrer curs en aquesta institució docent. Això li ha valgut el nomenament de *fellowship*, pel qual el curs vinent donarà classes a la mateixa Royal Academy.

Aquest nomenament s'atorga cada any a un dels estudiants graduats en els cinc darrers anys, fet que en palesa la importància.

Ricard Bordas ha pogut gaudir d'aquests estudis, d'un nivell absolutament privilegiat, gràcies al fet que la mateixa institució docent anglesa li ha proporcionat sengles beques al llarg dels tres cursos, fet molt insòlit. Beques aconseguides gràcies a superar una prova de selecció consistent en una audició. Tanmateix, no va obtenir cap beca de les institucions catalanes i sí, el primer any, una del Ministeri de Cultura.

Ricard Bordas, ex-director dels cors infantils de l'Orfeó Català, forma part del Grup Vocal Odaron i ha intervingut en diverses manifestacions musicals a Anglaterra, França i diversos indrets de Catalunya i de l'Estat espanyol. ■

Oriol Romaní i "El món musical de Joan Miró"



"El món musical de Joan Miró" és el títol del concert comentat amb què el clarinetista Oriol Romaní presenta un aspecte poc conegut de Miró: la seva intensa relació amb la música. En el concert, que aplega música dels compositors que més agradaven Miró, la interpretació de cada obra és precedida per la lectura del que va dir Miró sobre cada compositor. El programa inclou música barroca, clàssica, contemporània, jazz, tradicional catalana, i religiosa basada en el cant gregorià.

El concert ha tingut lloc a la Fundació Miró de Mallorca i la Fundació Artigas de Gallifa, als festivals de música de La Porta Ferrada (Sant Feliu de Guíxols), "Solistes a l'Alta Ribagorça", i de Radovljica (Eslovènia), al Palau de la Generalitat, al bosc dels garrofers de Sant Pol de Mar, a diverses universitats i escoles de mestres, i a centres d'art, de cultura i d'espiritualitat. Passat l'Any Miró és previst que es continuï realitzant a escoles i institucions que hi tinguin interès. ■

"Musica't", nova
revista musical

El passat dia 23 novembre va tenir lloc a l'Espai la presentació de la nova revista musical "Musica't". L'acte va ser presidit pel subdirector general de Promoció Cultural de la Generalitat, Vicenç Sallas, i va comptar amb la presència del director de l'esmentat auditori, Ramon Muntaner, de l'editor-director de la revista, Xavier Tudela i del president de l'ACIC -Associació de Cantants i Intèrprets Professionals en Llengua Catalana-, Josep Tero.

"Musica't" neix amb una clara vocació de servir la música verbal en llengua catalana i, per tant, el seu àmbit de projecció es circumscriu a un tipus de música força delimitat i a un context cultural també molt precís. Amb una periodicitat -de moment- bimensual, el títol posa l'accent en una doble dimensió: la de música catalana i la de l'imperatiu del verb "musical" en un sentit militant musical prou evident.

El primer número és format per trenta-sis planes i a la portada destaca la figura del cantant i autor Lluís Llach, de qui a l'interior s'ofereix una àmplia entrevista.

Des d'aquí desitgem a la publicació germana tota mena de fortuna en el seu recorregut en benefici d'una parcel·la musical que necessita prou de tota mena de col·laboracions i a la qual pot oferir un important servei. ■

Celebració de la Festa de la Música

El dia 20 de novembre va tenir lloc al Palau de la Música la celebració d'una nova edició de la Festa de la Música Catalana, promoguda per "Catalunya Música/Revista Musical Catalana" i la Fundació Orfeó Català/Palau de la Música Catalana. Es tracta de la quarta edició de la segona època d'aquesta iniciativa que va posar en marxa la "Revista Musical Catalana" l'any 1905.

Enguany la Festa ha constituït la tribuna on s'ha presentat públicament l'Associació Catalana d'Intèrprets de Música Clàssica. El seu president, el pianista Miquel Farré, va llegir un manifest en el qual s'exposen, juntament amb els objectius de l'Associació, la panoràmica de la situació a casa nostra de la professió musical, que viu un moment particularment delicat.

Posteriorment, membres de l'esmentada Associació van oferir un concert, d'una hora i mitja de durada, d'un remarcable nivell de qualitat i interès, gaudit per una audiència que pràcticament va omplir el Palau.

Estrena d'una obra d'Olaf Sabater al Recital Hall

El dia 15 de novembre passat va tenir lloc l'estrena mundial de la composició titulada *Altar* del pianista i compositor català Antoni-Olaf Sabater. L'esdeveniment va tenir lloc al Recital Hall, sala que forma part del complex del Carnegie Hall de Nova York i els seus intèrprets van ser els joves pianistes barcelonins Lourdes i Lluís Pérez-Molina. Aquests pianistes acabaven d'aconseguir el Premi Artist International del 1993, guardó que significava el seu debut en aquest important recinte. El concert incloïa també obres d'Alexander Scriabin, Brahms, David Noon, Ravel i Manuel Infante. L'obra d'Antoni-Olaf Sabater va tenir una molt bona acollida i els pianistes barcelonins van aconseguir ells també, personalment, un èxit espectacular que ha confirmat les excel·lents perspectives professionals que se'ls estan obrint als Estats Units, on estan fincats en aquests moments.

Antoni Olaf Sabater va aprofitar la seva estada a Nova York per oferir un concert-conferència que va tenir lloc a la Manhattan School of Music i a la qual van assistir estudiants de composició d'aquesta prestigiosa escola. Per al músic barceloní, aquest acte va constituir una experiència molt important. Al llarg de més de dues hores va interpretar obres seves o bé en va oferir d'enregistrades, com

a base d'un diàleg molt viu i participatiu a través del qual va poder comprendre i conèixer el moment de la creació musical als Estats Units. "Vaig adonar-me" ha assenyalat Antoni-Olaf Sabater, "que allà el compositor escriu amb moltíssima llibertat. No s'enquaden massa en un corrent concret, fet que va afavorir molt el diàleg, atès el meu llenguatge eclèctic". Pel que fa a l'obra esmentada, *Altar*, afirma que és la segona que li estrenen els germans Pérez Molina. "Es una obra molt intensa, que jo qualificaria de romàntica de finals del segle xx. És una obra d'un caràcter molt místic, alhora que és monumental i enèrgica". Antoni-Olaf Sabater afegeix que parlar d'una obra romàntica del segle xx "implica una visió molt aglutinadora de tota la història de la música. Ser romàntica de finals del segle xx imposa una certa idea de recorregut. És una composició molt entenedora per al gran públic i, tanmateix, empro recursos molt complexos. Com a procés hi ha el concepte de deixar anar l'expressió molt responsablement, de fer com si un s'abandonés als impulsos emotius".

L'estada d'Antoni-Olaf Sabater a Nova York ha comptat amb l'ajut de Relacions Culturals del Ministeri d'Affers Exteriors d'Espanya. ■

Del seu affm.

Dr. Antoni Carreras i Verdaguier

Il·lustre vetllador del patrimoni d'Enric Granados.

Estimat amic:

El divendres dia 26 novembre vaig assistir a l'acte en el qual prenia cos oficial la recepció, per part del Museu de la Música de Barcelona, del patrimoni documental de qui va ser el seu sogre, el compositor Enric Granados.

Vostè no hi era, és clar. Fa uns quants anys que ens va deixar, després d'haver quasi albirat un segle d'existència exemplar, seixanta-cinc anys dels quals en convivència modèlica amb la seva esposa, Natàlia Granados. Vostè no era aquest divendres a la Casa Quadras, però, tanmateix, el record de la seva figura físicament menuda i humanament grandiosa planava vívidament per tot arreu. En el tan musical recital de la jove soprano Rosa Mateu, en el torn de parlaments —entre preparats i rutinaris—; i, sobretot, era en l'ànim de molts dels assistents, sensibles i coneixedors força profunds del més enllà i del més ençà d'aquell acte, en el qual per força havíem de sentir, i de fet sentíem, íntimament el ressò de la seva tasca.

Evitaré, per motius de pudor, estalviar-li de recordar el meu afecte personal alimentat en nombroses i substantivíssimes mostres de la seva categoria que vaig tenir l'honor tan i tan privilegiat de rebre. A través de la relació mútua, vaig tenir oportunitat de fer-me una idea molt precisa de fins a quin punt vostè va fer front a la tasca de perpetuació de la memòria del pare de la seva esposa, amb una devoció quasi religiosa, amb un afecte net i transparent, amb una generositat en l'es-

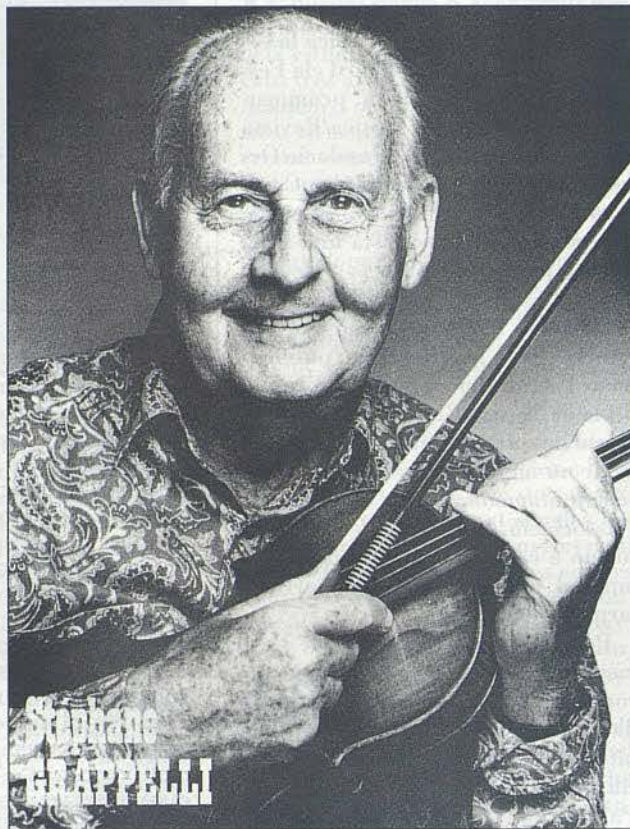
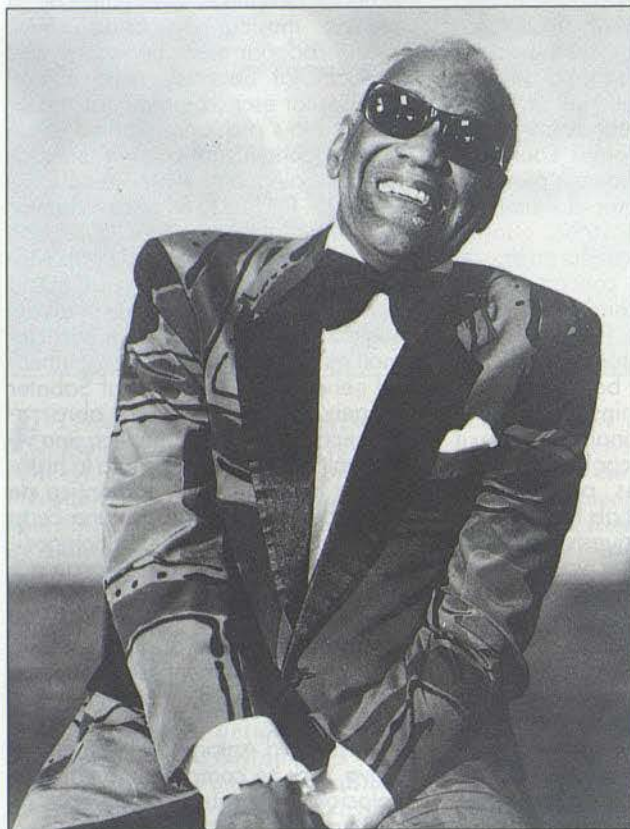
forç indefallible i amb una intel·ligència i finor dignes de la seva categoria personal, tan ben afermada també per una trajectòria professional com a dermatòleg, que van fer de vostè una figura reconeguda internacionalment entre els especialistes més importants de la seva generació.

Jo espero que, aquest que comentem, no serà el nostre darrer retrobament. El seu fill Antoni, tan digne de vostè en aquesta devoció pel record del compositor avui, me'n va donar les pistes. Jo confio, i desitjo molt íntimament, que ens tornarem a veure... amb motiu de l'oficialització del nom del seu sogre —a qui curiosament vostè no va conèixer en persona— com a propi del nou auditori. Honorar el record dels avantpassats constitueix una prova d'afirmació de la generació pròpia. I aquest és un mèrit que, en el cas concret que ens ocupa, pot resultar molt ben atribuït a través de la figura d'Enric Granados.

El meu comiat ara, és, doncs, un a reveure... tan aviat com ho permetin els designis pressupostaris que afavoreixin la fi del fetus que és encara l'equipament. Jo espero que aleshores vostè considerarà definitivament acabada la seva tasca cabdal, gràcies a la qual la cultura musical de les generacions futures tindrà elements per enriquir-se amb la memòria a l'abast de la figura d'aquest gran músic que va ser el pare de la seva esposa.

Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

XXV FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE BARCELONA



Ray Charles i Stéphane Grappelli, dos clàssics del jazz a Barcelona

**Diversitat de gèneres
amb encerts i decepcions**

per RICARD GILI

El Festival de Jazz de Barcelona ha tingut enguany un cert caràcter de celebració, cosa molt natural, en escaure's la XXV edició d'aquest esdeveniment.

La programació, abundant, ha tingut el caràcter eclèctic a què obliga la gran diversitat de gèneres que actualment agrupa el vague qualificatiu de *jazz*. Seguint la tendència que ja constàvem en l'edició de l'any passat, la programació central del Festival s'ha fet amb aquells músics i orquestres que mantenen uns lligams més o menys clars amb la música negro-americana, i reservant per als concerts menors i per a les actuacions complementàries aquells grups que practiquen els gèneres qualificats com a jazz-rock, fusió i similars. En línies generals, ens sembla un criteri acceptable, encara que, com ja hem manifestat en altres ocasions, hi trobem a faltar una major proporció de representants de l'anomenat

"jazz clàssic" i "tradicional". Són gèneres que podríem qualificar com a espècies en perill d'extinció i, per tant, d'aquí a uns anys potser ens doldrem de no haver-los donat més oportunitats quan era el moment de fer-ho.

Entrant ja a considerar el que ha estat el festival en el seu desenvolupament, podem dir que hi ha hagut una mica de tot: concerts que han respost al que hom podia preveure, èxits remarcables i algunes decepcions.

El concert inaugural, homenatge a Tete Montoliu amb motiu del seu 60è aniversari, donà un resultat per sobre del que en principi esperàvem. Aplegar en un mateix escenari un quintet de músics molt joves i dues figures d'una altra generació, sense una especial preparació prèvia, podia abocar a una actuació freda i protocol·lària. No fou així: Roy Hargrove, trompeta amb tècnica i temperament, lidera un quintet en el qual

destaca una sòlida secció rítmica, amb un baix i un bateria amb notable capacitat per al *swing*. Gràcies a aquest estímul imprescindible, Tete Montoliu i Johnny Griffin pogueren donar el millor del que tenen com a *jazzmen*. En un ambient eufòric i comunicatiu, joves i veterans oferiren un concert de molta empenta, amb alguns moments de qualitat innegable.

El jazz vocal tenia una àmplia presència en la programació d'aquest festival: el grup Take 6, la famosa Nina Simone i la també molt coneguda Betty Carter, eren els representants principals d'aquest vessant musical. Els resultats foren molt desiguals.

Take 6, grup vocal integrat per sis xicots que canten *a cappella* amb gran habilitat i entusiasme arranaments atractius i originals, obtingué un gran triomf. La simpatia d'aquests nois, la seva capacitat per comunicar i, a estones, el seu *swing*,

arribaren de ple al públic. Tractant-se, però, d'un conjunt que es presentà com a intèrpret de Gospel Songs, hem de dir que hi vam trobar a faltar l'emoció, el to punyent, aquest accent grandios i commovedor que hem apreciat tantes vegades en altres grups de Gospel. Quan hom ha sentit les Stars of Faith, les Barrett Sisters, o els Johnny Thompson Singers, els Take 6 resulten excessivament *light*.

Nina Simone, que ha viscut aquests darrers anys de la renda que li proporcionà el famós videoclip *My Baby just cares for Me* (amb banda sonora del 1958), ens oferí un concert decebedor. Sense veu, sense ganes, tocant el piano de forma absolutament mecànica, fou ben bé l'exemple del que els *mass media* poden aconseguir, si s'ho proposen, a partir de qualsevol producte, per deteriorat que estigui. El públic aplaudí un nom i una figura més que no pas el que se'ns oferí des de l'escenari.

Betty Carter, cantant d'estil molt particular, té tants detractors com admiradors. Sembla que respecte de la seva darrera actuació entre nosaltres, que data del 1986, aquests darrers han augmentat. Per la nostra banda, continuem sense valorar el seu to de veu afectat i la seva manera artificiosa de treballar aquesta veu. La qualitat del trio que l'acompanyava contribuï segurament al seu èxit.

Una de les figures més esperades del Festival era el guitarrista Pat Metheny, en el conjunt del qual destaca el bateria Roy Haynes. Aquest veterà mai no ha estat un veritable músic d'acompanyament en el sentit clàssic del terme. El seu joc de bateria no se subordina al dels altres músics del conjunt, sinó que es desenvolupa de forma paral·lela al d'aquests, amb més o menys encert. No proporciona, doncs, cap mena de *swing*, malgrat l'aparent brillantor de les seves figures rítmiques. Si no hagués estat pel treball del remarcable Dave Holland al baix, la música d'aquest conjunt no tindria cap vertebració rítmica. En aquest context, Pat Metheny ens oferí el seus aclaparadors focs d'artifici guitarrístics que, a la llarga, resulten una mica monòtons. El saxofonista Joshua Redman demostrà tenir una bona sonoritat, temperament i un *feeling* considerable per a les balades.

El jazz més clàssic del festival venia representat pel venerable violinista francès Stephane Grappelli. De manera increïble aquest músic octogenari conserva en els seus dits i en la seva imaginació tota l'agilitat que el

féu famós ja fa gairebé seixanta anys. Els seus recitals no presenten sorpreses però tenen un gran poder de seducció sobre tot tipus de públics. La seva actuació fou un altre dels èxits del festival d'enguany.

Però, sens dubte, l'actuació més esperada era la de Ray Charles. Les entrades s'havien exhaurit al cap de pocs dies de ser posades a la venda. L'expectació era enorme. El concert s'obrí amb l'actuació de Maceo Parker (ex-saxofonista de James Brown) i el seu conjunt. La seva música dintre dels estils *soul* i *funky* té un fort regust negro-americà autèntic. Fou una actuació amb molts bons moments que el públic valorà amb clares mostres d'entusiasme.

A la segona part, l'actuació de Ray Charles i la seva orquestra començà amb una interpretació intranscendent a càrrec d'aquesta. A continuació Ray Charles féu la seva aparició. En pocs segons la seva màgia s'apoderà del Palau. Temes de la gran època (*Georgia on my mind*, *Busted*, *Come rain or come shine*, *I can't stop loving You*), i altres, anaren engrescant el públic. La força expressiva de la veu de Ray Charles i el seu magnetisme mantenien el públic pendent d'un fil. El seu treball amb el teclat elèctric, fent-lo sonar, de vegades, com si fos una guitarra, acabava de crear aquest clima únic que només posseeix la música d'aquest geni. Al cap d'una estona arribà la interpretació del seu primer gran èxit, *What I say*. Acabat aquest tema i entre el deliri del públic, Ray Charles abandonà l'escenari: el concert havia acabat. Al cap d'un moment un *band boy* entrà impetuós a l'escenari i amb males maneres començà a desmuntar els faristols de l'orquestra. L'entusiasme es transformà en una protesta sorollosa. Un final lamentable per a un concert magnífic però extraordinàriament curt.

De les altres activitats paral·leles al Festival, hem de dir que no podem estar d'acord amb la programació als clubs i a les comarques, excessivament condicionada per pressions d'ordre gremial.

En canvi, cal esmentar en l'aspecte positiu, el cicle "Jazz i Cinema", que ha tingut lloc a la Filmoteca, del qual destacarem un film excel·lent: *Texas Tenor: The Illinois Jacquet Story* (1992). En resum, un XXV Festival de Jazz de Barcelona de gran amplitud, en el qual han alternat èxits i encerts amb errors i decepcions, com no podia ser d'altra manera en una manifestació d'aquesta envergadura.

El ritme de la gaita

per DAVID PICÓ S.

Allò que es mou està viu. Aquesta és la màxima del grup galleg Na Lúa. I la seva música està molt viva perquè fa moure i ballar com si es tractés d'un nou ritme de moda... Però no és nou, més aviat és antic, tan antic com l'origen de la música tradicional gallega.

Sí, Na Lúa és un grup de música tradicional, però que entén que la tradició no pot ser la repetició mecànica i fossilitzada del passat. Massa sovint la tradició és una caricatura absurda d'un fet que, en el seus orígens, tenia un sentit i un valor que hem oblidat. Per això La Núa no oblida l'esperit festiu de les danses tradicionals i converteix els seus concerts en veritables festivals de ritme, ball i diversió.

I això és el que van oferir els dies 11, 12 i 13 de novembre al Centre Artesa Tradicionàrius.

Cada concert es va iniciar amb un parell de temes dinàmics i compactes que feien recordar l'Elèctrica Dharma en versió gallega, és a dir, amb gaita. Després van arribar una dotzena de temes més, interpretats amb ofici, vitalitat i unes notes d'humor. La base sempre és la mateixa: la repetició d'una frase melòdica molt rítmica per part de l'instrument solista (gaita, flauta o saxo), amb un acompanyament precís i desimbolt, que no admet, però, gaires matisos.

Ara bé, Na Lúa no és només un grup per ballar. Des de fa tretze anys el seu màxim interès rau a revitalitzar la música tradicional gallega, sense oblidar altres influències musicals. Els seus concerts són un viatge rítmic que parteix de Galícia i Portugal i fa parades esporàdiques a l'est d'Europa, Àsia, Àfrica, el Carib, Irlanda i pot retrocedir en el temps fins a les *Cantigas* medievals. Tot i aquesta barreja d'influències, Na Lúa no cau en l'especulació comercial o en l'eclecticisme frívol. Al contrari, la seva música no és una fusió d'estils sinó una mostra d'estils diferents amb un eix comú: la tradició. Aquest respecte pels trets diferencials autòctons també es va veure reflectit en l'esforç del grup per adreçar-se al públic en català.

Na Lúa no és un grup experimental ni de recuperació i conservació de melodies antigues. No pretén convertir-se en un museu de músiques tradicionals. Na Lúa fa que les cançons tradicionals sonin com quan no eren tradicionals i es tocaven per fer festa i embriagar l'esperit. Per això la seva ruta per la música tradicional és una ruta viva, perquè encara avui conserva el nèctar d'aquella antiga embriaguesa. I és que no totes les rutes s'acaben amb la del Bakallà ni totes les embriagueses amb un control d'alcoholèmia.

Consideracions a l'entorn de la VI Mostra de Música Contemporània

per DAVID PICÓ S.

Una mostra, si vol tenir valor genèric, ha de ser representativa. I si la mostra és de música contemporània entenem que hauria de complir un altre requisit: la difusió.

Fent un cop d'ull a la programació de la VI Mostra de Música Contemporània comprovem que la major part d'obres eren de la dècada dels noranta, fet normal tenint en compte que és una mostra de la música actual, no del segle vint. Però no és tant normal si pensem que la música contemporània és el fruit de corrents musicals anteriors, sense els quals no es pot comprendre què és ni d'on ve la música dels nostres dies. I si una mostra resulta incomprendible o estranya per a molta gent, aleshores és que l'objectiu de la difusió no s'ha complert.

Com a recull de la música actual, la Mostra va ser brillant. El programa recollia obres d'autors molt joves com Walter Kiesbauer o Israel David Martínez i estrenes de Jep Nuix, Albert Llanas i Pere Cases, entre d'altres. Ara bé, una mostra restringida a l'actualitat musical és molt interessant per als especialistes, però no per al públic en general. De fet, l'escassa assistència als concerts va confirmar-ho. No es pot donar a conèixer la música dels anys noranta si abans no s'ha fet un esforç conjunt per difondre la música del segle vint. Quasi tothom coneix o ha sentit parlar de Pessoa, Kafka, James Joyce, Monet, Kandinsky, Wittgenstein, Sartre i altres noms clau de la cultura del nostre segle. Però, i de Charles Ives, Edgar Varese o Bruno Maderna?

Cal, doncs, un plantejament més coherent, globalitzador i didàctic, si es vol difondre la música del nostre temps, tant la d'ara com la dels "clàssics".

No es pot dir que la VI Mostra ignorés els compositors capdavanters del nostre segle. Vam escoltar, per exemple, obres com *Density 21,5* de Varese o *Contrasts* de Bartók. També obres de noms il·lustres com Messiaen, Ernesto Halffter, Homs o Montsalvatge, i altres personalitats reconegudes com Berio, Xenakis, Guinjoan o Reich. Però, encara que significatius, aquests noms van ser escassos i distribuïts massa aleatòriament.



Jep Nuix estrenà una obra a la Mostra

Foto: A. Gudeste

A més d'aquest problema intern, referent a la concepció de la Mostra, n'hi ha un altre d'extern que fa impossible la difusió: la manca de publicitat. Una Mostra deixa de tenir sentit si no té quasi ningú a qui mostrar el seu producte.

Però com a recull de la música més actual, la VI Mostra va ser un èxit. Vam escoltar nombroses estrenes i primeres audicions. No van faltar obres de compositors reconeguts, com Xavier Benguerel, Josep Soler, Albert Sardà i molts altres. Finalment, després d'escoltar la música més nova, vam extreure algunes consideracions globals.

La més clara és que la majoria d'autors joves tendeixen a utilitzar tots els recursos musicals que s'han anat descobrint en dècades anteriors, però sense afiliar-se a cap tendència en particular. Utilitzen les noves possibilitats, però com a simples possibilitats, no com a formes de compromís estètic. Per tant, assumeixen les innovacions però no l'esperit d'innovació que les va possibilitar. I això és així perquè, després del trencament estètic de principi i meitat de segle, sembla que ja no queden patrons per trencar; són tots trencats i als compositors actuals només els queda recollir-ne les miques. Aquesta tasca de recollida, la veiem en l'art en general, i la fórmula és la mescla, l'eclecticisme. Dos dels

compositors que més sàviament saben articular influències molt diverses, fins i tot exòtiques, són Jesús Rodríguez Picó i David Padrós, dels quals, a la Mostra, vam escoltar les obres *Jardí a Guiverny* i *Ghiza-i-Ruh*, respectivament.

Però aquest eclecticisme, present a la Mostra, té dues conseqüències.

La primera és que aquesta mescla imparcial d'estils, fa que, sovint, la composició perdi cos, personalitat, solatge. Falta intensitat. Aquest retret no neix ara, sinó que sorgeix amb la modernitat artística. Nietzsche va alertar que l'eclecticisme estètic modern era el símptoma d'una cultura débil basada en l'aparença. I és aquesta poca densitat estilística, la que fa que moltes obres d'avui resultin efímeres, com un poema sense rima, que s'oblida després d'escoltar-lo. Un altre inventor de la modernitat, Charles Baudelaire, ja detectava aquest fet en escriure: "l'obra d'un eclectíc no deixa record".

La segona conseqüència és que aquesta pluralitat d'estils i influències acaba per fer-se familiar, comuna, convencional. La heterogeneïtat indiscriminada s'acaba transformant en quelcom homogeni, previsible. I aquest tampoc no és un retret nou. Adorno parlava l'any 1955 de "l'envelliment de la nova música". Un exemple. L'obra de l'any 1961 *Invençió mòbil*, de Mestres Quadreny, no ha resistit massa bé el pas dels anys i s'ha convertit en una peça de museu de l'estètica de principis dels seixanta. En canvi *Choros núm. 2*, una obra de Villa-Lobos de l'any 1924, que també vam escoltar a la Mostra, conserva encara tota la seva originalitat i dinamisme.

Potser per aquesta impossibilitat d'innovació, les actituds més innovadores, les trobem, tot sovint, en l'àmbit de l'electroacústica amb noms, presents a la VI Mostra, com Eduardo Polonio o Josep Manuel Berenguer.

I per acabar, un elogi: la qualitat dels intèrprets, majoritàriament joves. Només cal citar tres exemples: el grup Música XXI, amb Miquel Gasparà com a director, els solistes d'Ibercàmera, amb músics joves i reconeguts com Màrius Diaz, Sergi Alpiste o Magdalena Martínez, i finalment el també jove i experimentat director Ernest Martínez-Izquierdo al capdavant de l'OCB.

Obraztsova, fidelitat al Liceu

per X.C.-D.

Elena Obraztsova ha tornat al Liceu amb un recital que li va reportar un important èxit personal. És una dels artistes que ha estat sempre fidel al Teatre, on, probablement, s'ha avingut a treballar en condicions que no sempre eren les òptimes. Es pot ben dir que els liceïstes hem estat afortunats en tenir els grans papers de mezzo-soprano (Amneris, Azucena, Eboli, Carmen, Dalila, Bouillon, Santuzza, ...) servits alternativament per cantants excepcionals que afirmen per tot arreu que duen Barcelona al cor. La calidesa del retrobament d'Obraztsova amb el "seu" públic del Liceu, especialment el dels pisos alts, està, doncs, marcada per la correspondència.

En el pic de la fama, la gran cantant russa declara haver adoptat una filosofia de la vida que l'allunya de la competitivitat i del remolí del "star system". Això comporta una serenitat que es reflecteix en una etapa més tranquil·la de la carrera, en la qual pot minvar la quantitat de treball per tal de mantenir-ne el nivell qualitatiu.

Obraztsova conserva la veu pràcticament intacta: cabalosa, fosca i opulenta de timbre, amb uns impressionants greus de contralt i un aguts fàcilment assolits (ara, però, una mica més curts). La cantant sap el que se n'espera i ho ofereix. Més que una línia depurada o subtils apronfundiments psicològics, el que transporta el públic fins al deliri són els efectes vocals. En conseqüència, fins i tot les cançons de Txaiikovski i Raahmàinov, bellíssim farciment a un programa de tall operístic, van sonar excessives, poc "salonières" i com petites àries una mica truculentes. Les arxiconegudes de Dalila, Santuzza i la Princesa de Bouillon van ser cantades a plena satisfacció. La vetllada va tenir, però, dos moments culminants: un de negatiu en l'arieta de Lauletta (*Gianni Schicchi*), en un "tour de force" del tot fora de lloc, i un de positiu en la gran escena de la Comtessa a *La Dama de Piques* de Txaiikovski, corpednadora per la intensitat del seu "pathos".

Les propines —les dues àries de Carmen, Azucena i Charlotte— van perllongar el programa alternades amb quatre balades tradicionals russes. El final va ser una autèntica apoteosi. La cantant va estar acompanyada al piano (a tapa baixada!) per Vaja Chachava, que va tenir unes davallades recurrents en el nivell sense conseqüència aparent sobre la prestació de la cantant.

M. Lluïsa Muntada, en un moment dolç

per XAVIER CASANOVAS-DANÉS

La carrera de Maria Lluïsa Muntada ha entrat en aquella etapa dolça que s'anomena maduresa. A la bellesa intrínseca d'una veu de soprano lírica (que ella sap instal·lar molt bé en la tessitura "spinto") s'uneixen el poliment d'una tècnica de cant ben perfeccionada, un bon gust natural, una intel·ligència interpretativa que la duu a aprofundir el sentit dels textos *liederístics* (i a confeigir uns programes molt interessants) i, "last, but not least", una "aisence" escènica que palesa una espontaneïtat traduïda en una comunicabilitat fàcil amb el seu auditori.

És, sense cap mena de dubte, una dels nostres artistes més complets i assistir a un dels seus recitals és un motiu de satisfacció. Fa anys que procuro no perdre'm els que fa a Barcelona i el meu apreci es renova en cada ocasió. Que el seu nom comenci tot just ara a transcendir al gran públic és una demostració fefaent de la migradesa del nostre entorn musical: en un país normalitzat (i ho dic tant per les institucions com pels hàbits del públic consumidor), els

artistes com ella tenen les agendes saturades de compromisos. Ens manquen, és clar, sales confortables on organitzar cicles regulars de música del format més intimista.

Aquest comentari ve a tall del recital de Muntada al Casal del Metge a principis de novembre. Li va fer costat Òscar Boada, un pianista que darrerament es mostra encara més inspirat i detallista en acompanyaments plens de subtilesa. A la primera part del programa, cançó catalana, amb peces de Toldrà, Mompou (entre elles, el *Combat del somni*) i Montsalvatge (amb unes *Canciones negras*, que Muntada canta de forma idealitzada i com una mica despresada de la cadenciositat antillana que les fa úniques). A la segona, *Lieder* de Brahms i, o meravella!, d'Hugo Wolf, que la cantant va voler explicar una a una, abans d'encetar-ne el bloc. La seva voluntat pedagògica s'estén fins a l'extrem de demanar al públic que s'abstingui d'aplaudir entre cançons consecutives. Tant de bo que aquesta exigència es fés extensible als recitals al Palau i al Liceu, on no es respecten ja ni les pauses entre estrofes d'un mateix text...

Savall i la coneguda perfecció

per X.C.-D.

En dos concerts programats, que inauguraven oficialment la temporada d'Euroconcert, s'ha presentat al Palau de la Música Jordi Savall, amb les dues formacions sobre les quals la seva projecció és més constant darrerament: l'orquestra anomenada Le Concert des Nations i el cor mixt Capella Reial de Catalunya. Els programes van ser monogràfics: el del primer dia va estar dedicat a música de compositors palatins a l'entorn de Versailles (Dumanoir, Marais, Lully, Rameau) i el segon retia homenatge a Claudio Monteverdi en complir-se els tres-cents cinquanta anys de la seva mort, amb un programa que oferiria madrigals "guerrieri ed amorosi", a la primera part, i obres d'inspiració mariana, a la segona.

El Palau es va omplir d'un públic seduït d'antuvi i l'èxit va ser gran en ambdues ocasions. Altra vegada, Savall va fer palès que no només és el gambista més "en vogue" i amb mi-

llor "màrqueting" personal de l'actualitat, sinó que és un dinamitzador de gran eficàcia d'escuderies integrades per excel·lents professionals.

Interpretada amb instruments originals per Le Concert des Nations, la música palatina de Lully (el *Grand Ballet Royal d'Alcidiane*) i de Rameau (de qui s'havia seleccionat la suite de l'òpera *Les Indes Galantes*) va resplendir en tota la seva bellesa i una mica al marge de pruíges historicistes que "estereotipaven" les obres i que semblen haver estat deixades de banda en pro de la simple musicalitat.

Al cap de dos dies era la Capella Reial de Catalunya amb el protagonisme de l'especialista de renom mundial en les tècniques del cant antic que és Montserrat Figueras, qui omplia el Palau d'encís amb quatre elaboradíssims madrigals (entre ells, el punyent *Lamento della Ninfa*) de Monteverdi i uns *Cantica Beatae Virginis* tocats i cantats amb una sensibilitat pròxima a l'ideal.

Raimon o la normalitat, a L'Espai

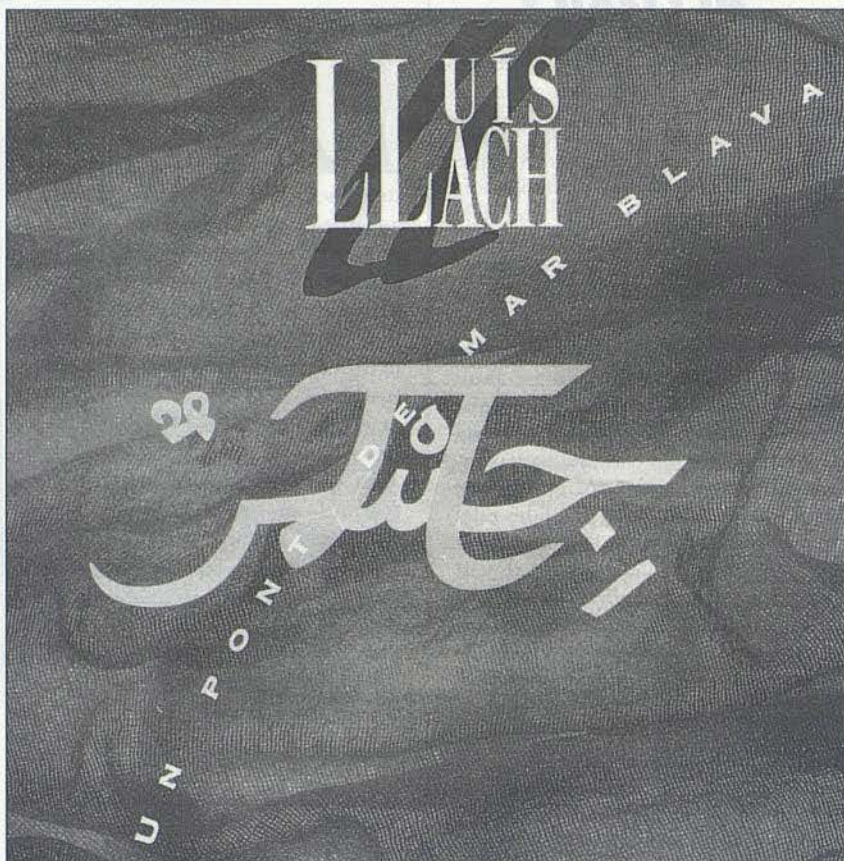
per J.C.C.

Raimon ha pujat a l'escenari de L'Espai, on al llarg de setze recitals (amb un ple absolut) ha ofert un esplèndid exercici de normalitat. Darrera quedava el record encara força viu de la gran festa de l'enyorança autocomplaguda i narcisista significada per un magne recital al Palau Sant Jordi. Ara ha tocat trepitjar fusta d'hemicicle de treball quotidià concretat en aquest Espai que, de la mà de Ramon Muntaner, sembla assolir els seus objectius més genuïns: servir la música catalana de la forma més autèntica i més normal possible.

I crec que el terme acabat d'esmentar adquireix aquí un valor força transcendent. La nostra Cançó darrerament ha hagut de recórrer a l'esgarip i la teràpia de xoc, sovint imitativa i fins i tot amb el regust de caure en un cert provincianisme, per recuperar una veu que uns avatars històrics i socio-econòmics i socio-culturals específics li havien estronejat de la forma més graponera i tronada possible. Tanmateix, sembla que, mica a mica, les aigües comencen a retornar al seu llit més natural i de la mà d'iniciatives sovint senzilles, però d'una autenticitat innegable, s'albiren nous horitzons oberts a l'esperança de cara a la recuperació d'unes concretes dosis de normalitat. I no em recia d'insistir en el terme.

En aquest context, el fet que Raimon hagi omplert setze dies del mes de novembre un marc tan vocacionalment genuí com el de L'Espai, i que, per descomptat, hagi ofert atractius molt estimables als set mil espectadors que hauran desfilat en aquests recitals, em sembla un fet d'una rellevància més que notable i que posa un fita molt definida en el procés a què m'estic referint. Raimon s'ha mostrat potent, transmetent el seu delit de cantar, la seva energia renovada i també la imatge d'una vena creativa molt rica ben perceptible en els seus darrers temes, tots ells mostradors d'una enorme virtualitat comunicativa. Raimon ha tingut la intel·ligència d'evitar anteriors vel·leïtats que el van portar a acceptar arranjaments "atreuïts" o "actualitzats" que no esqueien a la idiosincràsia de la seva música i s'ha protegit amb un eficient quartet de corda —contrabaix i violoncel agombolant dues guitarres— en allò que ha constituït també una imatge perceptible de voluntat normalitzadora. Hom podria acusar unes certes proclivitats entre latents i explícites per un cert nostalgisme en els seus comentaris entre cançó i cançó i per uns afectes ideològics potser formalment poc renovats. Petits ròssecs, segurament inevitables —potser aquí també hi cap el terme "normalitat"—, que, a la fi, ni esquitxen mínimament una resultant absolutament feliç.

Un "Llach" de mar blava



per D.P.S.

Lluís Llach va presentar els dies 26 i 27 novembre, al Palau Sant Jordi, el seu nou disc *Un pont de mar blava* dedicat a la pau entre els pobles i el respecte a la diferència.

Els dos concerts van ser un èxit. Res no va fallar: l'ampli repertori, el so —realment magnífic—, el nítid joc de llums, l'ambientació mediterrània, els músics, el nombrós públic...

El concert es va dividir en tres parts. La primera va consistir en un recull de temes antics, que el públic esperava amb entusiasme. Cal destacar els arranjaments, acurats, suaus i imaginatius, en els quals cap instrument dominava sobre la resta. I també els músics, que van interpretar els temes amb gran sobrietat i ofici. Potser un únic retret: l'hàbit de molts cantautors de revisar i modificar vells temes. En Llach tendeix a reconduir les antigues cançons cap als seus nous patrons musicals, més jazzístics i rics en matisos. Però molts preferim les versions originals, menys sofisticades però amb més intensitat, especialment en els casos de *El bandoler* i *País petit*.

La segona part va estar dedicada

íntegrament a interpretar *Un pont de mar blava*. Es tracta d'una obra llarga en què s'articulen diferents melodies a partir de la successió d'estils propis de la cultura mediterrània. El text està escrit conjuntament per Llach i pel poeta Miquel Martí i Pol, que va rebre una emotiva ovació en sortir a l'escenari al final del concert.

Globalment, l'obra és un xic irregular, amb moments brillants ofegats per una excessiva reiteració temàtica. En canvi, la síntesi de l'obra oferta en un bis va resultar esplèndida.

Cal destacar la bona feina dels setze músics i la col·laboració de les cantants Amina Alaoui i Nena Venetsanou.

La tercera part, la va provocar el públic amb els seus aplaudiments, que van allargassar-se una mica exageradament, com acostuma a passar en els concerts a casa nostra. Ja se sap, som gent molt agraïda.

Llach va cantar més cançons antigues, on no van faltar *El jorn dels miserables*, *La gallineta* i, per acabar, *L'estaca*.

En definitiva, tres hores de Llach que van passar ràpidament i de les quals tothom va sortir feliç i satisfet.

És obvi que les funcions de naturalesa monàstica de la comunitat montserratina no se centren medul·larment en el conreu de l'art musical; una evidència que no es contradiu amb el fet que, des de temps immemorials, la música hi hagi ocupat un lloc rellevant. Moltes i molt diverses raons avalen i legítimen aquesta asseveració: entre altres, la vella concepció de la música com un art, no pas únicament estètic, sinó també analògicament representatiu d'un ordre sobreterrenal i com un vehicle de comunicació amb la divinitat, l'històric paper de les comunitats monàstiques en la conservació i la transmissió del saber, la cultura i les arts i, finalment, els lligams perennes de la litúrgia amb la música.

Paral·lelament, la història musical de Catalunya és deutora, en un grau molt alt, de les aportacions montserratines, tant al nivell de la creació com al de la praxi musical. En el primer sentit, parlem de l'Escola musical montserratina, ja sigui entesa en un àmbit acotat als moments de major representativitat històrica (els segles XVII i XVIII) o bé fent-la extensiva a la globalitat d'una activitat que arriba, de mane-

ra puixant, amb els inevitables atzucacs de les circumstàncies de les diverses èpoques, als nostres dies. En el segon, hem de considerar la irradiació a l'exterior d'un centre de formació musical a través de les personalitats que n'han rebut un sòlid aprenentatge. L'Escolania del monestir ha assumit, entre altres cometes, aquesta funció, que es pot exemplificar en diverses individualitats de temps passats (com és el cas de Ferran Sors, per citar només un exem-

ple) o presents (pensem en els nombrosos escolans que avui, en la vida civil, ocupen funcions importants o realitzen tasques rellevants en la vida musical de Catalunya).

Els aspectes a estudiar són amplis i extensos. En raó de la seva importància i per tal

de mantenir un màxim rigor en la nostra exposició, hem dividit, excepcionalment, aquest "dossier" en dues parts, que seran publicades separadament en dos números consecutius de la nostra revista. En la primera prevaldran els aspectes històrics i litúrgics del tema. La segona serà centrada en la institució de l'Escolania i en el seu paper indirecte de dinamitzador de la nostra realitat musical, particularment a nivell pedagògic.

El paper decisiu de Montserrat en l'art musical

Montserrat i la música

per **SEBASTIÀ M. BARDOLET**
Abat de Montserrat

Catalunya Música / Revista Musical Catalana” ha cregut oportú de dedicar un monogràfic al tema “Montserrat i la música”.

Em plau d'encapçalar aquest número, perquè crec sincerament que es pot afirmar sense por d'equivocar-se que aquests dos elements –el de Montserrat i el de la música– han anat sempre estretament units des que aquesta Muntanya és seu de devoció mariana i lloc de recer monàstic.

Potser tot va començar amb un esporuguit cant, rude i primari, però sortit del cor d'una gent senzilla i devota de la Morena Mare de Déu. Potser tot va continuar com a embelliment i expressió d'un culte monàstic i perenne. I, segurament, tot devia consolidar-se amb l'existència d'una escola monàstica. Per això a Montserrat la música es va cultivar ben aviat d'una manera sàvia: era l'època que aquesta disciplina era

element bàsic de tota formació humanística.

És ací on veiem l'origen de l'Escolania, tan d'hora testimoniada i que havia de condicionar –ben positivament, per cert– la vida musical de Montserrat, fins al punt que, segles a venir, es podia parlar amb tota propietat d'escola musical montserratina.

Mai no es podrà escriure la història de Montserrat sense deixar-hi un bon espai per donar raó de l'activitat musical que al llarg dels segles s'hi ha desenvolupat. I això en el seu doble vessant: música a Montserrat destinada al poble –el *Llibre Vermell* ja ens en dóna exemples–; música a Montserrat culta i representativa dels millors corrents de cada època –també el mateix còdex ja ens ho testimonia.

Fidels a aquest ampli llegat històric, el Montserrat del nostre segle no pot quedar enrera. La música ha de continuar essent un element important en la seva vida.

Quatre-cents anys de música

per **DANIEL CODINA I GIOL**

L'escola antiga (segles XVII-XIX)

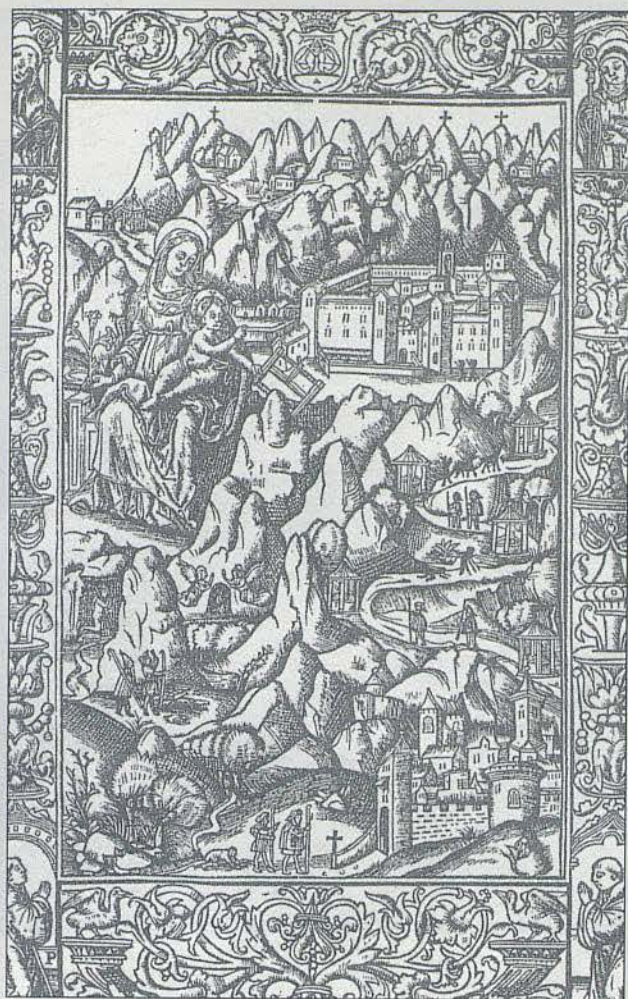
L'escola musical montserratina pot presentar la peculiaritat d'una continuïtat històricament ininterrompuda, encara que, ara, als historiadors i als musicòlegs, els faltin dades, documents i partitures que, amb la destrucció dels arxius monàstics i musicals antics, s'han perdut.

D'altra banda, sabem que a Montserrat es cultivava la música, i s'hi feia escola, fa més de quatre-cents anys: una mostra petita, però ben important són les cançons del *Llibre Vermell*, d'una banda, que hem de datar entre el segle XIII i el XIV. De l'altra, la memòria històrica d'alguns monjos, antics escolans, que havien exercit aquest art, ja sigui com a organistes o com a compositors, al llarg del segle XVI: 36 noms podem comptabilitzar dels que s'havien format musicalment a l'Escolania, encara que no tots, després, exerciren els seus dots musicals. Cap obra escrita, però, no ha arribat fins a nosaltres.

Amb tot, quan parlem d'escola musical montserratina, ens referim més concretament al període en què l'escola de música és regentada per monjos i, gairebé sempre, per monjos antics alumnes formats a la mateixa escola musical. Ací cal precisar que fins al llindar del segle XVII l'escola musical era dirigida per un dels clergues no monjos que vivien al monestir i que s'ocupaven preferentment de les tasques més pastorals del santuari. Possiblement aquest canvi en la direcció de l'Escolania és causat per la supressió de la comunitat dels “clergues” residents al santuari, fet, però, que no podem precisar històricament quan es va produir.

Un altre petit punt que podem tenir present és el fet que pràcticament el canvi en la direcció de l'Escolania coincideix amb la posada en ús de la nova església de Montserrat, dedicada el dia 2 de febrer de l'any 1592 i utilitzada ja habitualment, en comptes de l'antiga, un cop hi fou traslladada la Santa Imatge de la Mare de Déu el dia 11 de juliol del 1599.

La història de l'escola musical montserratina és la petita història d'uns personatges, monjos, alguns dels quals han esdevingut certament cèlebres –i dirí-



em, per mèrits propis—, però la majoria dels quals ens són pràcticament desconeguts. Amb l'agreujant que els arxius són avars en notícies o bé estan mancats i contenen moltes llacunes. El nostre intent, ara, és establir, dintre del que ens és possible, la successió cronològica dels monjos músics que han regentat l'escola musical de Montserrat durant els segles XVII i XVIII.

Obre la llista el P. *Bernat Barecha*, de Binacet (Osca). Després dels anys d'estudis a l'Escolania, entrà al noviciat de Montserrat el 2 de setembre de 1596. Les cròniques monàstiques només indiquen que va ser durant molts anys mestre dels escolans i un gran músic. No ens n'ha arribat cap obra escrita. El seu mestratge, cal situar-lo en els dos primers decennis del segle XVII.

Després d'ell vingué el seu company d'Escolania i de noviciat, el P. *Joan March*. Era fill d'Arbeca. Després de la professió monàstica (va ser el primer que professà a l'església nova), fou enviat al monestir de San Martín de Madrid a cursar-hi la carrera eclesiàstica. Mentrestant exercia d'organista al convent de les Descalzas Reales, ben a prop del monestir, tot succeint en aquest càrrec el gran polifonista Tomás Luis de Victoria, el qual hi féu d'organista els anys 1569-1607. De retorn a Montserrat va substi-

tuir el P. Barecha en la direcció de l'escola musical, en la qual formà molts i bons deixebles fins que l'any 1641, arran de l'expulsió dels monjos castellans de Montserrat, March fou nomenat president del monestir. Conserva la fama de gran músic. Va compondre molt, però la major part de les seves obres s'han perdut.

El succeí possiblement el P. *Joan Gelonch*, natural de Conques (Pallars Jussà, Lleida), el qual havia estat deixeble del P. March. Entrà al noviciat el 17 d'octubre de 1637. No se'n coneix cap obra escrita.

Vers el 1650 cal situar el llarg i fecund període de mestratge del P. *Joan Cererols*, que durà uns trenta anys. Havia nascut a Martorell (Baix Llobregat, Barcelona) el 9 de setembre de 1618. A l'Escolania fou deixeble del P. March. El 6 de setembre de 1636 vestí l'hàbit de monjo. A partir del 1648 resideix durant un temps a Madrid, i després s'encarregà de la direcció de l'Escolania. Fou un músic dotat tant per als instruments, com, sobretot, per a la composició. Són nombroses les obres polifòniques, tant en llatí com en llengua vulgar (*villancicos*) que han arribat —sortosament— fins a nosaltres. Totes les obres han estat publicades en quatre volums de la col·lecció «Mestres de l'Escolania». Molt valorat i estimat en vida, el seu valor i estima han perdurat fins als nostres dies. A més de mestre de l'Escolania, Cererols ocupà durant un temps el càrrec de sagristà major. Al final de la seva vida li fou proposat el càrrec d'abat del monestir, que no acceptà perquè ja no s'hi sentia amb forces. Morí a Montserrat el 27 d'agost de l'any 1680.

Cererols es pot considerar el compositor més important, si no per la quantitat, per la qualitat de les seves composicions.

El va succeir en el mestratge de l'escolania el P. *Benet Soler*, deixeble de Cererols. Havia nascut a Granollers vers el 1640. El 1656 entrà al noviciat i féu la carrera eclesiàstica. El seu mestratge durà poc temps, ja que morí el 1682, dos anys més tard que Cererols. És un bon compositor si es jutgen les poques obres vocals, totes en llengua vernacle, que ens han arribat.

Com a mestres encara cal notar els noms de *Mateu Valdovin*, aragonès, i *Emilià Trullàs*, de Vic, que ocupen aquest càrrec, però segurament l'exerciren durant algunes absències del P. Cererols.

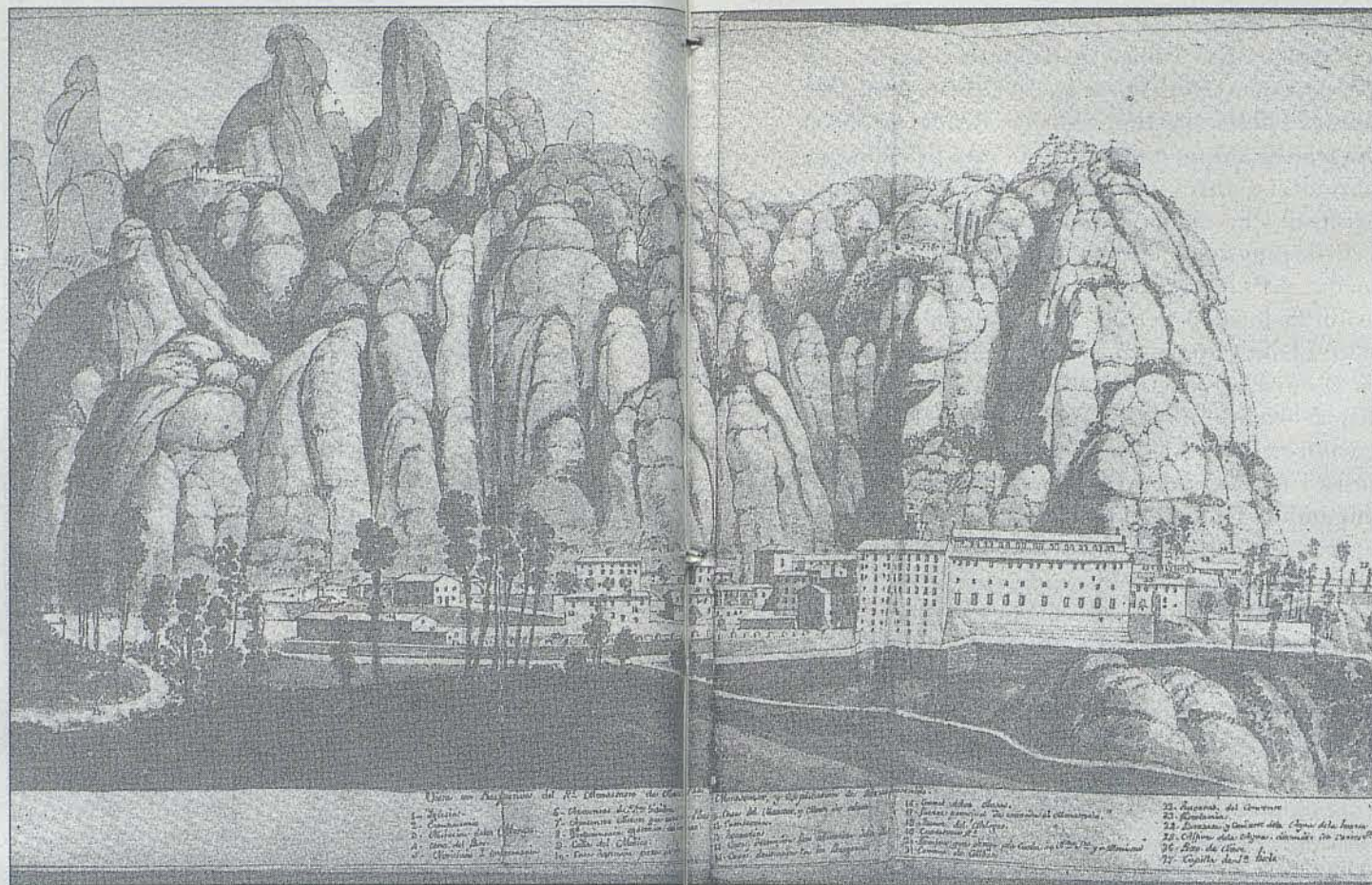
Probablement el successor del P. Benet Soler fou el P. *Joan Garcia*, natural de Sellas d'Osca, nascut el 1651. Després d'uns anys a l'Escolania, deixeble del P. Cererols, va entrar al noviciat el 28 d'octubre de 1669. Fou un bon organista i dotat de molt bona veu. Del 1693 al 1705 fou sagristà major i, aquells anys, promogué una reforma important de l'orgue major que fou duta a terme pel religiós trinitari Bartomeu Triay. Per dues vegades renuncià a la invitació del rei Carles II a ser mestre de la Capella reial.

Morí a Montserrat el 25 d'octubre de l'any 1707. No ens ha arribat cap obra de les que va compondre.

El succeïx un altre aragonès, el P. *Miquel López*, fill de Villarroya de la Sierra. Havia nascut el dia 1 de febrer de 1669. A l'Escolania fou deixeble del P. Cererols i del P. Soler. Entrà al noviciat el 15 d'octubre de 1684. Del 1686 fins al 1696 feu els estudis eclesiàstics a Madrid, al monestir de San Martín. De retorn a Montserrat es féu càrrec de l'Escolania del 1697 fins al 1704. Després el trobem uns anys a Valladolid, on fa d'organista i compon algunes obres per a aquest instrument. Del 1715 fins al 1720 es fa càrrec, per segona vegada, de l'Escolania. Després fou enviat a la casa procura que Montserrat tenia a Saragossa, on morí el 25 de març de l'any 1723. Compositor prolífic, tant per a orgue com per a cor, ens ha arribat sencera la seva producció musical en un recull copiat i recopilat per ell mateix. En les seves obres vocals—des de 1 fins a 8 veus—sovint utilitza una orquestra reduïda, amb instruments concertants. A més, escriví dos tractats de teoria musical que s'han perdut, una història de Montserrat en llatí (1713) per als maurins francesos i participà amb diferents escrits, defensant-lo, en la polèmica de Francesc Valls.

Hi ha dos noms que cal incloure en la llista dels mestres que probablement substituïren el P. López en les seves absències de Montserrat. Són el P. *Isidor Roy*, aragonès, i el P. *Joan B. Rocabert*, de Barcelona, que fou mestre de Capella i dels escolans dues vegades. En canvi, el successor del P. López fou probablement el P. *Vicenç Presiach*: nascut a Morella el 1673, morí a Montserrat exercint el càrrec de mestre dels escolans l'1 d'abril de 1726. De les obres que compongué, tant en llatí com en vulgar, no ens n'ha arribat cap.

Ací s'estroneja durant uns anys la relació segura dels noms dels mestres. Després del P. Presiach cal esmentar el nom del P. *Benet Ricart*, de Sant Feliu de Llobregat, mort a Montserrat l'any 1732. Ens ha arribat una de les seves composicions musicals: unes *Vespres* a 7 veus. Després, del 1733 fins al 1741, exerceix de mestre el P. *Benet Esteve*, nascut a Capellades l'any 1701. A l'Escolania degué ser deixeble del P. López i després prengué l'hàbit de monjo el 14 d'agost de 1721. Féu els estudis eclesiàstics al monestir d'Irache (Navarra). Durant els seus anys de mestre dels escolans procurà la renovació del material dels nois, tant pel que fa a la vida de cada dia com dels instruments musicals. Féu fer nou de trinca l'any 1735, a l'orguener Antoni Boscà, l'orgue del cor per a l'acompanyament de la Capella i, dos anys més tard, li encarregà la reforma i modernització de l'orgue major. També començà l'ampliació de l'edifici on residien els escolans, però no acabà l'empresa. Fou compositor, però només ens ha arribat una petita mostra de la seva creació musical. Tingué com



a deixeble a l'Escolania el que més tard seria el famós P. Antoni Soler i Ramos, monjo d'El Escorial. Possiblement col·laborà amb ell i probablement el succeí a l'Escolania, el P. *Felip Jaumeandreu*, nascut a Granollers el 1727. Morí a Montserrat el 21 de juny de 1770. Ha deixat algunes composicions vocals amb acompanyament d'orquestra.

El proper mestre que trobem és el P. *Josep Martí*. Havia nascut a Tortosa l'any 1719. Amb tota probabilitat no va ser alumne de l'Escolania. Va ingressar com a monjo a Montserrat, provinent de l'església de La Soledad de Madrid, on feia d'organista, quan tenia ja uns trenta anys. Va entrar al noviciat el 10 d'octubre de 1749 i quatre anys més tard, el 9 d'agost de 1753, va ser nomenat mestre dels escolans. Martí, a part les seves qualitats artístiques, amb el bon bagatge que portava com a músic, va influir decididament en la formació i en el canvi d'estil a Montserrat: ell introdueix l'estil italià en la música montserratina, estil que copsaran els seus deixebles. Va morir a Montserrat el 3 de gener de 1763. Han arribat fins a nosaltres un bon grup de composicions, tant vocals—en llatí i en vulgar—com també algunes sonates per a tecla. El va succeir segurament el P. *Benet Julià*, nascut a Torroella de Montgrí a primers de febrer de 1727. A l'Escolania, on fou condeixeble amb Antoni Soler, va ser deixeble del P. Benet Esteve. Va entrar com a monjo el 29 de de-

sembre de 1745. Fou organista. El temps de mestratge dels escolans segurament va ser curt. Com diuen les cròniques antigues, Julià, en la composició tant vocal com per a orgue, és profund i clàssic. Una de les obres de més relleu que ha deixat ha estat l'*Ofici de difunts*. També és remarcable un gran *Miserere* per a cors, solistes i orquestra. Tota la seva obra vocal ha estat publicada en dos volums de la col·lecció «Mestres de l'Escolania». El succeí, amb un mestratge llarg i fecund, el P. *Anselm Viola*, fill també de Torroella de Montgrí, nascut a mig juny de 1738: va ser escolà i deixeble, possiblement, del P. Jaumeandreu i, sobretot, del P. Martí. Poc abans de complir els divuit anys va entrar al noviciat (20 de març de 1756) i un cop hagué fet la professió monàstica fou enviat a fer els estudis eclesiàstics al monestir de Montserrat de Madrid. Allí es féu conèixer musicalment a la Capella reial, que li interpretà algunes composicions. De retorn a Montserrat, possiblement el 1768, li fou encomanada la tasca de mestre dels escolans, tasca que exercí durant una trentena d'anys. D'aquests anys de mestratge ens n'han arribat les impressions fondes i admirades d'un famós deixeble seu: Ferran Sors, en què valora tant la seva personalitat humana com la seva saviesa i pedagogia musicals. Musicalment va treballar molt, però ens han arribat relativament poques obres escrites—vocals i instrumentals—, que l'acrediten com a molt

bon músic. Són remarcables la missa *Alma Redemptoris*, per a cors, solistes i orquestra i l'única obra purament orquestral de tot el repertori montserratí: un *Concert per a baixó i orquestra*; també té bona quantitat d'obres per a orgue. La missa esmentada ha estat publicada a la col·lecció «Mestres de l'Escolania». Viola, dos o tres anys abans de morir (25 de gener de 1798), es va haver de retirar malalt a la infermeria i fou substituït pel P. *Narcís Casanoves*. Havia nascut a Sabadell a mig febrer de 1747. Deixeble de Martí i de Julià, a l'Escolania ja es distingí ben aviat per les seves qualitats com a organista. El 3 de setembre de 1763 va rebre l'hàbit monàstic, amb gran goig de tota la comunitat, ja que tenia un caràcter jovial i afable que es feia estimar de tothom, monjos i escolans. Com a organista es feia escoltar tant per la seva capacitat d'improvisació, com per la tècnica i la perfecció formal de les obres. Va ser mestre dels escolans dues vegades, en substitució del P. Viola, que tenia problemes de salut i durant aquests anys va compondre la seva obra vocal que ens ha arribat sencera, recopilada per ell mateix en un volum manuscrit i, en part, autògraf. També ha deixat escrites una seixantena d'obres per a orgue que han estat publicades íntegrament a l'esmentada col·lecció dels «Mestres de l'Escolania», així com també la meitat de les seves obres corals. Entre aquestes sobresurten els seus 18 *Responsoris* per a la Setmana Santa, a 4 veus i acompanyament. El seu llenguatge musical és molt personal, elegant i expressiu, ple de bellesa i amarat de sentit religiós. Va morir a l'edat de 53 anys, de sobte, quan anava a descansar a la Vinyavella, prop d'Esparreguera, el dia 1 d'abril de 1799. La seva mort va ser molt sentida, tant pels monjos com pels escolans, a causa de la molta estima en què era tingut. A la seva mort va ser succeït en la direcció de l'Escolania pel P. *Josep Vinyals*, nascut a Terrassa el novembre de 1771. A l'Escolania havia estat deixeble del P. Viola i, potser també, del P. Casanoves. Aprengué a tocar bé el violí, el violoncel i l'orgue. Vestí l'hàbit benedictí el dia 1 de maig de 1791. Els darrers anys de la seva vida els passà fent d'organista al monestir de Sant Benet de Bages. Morí a Terrassa el 10 de gener de 1825. Ha deixat força composicions, sobretot vocals, amb acompanyament d'orquestra. També algunes sonates. Sobretot després de la Guerra del Francès ajudà a la reconstrucció de l'arxiu musical montserratí copiant moltes obres dels mestres antics. Abans de la guerra esmentada també exercí el seu mestratge musical a l'Escolania el P. *Martí Sunyer*, el qual havia nascut a Roses pel gener de 1776. Deixeble també del P. Viola, fou condeixeble a l'Escolania de Ferran Sors. Entrà al noviciat el 17 de setembre de 1793. Com a músic es distingí en el violí, que tocava en les actuacions de la Capella de música; també fou durant 20 anys Cantor major del monestir, és a dir, responsa-



Jacint Boada

ble del cant litúrgic de la comunitat benedictina. Fou un bon copista de papers musicals. Morí a Roses, durant l'exclaustració, el 12 de novembre de 1842.

L'ensulsiada dels anys 1808-1814 va representar per a l'escola musical de Montserrat un cop molt dur: d'una banda, hi hagué la pèrdua material dels arxius, tant musicals com els generals del monestir; d'altra, la dispersió de la comunitat i la supressió temporal de l'Escolania. Aquesta no es pogué refer i no començà normalment les seves activitats fins el 15 de març de 1818, sota l'empenta i la direcció del P. *Jacint Boada*. Aquest monjo, nascut a Terrassa l'octubre de 1772, a l'Escolania havia estat deixeble del P. *Viola* i del P. *Casanoves*. Vestí l'hàbit benedictí el 5 d'abril de 1790. Quan es féu càrrec de l'Escolania el 1818, ell, el P. *Benet Brell* i el P. *Vinyals*, treballaren enormement per reconstruir part de l'arxiu musical antic copiant moltes obres i també component música pròpia. L'any 1822, durant el bienni liberal, una nova dispersió de la comunitat i de l'Escolania interrompia la vida montserratina. Aquesta es pogué reprendre el 1824. El P. *Boada* exercí de mestre fins al 1828, en què fou substituït pel P. *Benet Brell*, que havia nascut a Barcelona, al barri de Santa Maria del Mar, l'any 1786. Deixeble del P. *Casanoves*, aviat es distingí en l'orgue. Entrà de novici el 3 de juny de 1803. Quan exercí el càrrec

de mestre, a part de les moltes composicions seves, dotà també l'Escolania d'instruments per a l'estudi i per acompanyar les obres que la Capella de música cantava a l'església. Junt amb el P. *Boada*, ha deixat una gran quantitat d'obres per a l'estudi de l'orgue, sobretot, i d'altres instruments. Deixà el mestratge directe de l'Escolania a principis de l'any 1835. Morí el 3 de juny de 1850. El substituï un deixeble del P. *Boada*, el P. *Rafael Palau*, que havia nascut a Mataró el 25 de juliol de 1810. Fou escolà els anys 1821-1826. El dia 1 de setembre d'aquest darrer any entrà al noviciat. El seu mestratge dels escolans, començat el febrer de 1835, durà pocs mesos, ja que el setembre hi hagué la llei de secularització dels religiosos i de desamortització dels béns eclesiàstics, junt amb la Primera Guerra Carlina. La vida conventual a Montserrat, i per tant la vida musical, quedà completament estroncada. Ací cal fer esment del zel del P. *Boada*, quan a partir del 1841, un cop acabada la guerra, tornà a Montserrat i amb el P. *Josep Campderrós* i un escolà, reprengué modestament el culte a Montserrat i creà algunes obres musicals a dues veus per tal de solemnitzar algunes celebracions litúrgiques i religioses, dintre de la més absoluta pobresa de mitjans de tota mena. La vida conventual es reprengué l'any 1844, el dia 8 de setembre, però l'admissió d'escolans no es pogué fer fins al dia 1 d'octubre de 1851, i fou de nou —per tercera vegada— el P. *Boada* qui posà en marxa l'escola musical quan ja estava a punt de complir els vuitanta anys. El 1853 el P. *Palau* reprengué la direcció de l'Escolania, però fou per pocs mesos, ja que l'octubre d'aquell any resolgué deixar la vida conventual i es retirà a Granollers, on visqué com a sacerdot secular. Morí a la Garriga el 21 de febrer de 1890. Ha deixat algunes composicions musicals tant per a veus com per a orgue. El P. *Boada* morí a l'avançada edat de 87 anys el dia 24 de maig de 1859, mort que fou molt sentida, ja que va ser un home que va dedicar tota la vida a Montserrat i a l'Escolania en els moments més durs de la seva història. Ha deixat moltes composicions, vocals i instrumentals, com també exercicis pedagògics per aprendre diferents instruments, sobretot peces per a orgue.

A partir del 1854 l'escola musical de Montserrat és regida per persones alienes al monestir: de primer, són dos antics alumnes de la mateixa Escolania i deixebles del P. *Boada*, els qui ocupen el càrrec de mestre. Són els seglars *Antoni Oller* i *Bartomeu Blanch*. *Oller* fou mestre del 1854 al 1857. *Blanch* el succeí immediatament i dirigí l'Escolania fins al 1865. Aquest fou un home molt treballador i ha deixat moltes composicions vocals i instrumentals. Després d'ell l'Escolania cau en una fase molt decadent en tots sentits i en la qual intervenen diferents mestres de molt poc relleu. Són una trentena d'anys en què caldrà esperar l'arribada a Montserrat d'un

músic de talla, el sacerdot valencià P. Manuel Guzmán, el qual havia exercit d'organista en diferents catedrals de la Península i, finalment, era mestre de Capella i organista de la de València. Amb ell s'entraja de ple en el període modern de l'Escolania.

La música al Santuari de Montserrat

A part aquesta relació dels qui tenen el títol de mestre dels escolans, cal pensar en la llarga llista de monjos, formats a la mateixa Escolania, que exerciren l'art musical com a organistes, instrumentistes o cantors, alguns dels quals ho feren amb gran perfecció i professionalitat. Ací només esmentarem alguns dels noms més importants: Francesc Rossell (ca. 1590-1634), organista i baixonista; un altre Francesc Rossell (ca. 1630-1676), organista i compositor, del qual resten alguns villancets; Jaume Vidal (1606-1689), organista i compositor, del qual es conserven unes quantes obres polifòniques en llatí i en vulgar; Isidre Jordi (1648-1705), tocava diferents instruments de corda i de vent; Joan Romanyà (ca. 1615-1687), especialista en gallardes i toques per a xirimies, del qual no ens ha arribat cap obra; Benet Valls (1714-1782), organista; Miquel Cardellach (1741-1809), organista i violoncel·lista; Carles Masferrer (1753-1825), tocava l'oboè, la flauta i el baixó; Maur Amatller (1749-1833), compositor, organista i durant vint anys Cantor major; Felip Rodríguez (1760-1815), organista i compositor de sonates. Aquests noms en són només una petita mostra.

A Montserrat la música sempre ha solemnitzat els actes de culte i les manifestacions religioses de les grans solemnitats litúrgiques: Nadal, Setmana Santa, Corpus, 8 de setembre o festa patronal del Santuari, Sant Benet... A més, estava estipulat quin tipus de cant o de música (polifonia alternada o seguida, amb instruments o sense) calia utilitzar a cada moment segons el grau de festivitat o de celebració. Cal tenir present, encara, que els devots montserratins sovint feien cantar rosaris, lletanies o Salves, o encomanaven misses cantades a l'Escolania o a la Capella de música. Sabem encara, per Ferran Sors, que a finals del segle XVIII, per exemple, durant la missa matinal dels escolans d'alguna festivitat important es tocaven simfonies de Joseph Haydn. Es pot dir que la música, vocal o instrumental, ha amarats els dies i les hores del viure quotidià de Montserrat al llarg de la seva història, però sobretot que ha esdevingut mitjà de pregària i de celebració litúrgica i religiosa tant de monjos com d'escolans i de devots pelegrins.

Aquest petit recorregut al llarg de gairebé quatre-cents anys per la història de l'escola musical mont-



serratina ens fa descobrir –seria més propi dir intuir– la riquesa i el valor d'aquesta escola secular que no ha tingut pràcticament interrupció en el temps i que s'ha alimentat d'ella mateixa, tot garantint-ne una continuïtat no sols cronològica, sinó també d'esperit, malgrat els canvis d'estil per les diferents persones que l'han anat forjant i pel pas del temps.

Bibliografia fonamental

Catálogo de los Monges que siendo Niños, sirvieron de Escolanes y Pages, à la Reyna del Cielo la Virgen de Monserrate en esta su Santa Casa. Ms de l'Arxiu de Montserrat.

(Manuel NOVIALA). *Breve tratado del Seminario de los Niños Escolanes o Infantes del Real Monasterio de Nuestra Señora de Monserrate.* Biblioteca de Montserrat, ms. 964.

Anselm ALBAREDA. *Història de Montserrat.* Montserrat, 1977.

Ambròs M. CARALT. *L'Escolania de Montserrat.* Montserrat 1955.

Ireneu SEGARRA. "Breu diccionari biogràfic dels mestres de l'Escolania i els seus col·laboradors", a *Guia Musical*, suplement núm. 2, 25 abril 1969.

Mestres de l'Escolania de Montserrat. Edició de les obres musicals des del 1500 fins al 1800. Actualment hi ha 15 volums publicats.

Ernesto ZARAGOZA PASCUAL. "Monjes profesos de Montserrat (1493-1833)", a *Studia Monastica*, vol. 33, fasc. 2 Montserrat, 1991, pàg. 329-377.

Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

La música en la litúrgia, a Montserrat, el segle XX

per GREGORI ESTRADA

En parlar de la música en la litúrgia a Montserrat, és indispensable esmentar la comunitat monàstica que no ha d'anteposar res a l'Ofici Diví, l'Escolania de nois dedicats a la música en el culte del Santuari, i la Capella Musical formada per escolans i monjos. Des de finals del segle XVI la direcció de la música montserratina ha estat confiada, a excepció d'uns intervals durant la segona meitat del segle XIX, als monjos que, com a mestres de l'Escolania, l'han conduïda principalment al servei de la litúrgia, segons la concepció litúrgica del seu temps.

A Montserrat, després de la decadència del segle XIX, la música ha evolucionat a l'impuls de molts factors: primer, el moviment litúrgic i la renovació del *Motu proprio* (1903) de Sant Pius X, la restauració del cant gregorià, i la revaloració de la polifonia clàssica; més tard, el Concili Vaticà II (1963-1965), l'ús de les llengües vernacles en la litúrgia, el contacte amb la música i la musicalitat de dintre i de fora de Catalunya en estudis, concerts, encontres, concursos i mètodes pedagògics. I, al llarg de tot el segle, la celebració dels tres congressos litúrgics tinguts a Montserrat, el 1915, 1965 i 1990, respectivament. Un segle de canvis importants en la litúrgia.

Actualment, el cant i la música tenen el seu lloc en l'Ofici Diví dels monjos, especialment en els Laudes i les Vespres, i sobretot en la Missa Conventual de cada dia. L'Escolania canta diàriament la Salve i el Virolai al migdia (pràctica introduïda després de la Guerra Civil Espanyola, el 1939), la Salve i els Goigs al vespre. La Capella de Música actua els diumenges i festes principals a la Missa Conventual i a les Vespres.

Els mestres de l'Escolania

Encara que l'actuació dels mestres de l'Escolania de Montserrat s'estén vers un camp més ample que l'estrictament litúrgic, cal fer-ne un esment; ja que tota la seva activitat apunta vers el seu objectiu més important: el servei litúrgic.

El segle XIX es caracteritzà per una gran decadència. L'escola musical montserratina, que, en començar el segle, era florent, va veure's truncada amb la destrucció de Montserrat (1811) per les tropes napoleòniques. L'intent, ben difícil, d'un redreçament

dintre una aparent continuïtat per tornar a l'esplendor del passat, es convertí més aviat en una lenta davallada. La situació general era insegura, la comunitat monàstica disminuïda, el personal docent envellit i sense renovació suficient, el manteniment material i cultural de l'Escolania cada vegada més problemàtic.

El redreçament no vingué fins que, l'any 1888, el músic *Manuel Guzmán* (1846-1909), sacerdot valencià d'Aldaia, mestre de capella de la Seu de València a més d'altres llocs on ho havia estat, es féu monjo de Montserrat quan tenia 42 anys. Format a l'escola espanyola de Josep Úbeda i d'Hilarión Eslava, fou un compositor prolix, encara que marcat per la formació d'una escola tancada a Europa.

S'havia distingit en la musicologia per l'edició crítica de les obres de Joan Baptista Comes († 1643). Limitat per les minses possibilitats del moment, renovà en part el repertori, impulsà l'estudi del cant i dels instruments. D'entre els seus deixebles, sortiren mestres, directors i compositors.

Però, a Montserrat, ben aviat es va veure la necessitat d'una formació més universal també en la música. El 1907, el jove monjo Anselm (Josep) Ferrer (1882-1968), de Capellades, que s'havia format a l'Escolania sota la direcció del P. Guzmán, fou escollit per cursar estudis superiors de música a l'estranger. Enviat a Itàlia, els realitzà sobretot al Conservatori Musical de Nàpols. Allí aprecià, entre altres, el professor De Nardis i s'introduí en les tècniques cecilianes aleshores en voga pel fet del *Motu proprio* de Pius X i d'un dels músics sobresortints d'aquella tendència, Lorenzo Perosi, amb qui Anselm Ferrer hauria volgut estudiar, però que no li fou possible pel molt treball que tenia el mestre compositor.

El 1909 moria a Montserrat el P. Manuel Guzmán. Es preferí que Anselm Ferrer, que l'havia de succeir, no interrompés els estudis musical a Nàpols. S'escollí, com a successor, el jove monjo *Ramir Escofet* (1877-1911), autodidacte. No havia estat format a l'Escolania de Montserrat, però tenia qualitats musicals remarcables. Pogué dirigir ben poc temps l'escola musical montserratina. Va tenir el mèrit d'haver començat l'estudi dels antics mestres de l'Escolania dels segles XVII i XVIII. Morí el 1911.

Aleshores *Anselm Ferrer* (1882-1968) es va veure obligat a interrompe els estudis de Nàpols per continuar-los a Barcelona amb el mestre Josep Barberà.



Així va poder prendre la direcció de l'Escolania i de la Capella Musical de Montserrat.

Amb el P. Anselm Ferrer començava una nova etapa musical. L'experiència en un conservatori musical de l'estranger l'induí a una nova organització de l'estudi musical de l'Escolania, a l'ampliació del repertori amb polifonia clàssica i moderna sobretot de l'escola ceciliania, al proveïment de nous instruments per a l'estudi i a la formació d'una petita orquestra que ajudaria a fer conèixer en viu alguns dels grans compositors europeus. Ell mateix compongué moltes peces per a cor i orgue, i fou qui, per primera vegada a Montserrat, féu enregistrar discos per a La Voz de su Amo. En deixar la direcció com a mestre de l'Escolania, el 1933, continuà com a professor i compositor.

El succeí el P. David Pujol (1894-1979) de Pont d'Armentera. També antic escolà de Montserrat i deixeble, primer, del P. Guzmán, i després, a Barcelona, de Josep Barberà. Com a musicòleg, s'havia distingit en iniciar l'edició crítica dels antics *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Del 1930 al 1936 en publicà cinc volums. La publicació es continuà l'any 1970 i actualment se n'han publicat ja 15 volums. Renovà el repertori amb la introducció de polifonia clàssica i amb música montserratina. Després de l'interval d'inactivitat imposat per la Guerra Civil Espanyola (1936-1939) empenygué amb coratge la direcció musical.

Com en els temps del P. Anselm Ferrer, continuà en la formació d'una petita orquestra que amb la

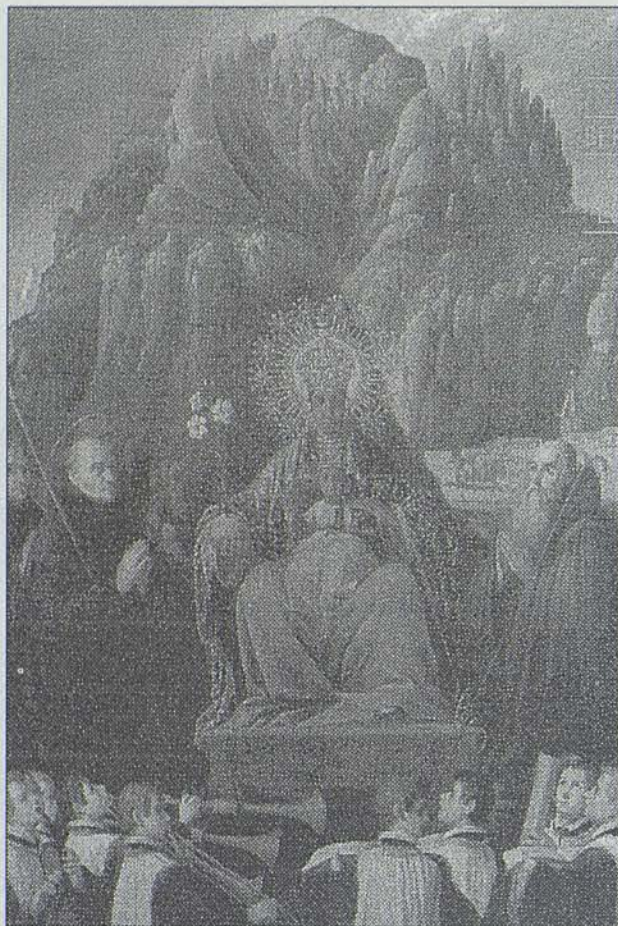
Capella de Música donava a conèixer obres importants: oratoris, cantates, etc. De la música clàssica i moderna. Durant el temps de la seva direcció s'enregistraren discos de polifonia i de cant gregorià per a La Voz de su Amo.

El març de 1953 el P. David Pujol va establir-se a Medellín (Colòmbia), on fou enviat com a prior per fundar-hi un monestir.

El succeí el P. Ireneu Segarra (n. 1917), d'Ivars d'Urgell, antic escolà de Montserrat, on s'havia format musicalment sota el mestratge dels PP. Anselm Ferrer i Àngel Rodamilans, formació que amplià després a Barcelona, per a l'harmonia, contrapunt i composició, amb Josep Barberà i Cristòfor Taltabull; per al piano, amb Frank Marshall; i per a la composició, a Fontainebleau (França), amb Nàdia Boulanger. El P. Ireneu Segarra ha portat l'Escolania i la Capella de Música montserratines a un nivell qualitatiu reconegut internacionalment. S'ha preocupat per l'actualització del repertori, per la formació de la veu dels nois i per la normalització de l'ensenyament musical. Amb l'Escolania i amb la Capella de Música de Montserrat i amb diferents orquestres ha enregistrar més d'un centenar de discos amb les cases de Barcelona La Voz de su Amo, Columbia, Alhambra, Vergara, Edigsa, amb les cases franceses Studio SM, Lumen (París), amb les cases alemanyes Schwann (Düsseldorf), Archiv Produktion (Hamburg), Harmonia Mundi (Freiburg i Br.), entre d'altres, i finalment amb l'editorial Discos Abadia de Montserrat. La seva actuació no s'ha cenyit a les funcions litúrgiques i del Santuari, sinó que s'ha ampliat en concerts a poblacions catalanes, a la Península Ibèrica i a l'estranger: França, Itàlia, Bèlgica, Alemanya, Àustria, Anglaterra, Hongria, Canadà i Japó, i havent rebut invitacions per intervenir en festivals internacionals. En la part docent, publicà el mètode *La voz del niño cantor* a l'editorial CCC de Sant Sebastià, traduït a diverses llengües (francès i italià). Molt important és el seu *Mètode Ireneu Segarra* difós per tot Catalunya, creat per a la formació de mestres de música de les escoles. Finalment, com a compositor, s'ha preocupat per reunir el treball dels compositors enfront de la nova litúrgia. D'aquí han nascut els Encontres Internacionals de Compositors, i el Concurs Joan Cererols, de Salves.

L'orgue i els organistes

Entre els instruments musicals, l'orgue ocupa un lloc important com a instrument acompanyant i concertant en les funcions litúrgiques. Destruïts per les tropes napoleòniques els dos orgues de la Basílica (el del Cor superior damunt l'actual capella del Santíssim, probablement de Bartomeu Triay, renovat a la



primera meitat del segle XVIII per Antoni Boscà, i el del presbiteri, obra del mateix orguener Boscà), se'n construïren dos: un a la tribuna tocant al Cor superior, de l'orguener Obradors, que existí molt deteriorat fins a principis del segle XX, i un altre al presbiteri, darrera l'altar major, de l'orguener Eugeni Nicolàs. L'orgue d'Obradors va ser suplantat l'any 1896 per un orgue mecànic de dos teclats i pedaler, d'Aquilino Amezúa i Lope Alberdi col·locat a la tribuna del davant.

L'orgue de Nicolàs, al presbiteri, passà a l'Escolania¹ quan l'any 1922 fou substituït per un orgue pneumàtico-tubular de Silvio Puggina, orguener italià que treballà primer a Montserrat i després a Collbató, on fundà la fàbrica d'orgues "Ntra. Sra. de Montserrat". L'any 1957, amb la reforma del presbiteri, l'orgue Puggina va ser venut a la Seu de Manresa, i l'orgue Amezúa va ser renovat, electrificat i traslladat al presbiteri, on, al costat del nou Cor, es manté fins ara. Aquesta reforma del presbiteri, amb l'altar de cara al poble, comportà una nova col·locació de la Capella de Música i de l'Escolania, i facilità el cant del poble fidel.

En el decurs del segle hi han actuat com a organistes principals, els monjos:

Bernat Vilar (1890-1969) de Barcelona. Estudià amb el mestre Vicenç-Maria de Gibert, de Barcelona. Fou el primer que, a Montserrat, practicà serio-

sament la tècnica del pedaler. Morí al monestir d'El Paular (Madrid).

Ildefons Pinell (1890-1960), de Terrassa. Antic escolà de Montserrat, havia visitat París, on havia contret una bona amistat amb els mestres Charles Tournemire i Josep Civil. Tournemire li dedicà un fascicle de la seva obra *L'orgue mystique*, mentre que Josep Civil li va lliurar un voluminós mètode de pedaler d'orgue.

Gregori Estrada (n. 1918), de Manresa, antic escolà de Montserrat. Estudià amb Mn. Josep Muset (Conservatori del Liceu de Barcelona) i, a París, amb el mestre André Marchal.

Cassià M. Just (n. 1926), de Barcelona. Estudià a Roma amb el mestre Ferruccio Vignanelli i, a París, amb el mestre André Marchal.

Odiló M. Planàs (n. 1925), de Barcelona. Estudià al Conservatori del Liceu de Barcelona i, a París, amb els mestres André Marchal i André Jolivet.

Ramon Oranias (n. 1945), de Sta. Coloma de Queralt. Ha estudiat al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona amb la professora Montserrat Torrent.

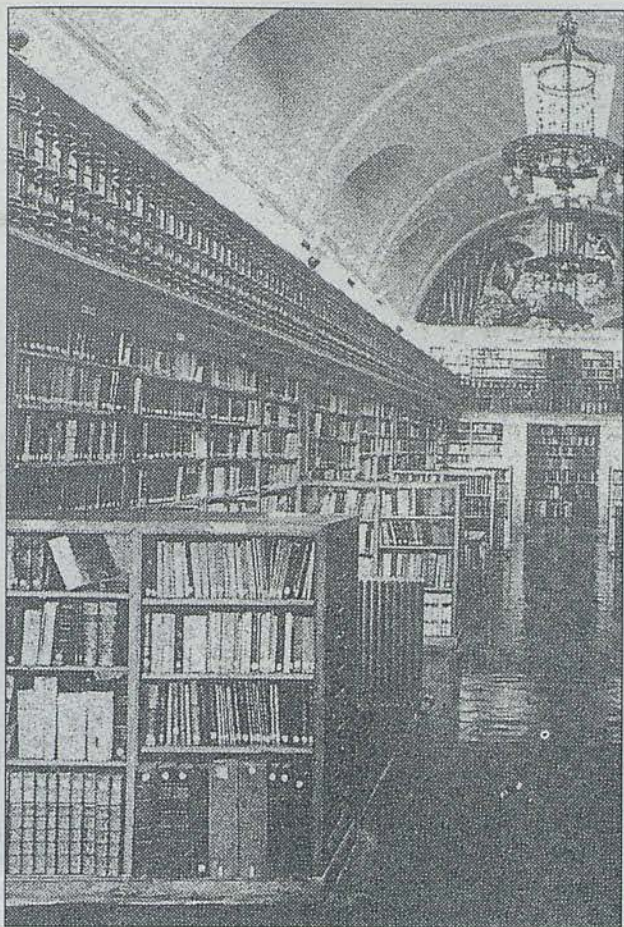
Jordi-Agustí Piqué (n. 1963), de Lleida. Deixeble de Josep M. Mas Bonet.

Llorenç Verderi (n. 1964), de Terrassa. Deixeble de Jordi Figueras.

Cant gregorià

Paral·lelament al moviment musical de l'Escolania i de la Capella de Música, s'ha desplegat a Montserrat, ja des del principi del segle XX, l'estudi i la pràctica del cant gregorià.

Gregori M. Sunyol (1879-1946), de Barcelona, ho inicià. Tingué un contacte sovintejat amb els monjos francesos de Solesmes, primer al monestir de Quarr Abbey a l'illa de Wight (Anglaterra), i després, al mateix monestir de Solesmes. Allí conegué els mestres que l'hi introduïren, especialment Dom André Mocquereau. L'ideal d'una interpretació acurada i la convicció d'haver-hi una íntima relació del gregorià amb l'espiritualitat litúrgica el portà a dedicar-s'hi. Amb aquesta convicció intervingué en el I Congrés Litúrgic de Montserrat (1915). Com a director del Cor dels monjos i Prior del monestir influí per tal que la nova interpretació apresada a Solesmes s'introduís a Montserrat on, encara ben entrat el segle XX, s'hi cantava en l'estil de cant pla. Va influir també fora de Montserrat en els seminaris i en el seguiment de les Scholae Cantorum gregorianes de Catalunya. Un primer fruit del seu treball fou el *Método completo de Canto Gregoriano* (1905) que va arribar fins a 9 edicions. Més tard, el 1925 va publicar la seva gran obra: *Introducció a la Paleografia Musical Gregoriana*², ampliada i traduïda al francès el



La biblioteca de Montserrat acull multitud d'obres

1935. El 1931 va anar a Milà (Itàlia), on per encàrrec de l'arquebisbe milanès cardenal Ildefons Schuster preparà l'edició pràctica dels llibres de cant ambrosians. Aquest treball l'ocupà durant 9 anys. El 1935 publicava l'*Antiphonale Missarum* i el 1939 el *Liber Vespertalis* a l'editorial romana Desclée. Acabat el treball de Milà, fou nomenat, pel Papa Pius X, president de l'Istituto Pontificio di Musica Sacra de Roma, on exercí fins a la seva mort (1946). Les seves despulles foren traslladades de Roma a Montserrat l'any 1967 i reposen a la cripta del monestir.

Al seu treball com a gregorianista, s'hi ha d'afegir el de musicòleg. Publicà a l'*Analecta Montserratensia* (1917) un llarg article sobre els cants del *Llibre Vermell* que intitulà *Els cants dels romeus*, primer treball científic que va despertar en el món musicològic l'interès internacional.

Tot i no haver estat escolà de Montserrat,³ Gregori M. Sunyol assolí un grau de competència musical molt alt, sobretot en el cant gregorià.

En la direcció del cant gregorià el succeïren a Montserrat els monjos: Plàcid Escofet, Maur Fàbregas, David Pujol, Odiló Cunill, Beda Moragas, Sebastià Bardolet, Gregori Estrada.

El P. David Pujol edità, en fascicles de la revista "Música Sacra Española", un mètode complet de cant gregorià. Tots els altres han publicat discos

amb les cases La Voz de su Amo, Columbia, Edigsa, Archiv Produktion. Els últims enregistraments (reproduïts per PDI i Jade) intenten seguir una interpretació semiològica.

La composició

El repertori litúrgic de Montserrat s'ha vist enriquit durant el segle XX amb obres musicals antigues i modernes, especialment de la polifonia clàssica dels segles XVI i XVII, i de la música montserratina dels segles XVII i XVIII. No hi ha faltat la col·laboració dels músics montserratins d'ara.

A Montserrat, la pràctica de la primera meitat del segle diferia, en molt, de la pràctica de la segona meitat actual. Els monjos, des del Cor superior allunyat de l'altar major, cantaven l'Ofici Diví i la Missa Conventual en llatí i en gregorià, interpretat, al principi, encara segons l'estil del cant pla. Els diumenges i dies festius l'Escolania (a voltes amb una petita orquestra) i la Capella de Música cantaven, també al Cor superior, l'Ordinari de la missa. Els Propis eren cantats en gregorià pel Cor dels monjos. Excepcionalment, algunes funcions de Setmana Santa i de les festes principals de la Mare de Déu se celebraven al presbiteri, on, fins al 1934, no hi hagué cadirat coral. A partir del 1934 s'hi cantaren ja la Missa Conventual i les Vespres dels dies més solemnes. En general, el poble fidel no prenia part activa en el cant, si exceptuem els romiatges nombrosos en les seves celebracions particulars. No va ser sinó després de la Guerra Civil Espanyola que, en retornar els monjos, es va implantar la pràctica de celebrar diàriament la Missa Conventual i les Vespres al Cor inferior del presbiteri, i es va incrementar el cant dels fidels en les celebracions litúrgiques, començant pels cants de l'Ordinari de la missa que, fins aleshores, eren els més cantats en polifonia per la Capella de Música.

Cadascú en el seu ambient, els mestres de l'Escolania han treballat en la composició de Misses (Ordinari), Motets, Antífoes, Salves, Vespres, etc. Manuel Guzmán, en el seu estil peculiar de l'escola espanyola del XIX, produí una gran quantitat d'obres musicals. Anselm Ferrer, en un estil ample i solemne influït pel cecilianisme italià i germànic de Ratisbona, ens ha deixat obres originals de valor innegable i d'acceptació fàcil. David Pujol, encara que amb menys quantitat, va deixar algunes composicions, d'harmonia atrevida, algunes en estil alternat entre la Capella de Música i el Cor dels monjos.

Un dels millors compositors montserratins d'aquest segle és Àngel Rodamilans⁴ (1874-1936) de Sabadell. Antic escolà de Montserrat i deixeble del P. Guzmán, en sortir de l'Escolania rebé lliçons del mestre Enric Granados. Després exercí durant llarg

temps el seu mestratge musical a la parròquia saba-dellenca de la Puríssima Concepció i a la del Sant Esperit de Terrassa, on desplega el seu talent de compositor. L'any 1923 entrava com a monjo a Montserrat. Aquí va dedicar-se plenament a la composició, portat d'una imaginació viva, d'una tècnica molt personal, vigorosa i atrevida, i d'una pietat sincera.

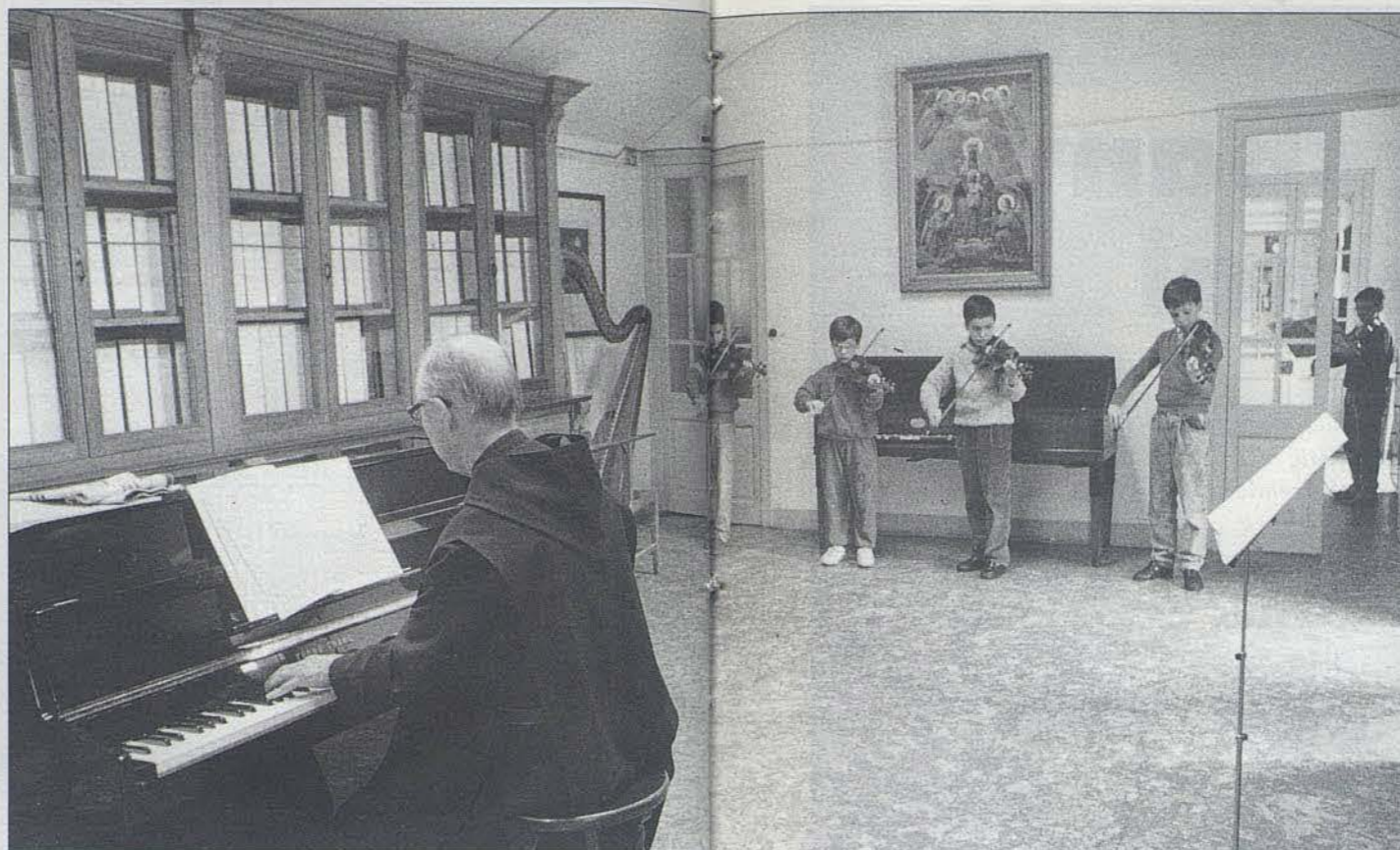
Ja abans del Concili Vaticà II l'ideal litúrgic de participació activa del poble fidel conduí a compondre peces alternades: polifonia per la Capella de Música i cant del poble en gregorià. D'aquí les composicions de Misses alternades, i també la composició de cants en català per a les funcions anomenades paralitúrgiques, com l'*Himnari dels fidels* amb text d'Hilibrand Miret i música d'Ireneu Segarra.

A partir del Concili Vaticà II, sobretot per l'ús de les llengües vives en la litúrgia, l'activitat dels compositors s'ha obert a un camp nou i vast: la composició en català. Aquesta creació comporta la participació del poble fidel en moments que poden anar des dels cants de l'Ordinari de la missa fins als del Propi, i fins als de la Litúrgia de les Hores. Fins ara, a Montserrat, podem distingir-ne tres nivells: el popular, el mitjà i el superior.

El nivell popular és l'adequat a una execució assequible al poble. És representat per l'obra ja esmentada de l'*Himnari dels fidels*, ampliada a la més completa d'*Himnari i salms dels fidels* (1964). Li segueixen les col·leccions: *Preguem cantant I* (1971-1972-1979) i *II* (1979) d'Odiló M. Planàs; *Cants de Festa I* (1972) i *II* (1977) d'Ireneu Segarra, Odiló M. Planàs i Gregori Estrada; *Cants de Setmana Santa-Eucaristia* (1974); *Cants d'Advent i de Nadal* (1983) d'Ireneu Segarra, i nombroses edicions anuals de la *Vetlla de Santa Maria* amb música d'Odiló M. Planàs, per a la festa patronal de la Mare de Déu de Montserrat, el 27 d'abril. Molts dels cants de la Missa Conventual, especialment els de l'Ordinari, pertanyen a aquest nivell.

Un segon nivell mitjà, és el del repertori pensat per a Montserrat amb la intervenció del Cor monàstic, de l'Escolania i de la Capella de Música. Així, molts cants a l'uníson o en polifonia senzilla de la missa o de l'Ofici Diví, com els del llibre de Vespres a punt d'ésser editat.

Dintre aquests dos nivells popular i mitjà s'enclou el treball de les *Trobades d'animadors de cant per a la litúrgia*, creades el 1970 i que ara compleixen 25 anys d'existència. Tenen lloc a Montserrat durant l'estiu, durant quatre setmanes. Cadascuna comprèn l'estudi del mateix repertori. Els participants poden inscriure's a una d'elles. Per la tardor tots es reuneixen en una Trobada General en algun indret de Catalunya: Tarragona (1972), Banyoles (1984), Vilanova i la Geltrú (1985), Sabadell (1986), La Sènia (1987 i 1993), Terrassa (1988), Montserrat



El P. Ireneu Segarra impartint classe a l'Escolania

(1989), Torelló (1990), Lleida-Raïmat (1991), Piera (1992). La finalitat d'aquestes Trobades populars i no acadèmiques és: ensenyar repertori, a dirigir-lo i a fer-lo aprendre al poble, educar els animadors en el contingut litúrgic del cant (textos i celebracions). Per a major difusió, alguns dels cants apresos són enregistrats per a la col·lecció de cassetts *Cants i lloances*.

També ha estat promoguda una música de nivell superior, generalment amb participació de l'assemblea, i amb les possibilitats que ofereix una Capella de Música, l'Escolania de Montserrat o una Coral, amb acompanyament d'orgue, d'altres instruments o sense. Dintre aquest repertori, s'hi compten alguns responsoris de la Vetlla de Nadal, els Càntics del tercer Nocturn de la mateixa Vetlla i altres.

El P. Ireneu Segarra va impulsar la creació d'un repertori en un marc més universal: els *Encontres Internacionals de Compositors*. Volia conduir els grans compositors actuals de tot el món a la producció d'un repertori litúrgic d'alt nivell.

Els dos primers Encontres van ser convocats des de Montserrat. S'ha donat el cas de compositors estrangers que han treballat amb text català.

● *I Encontre Internacional de Compositors* al monestir de Montserrat. Del 3 al 9 de setembre del 1968.

Obres encarregades i interpretades per primera vegada durant l'Encontre:

–Petr Eben (Praga): *Vespres de la Nativitat de la*

Mare de Déu. 8 de setembre. Veus i orgue.

–Ernst Krenek (Palm Springs, Califòrnia. EUA): *Missa de la Nativitat de la Mare de Déu*. 8 de setembre. Veus mixtes, orgue, viola, trompetes, clarinet, arpa, castanyoles.

Hi va haver 2 conferències: *El compositor i la litúrgia actual* (Cassià Just), i *Funcions i formes vocals-musicals en la litúrgia renovada* (Gino Stefani/Torino). 3 simposis, 3 presentacions, 10 comunicacions i 3 representacions.

● *II Encontre Internacional de Compositors* a Montserrat. Del 7 a l'11 de juny del 1973.

Obres encarregades i interpretades per primera vegada durant l'Encontre:

–Frederic Mompou (Barcelona): *Propis del temps d'Advent*. Cor a veus mixtes i orgue.

–Vic Nees (Grimbergen; Bèlgica): *Vigília de Pentecostès*. Veus mixtes, orgue i trompa.

–Jean-Paul Holstein (París): *Celebració penitencial*. Veus mixtes i instruments de vent.

Hi va haver: 2 conferències amb taula rodona: *Tècniques vocals noves* (Ronald Senator, Kew Gardens, Surrey, Anglaterra), i *Música nova a l'Església* (Dieter Schnebel, Alemanya). 3 presentacions, 2 comunicacions i l'audició.

● *III Encontre Internacional de Compositors* amb el títol: *Liverpool Festival of Sacred Music*. Julij 13 th.-18 th. 1978.

Secretari de les conferències: Dr. Ronald Senator (Kew Gardens, Surrey-Anglaterra). Lloc: Christ's

College. Liverpool. Anglaterra.

Obres encarregades i interpretades per primera vegada durant l'Encontre:

–Anthony Milner: *Simfonia 2*. Primera audició al Philharmonic Hall de Liverpool. Obra encarregada per la BBC de Londres.

–Joaquim Homs (Barcelona): *Lloances a la Creació*. Cor a veus mixtes i orgue. Obra encarregada per Montserrat. Executada per primera vegada a la Catedral Metropolitana de Liverpool.

–Tomás Marco (Madrid): *Missa*. Obra executada per primera vegada a la Catedral Metropolitana de Liverpool.

–Xavier Darasse (Tolosa de Llenguadoc, França): *Missa*. Cors, solistes i 2 pianos. Obra executada per primera vegada en una celebració litúrgica a la Capella del Christ-King College de Liverpool. Obra encarregada pel Ministeri francès de Cultura.

–Música i dansa. Kevin Donovan, S.J. text. Peter Wiegold, música. Irene Dilks, dansa i arranjament. Obra encarregada per l'Arts Council of Great Britain.

Hi va haver 4 conferències o lectures: *Demythologising Gregorian Chant* (Anthony Milner, Liverpool). *An Organ Itinerary* (John Brennan). *Dance and Worship* (Irene Dilks, Liverpool). *The Creation of the "Light" Liturgy* (Peter Wiegold).

2 discussions: *Sacred Music and the modern Composer*, i *Ecumenism and the Composer*. 1 representació.

Cada dia, a la Capella del Christ-King College de Liverpool, hi havia una celebració litúrgica ecumènica, segons una confessió diferent: anglicana, metodista, catòlica, etc.

Notes

1. L'any 1970 aquest orgue, que estava a la sala d'assaig de l'Escolania, fou substituït per un orgue d'estudi de Gabriel Blancfort, de tres teclats i pedaler, amb un total de 14 registres i mig. Registres partits.

2. Al costat de l'interès musicològic, aquesta obra suscità sospites per part de les autoritats de la Dictadura del General Primo de Rivera, per haver estat escrita en català, i per contenir un mapa d'Europa on es marcaven els límits de les diverses notacions neumàtiques del cant gregorià, entre les quals figurava també el de la notació catalana, descoberta feia poc pel monjo benedictí d'Encalcat, aleshores a Besalú, Dom Maur Sablayroles. El general Martínez Anido acceptà les explicacions del pare Sunyol, però no comprengué que, en escriure l'obra, l'autor s'hagués oblidat, segons ell, de la llengua materna. Encara més: els programes dels concerts de Corals eren revisats per si programaven "cançons paleogràfiques" (!). Aquesta anècdota la recordo de quan me l'explicava el pare Sunyol.

3. En la *Gran Enciclopèdia Catalana*, es diu, sense fonament, que el pare Sunyol es formà a l'Escolania de Montserrat.

4. Vegeu G. Estrada: *Àngel Rodamilans, compositor, monjo de Montserrat (1874-1936)*, a "Revista Musical Catalana" núm. 29, març 1987, pàg. 12 (116)-14 (118).

JOAQUÍN ACHÚCARRO

Pianista espanyol universal

per CARME MARTÍNEZ

El passat mes de novembre Barcelona va rebre la visita del pianista Joaquín Achúcarro, una de les més grans personalitats musicals, no ja espanyoles, sinó mundials. Achúcarro va interpretar, dins la temporada de l'OCB, la *Rapsòdia sobre un tema de Paganini, op. 43*, de Rachmaninov, un dels punts forts del seu repertori. Va ser un autèntic plaer poder mantenir amb ell la conversa que aquí reproduïm.

—Tinc entès que vostè va néixer en una família de científics...

—Eren metges. Un oncle carnal meu, Nicolás Achúcarro, es dedicà, a més, a la investigació; era un gran neuròleg. Va morir el 1915. Jo mai no el vaig conèixer. Qui sap!, potser si ell hagués viscut jo estaria a aquestes hores amb un microscopi a la mà... Va ser l'alumne predilecte de Cajal, i la seva mort suposà una pèrdua enorme per a la ciència espanyola. En aquella època, Ramón y Cajal acabava de descobrir les neurones, i el meu oncle estava investigant unes cèl·lules que es diuen neuroglies; i el que ell pensà que podien ser aquestes cèl·lules el 1915, s'ha anat demostrant després.

—El seu primer gran èxit fou el Primer Premi del Concurs de Liverpool...

—Sí... Abans havia tingut èxits menors a Itàlia, a París; sempre vaig tenir premis als concursos, tot i que no el primer. A Itàlia sí que hi va haver un Gran Premi, al concurs de Vercelli. Però calia fer uns concerts, i jo pensava aleshores que tocava molt mala-

ment el piano i que no podia fer aquells concerts. I no els vaig fer. Em vaig quedar amb el premi, però sense aprofitar-lo. Vaig preferir estudiar una mica més.

—I va ser pel Concurs de Liverpool que va decidir quedar-se a viure a Londres?

—Sí, bé, tinc un pis a Londres, però ara ja visc una mica en qualsevol lloc. També tinc la meua casa de Bilbao, que no la vull deixar mai: per a mi, la meua llar i el meu centre emocional i gravitatori és Bilbao. Però tinc una feina molt especial a una

"Quan un surt a l'escenari, el que intenta és emocionar el públic"

universitat de Dallas, i estic travessant l'Atlàntic com qui pren un tren de rodalies. Acabo de tocar aquí, i el proper concert és a París, la setmana que ve; i disabte ja sóc a Dallas fent classes, abans d'anar a Mèxic, Bogotà i tornar a Dallas...

—Vostè s'instal·là a Londres per necessitats de carrera, suposo.

—Sí, perquè Londres és el melic del món, pràcticament...

—Interpretativament parlant, considera que té unes arrels concretes?

—Tots tenim unes arrels d'algun lloc, vulguem o no. El lloc on hem passat des dels nostres set als nostres disset anys, aquestes són les nostres arrels, sigui on sigui.

—Amb qui estudiava vostè en aquella època?

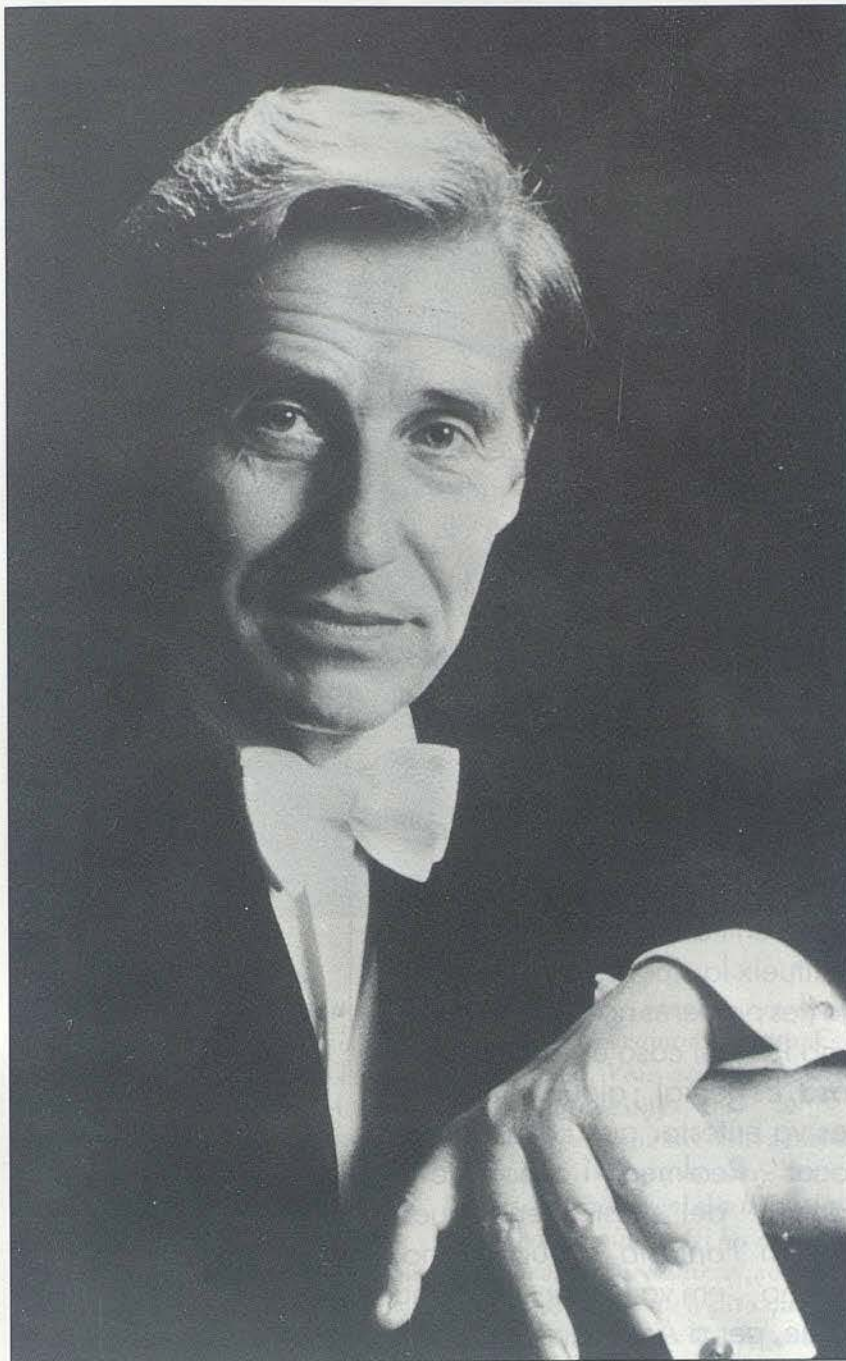
—Amb Cubiles, a Madrid. Però Cubiles venia de París.

—És veritat... L'escola espanyola existeix, o ha existit mai realment?

—A Espanya cadascú ha fet la guerra pel seu compte. Llavors, ha sortit un Pau Casals no se sap d'on, ha sortit un Andrés Segovia no se sap d'on, ha sortit una Victòria dels Àngels... Qui va ensenyar a cantar Victòria, o Montserrat? Hi ha enormes individualitats, a Espanya. Jo no sé ara si existeix una escola, el que s'anomena escola espanyola. El món s'ha fet molt petit i la informació vola. Joestic ara utilitzant sistemes per preparar les mans dels meus estudiants que vénen de Rachmaninov, via Amèrica, per mitjà d'una senyora que fou la professora de William Kapell: una manera d'estudiar molt lentament i molt fort. Com ja li dic, la informació vola, potser d'aquí a un temps això es dirà escola espanyola, o escola americana, vés a saber. El món s'ha fet molt petit amb el fax i el motor a reacció.

—Quins objectius cerca vostè en la interpretació?

—Doncs hi ha dues coses diferents, però jo crec que l'una preval sobre l'altra. Quan un surt a un escenari, el que intenta és emocionar el públic, transmetre el llenguatge que tu creus que és a



la partitura... És a dir, el que Beethoven t'ha dit a tu, dir-los-ho a ells. Per això, doncs, naturalment, cal estudiar Beethoven, i cal estudiar com mitjançant les vuitanta-vuit tecles del piano i els tres pedals, un pot fer que, en un moment donat, allò soni de manera que... És complicat! Quan un comença a pensar dissecant les coses, parlant en un llenguatge diguem-ne científic, en el llenguatge computeritzat al qual estem ja costumats... Abans, jo hauria dit: transmetre el missatge emocional, o el que sigui... Quan un veu que això ha

de ser per mitjà d'un piano, piano que és en un teatre, que pot tenir bona acústica o mala acústica... hi ha una colla de relativitats que se'ns hi fiquen de seguida. És difícilíssim sortir-ne. Però bàsicament el que hom intenta és emocionar, el que hom intenta és transmetre. Que el senyor que ha vingut a aquest concert no marxi amb les mans buides. Aquest és el nostre deure, crec jo.

—Pensa que l'expressió pianística camina cap a la uniformització?

—Sí, jo em temo molt que sí.

—Sembla com si la gent pensés que la música és quelcom d'objectiu...

—I no ho és!

—És com si la música només pogués interpretar-se "així", com si existís una interpretació objectiva que fos l'única bona. Llavors, vas escoltant pianistes de la generació dels trenta-cinc anys cap avall, i tant fa l'un com l'altre, de vegades. I em sembla terrorífic.

—Pot passar. Pot passar. Al Concurs Van Cliburn, estant al jurat, he sentit tocar el piano, el que es diu tocar el piano, de posar els pèls de punta. Ara, la qüestió diguem-ne personal, que es noti que allò és quelcom personal i no un clixé adquirit... És a dir, la... "expressió viscuda i sentida", d'això n'he sentit molt poc. Ara, tocar el piano amb velocitat, força, potència, octaves... El que vulgui, aquí el que vulgui. A part d'això, la informació discogràfica d'avui és esgarrifosa.

—És que realment, s'arriba a un punt... Jo tinc col·legues que, vinga!, seuen a casa seva amb deu versions de la *Fantasia Bética*, i dic *Fantasia Bética* perquè és el que estic treballant ara mateix...

—Ai! si us plau! faci el mi-la, no el mi-si... Després parlarem d'això. És que haig de trencar una llança, perquè algun revisor que mereix pena de mort ha canviat un nota de Falla. A l'edició Chester... Bé, després tornarem a aquest tema (riu)... Parlàvem de la informació discogràfica... Em deia Félix Ayo que va anar a fer unes classes magistrals al Japó; i va arribar una noia japonesa que havia de tocar la *Xacona de Bach*. I la noia li va preguntar si volia que la toqués com Perlman, o com Szeryng, o com Heifetz... La música viscuda i sentida i pensada i meditada i madurada... Avui dia es poden obtenir resultats rapidísimament. Pel disc, per la informació cada cop més gran. A la nostra universitat, tenim ja una secció de vídeos... No és que això sigui dolent en si... Si a mi em pregun-

ten quins van ser els meus professors, jo no puc dir que vaig estudiar amb Rubinstein, perquè mai Rubinstein no em va fer una classe. Però jo he après de Rubinstein tot el que..., de veure'l tocar, d'escoltar els seus discos. Efectivament, el disc és una arma de doble fil: si hom copia a cegues, l'efecte és desastrós; però si el disc serveix, com per a qualsevol que estigui fent un treball, diguem-ne un treball científic, hi ha llibres de consulta... Per exemple, aquests compassos que per a mi són problemàtics en aquest concert de Beethoven, ¿com els ha resolt Schnabel, com els ha resolt Giesecking, com els ha resolt Zimmerman? Però al final cadascú ha de prendre la seva decisió personal.

—Pot ser per inseguretat en ells mateixos, que els joves "calquen" els discos?

—Sí, però per un altre costat, l'altre extrem és encara pitjor: jo faig el que em dona la gana... Un moment!

—Però vostè creu en el caràcter simbolista de la música, en la seva capacitat d'evocar imatges diverses en cada subjecte?

—Per descomptat.

—Tot i que pot ser perillós, en el sentit que un pot arribar a projectar sobre les obres il·lusions falses o no suggerides pel text...

—Bé, estàvem en tesi, antítesi i ara anem a veure si arribem a la síntesi. Jo crec que és impossible que nosaltres fem res en què no ens manifestem en totalitat. La nostra manera d'escriure és la nostra personalitat; en la manera d'encendre una cigarreta, en la manera de caminar, hi ha tot un missatge d'allò que és cadascú. Això, naturalment, es transmet a l'hora de tocar. És a dir, jo no puc prescindir

de ser jo a l'hora de buscar un so del piano, a l'hora de buscar la manera de fer una frase, a l'hora de buscar la manera de construir una versió. És una mica com el pintor que mira l'equilibri dels seus colors, de les seves perspectives; aquest volum el compensa amb aquest altre. Doncs de la mateixa manera que en un tauler hi pot haver l'estil d'un Van Gogh, o d'un Van der

La veritat és que volia preguntar a Achúcarro si la música, per a ell, és una professió o una forma de vida. Però no va fer falta. Després d'un llarg assaig i d'una hora d'entrevista, el mestre encara va seure al piano per tal d'explicar-me per què en el compàs trenta-sis de la *reprise* de la *Fantasia Bética*, la mà esquerra ha de tocar mi-la i no mi-si: "En l'exposició, amb el sifa de la mà esquerra, predomina la dominant; en canvi, en la *reprise*, Falla substitueix la cinquena per la quarta mi-la (les primeres notes de la guitarra), amb la qual cosa és la tònica qui s'imposa. És genial, i algun estúpid revisor es va entestar que Falla s'havia equivocat". Realment, i a part de la "militància" del mestre en aquest tema de la *Fantasia* —"publiqui-ho, publiqui-ho", em va insistir—, no hi ha dubte que, per a Achúcarro, el piano és encara més que una forma de vida. "El piano és la meva obsessió", va acabar reconeixent. Sublim obsessió, afegiria jo.

Weyden, o d'un Velázquez, en el temps que dura una sonata de Beethoven pot haver-hi la personalitat de Richter, de Backhaus, o la meua. Això és inevitable. Ara, jo crec que el que cadascú intenta és servir allò que ell pensa que Beethoven ha dit o ha volgut dir. Per a això, cal estudiar, i molt. I un cop filtrat el que l'instint ens demana pel cervell i per l'estudi, doncs aquest és el resul-

tat final. Què passa, també? Doncs que nosaltres mai no fem l'última pinzellada... Un pintor acaba un quadre, el ven i s'ha acabat. El quadre ja és allí per sempre. Jo acabo de tocar, iestic pensant: no, la propera vegada, això que m'ha sortit malament i no m'ha agradat, a veure si ho puc fer millor... És una mena d'evolució a foc lent durant tota la vida.

—I el disc no és una mica l'última pinzellada?

—El disc és una mica l'última pinzellada, però també es poden gravar diverses versions. Rubinstein crec que té fins a tres o quatre versions de concerts de Chopin... I ara hom comença a utilitzar moltíssim el disc enregistrat en viu.

—Sí, però el problema és que això a l'auditor no li arriba... Vejam, hi ha un determinat tipus d'auditor; a mi em pot interessar la diferència que hi hagi entre les dues versions de la *Fantasia Bética* pel senyor Achúcarro... Però això, a l'auditor mitjà que vagi a comprar un disc, no li interessa gens...

—L'auditor mitjà compra un disc, i moltes vegades no importa de qui.

—...començant per aquí.

—I un cop té el disc, aquest és el fil desagradable, l'auditor mitjà va a un concert, i si el concert no és com el seu disc, el concert és dolent. Si el

concert s'assembla al seu disc, el concert és bo. I si ha mirat el nom de l'interpret del seu disc i el concert és per aquest interpret, llavors el concert és fabulós. Aquest és el problema: el fet de prescindir d'aquesta idea de relativitat que és constant i que hauríem de tenir ja, perquè des del 1905 Einstein ens ha explicat molt clar que tot és relatiu. És a dir, en el meu cas concret, li puc dir, per



exemple, que si toco en una sala seca, el concert és molt pitjor. Perquè els temps són cada vegada més ràpids i hi ha menys temps de respiració, perquè quan mor el so, has d'entregar més so. Llavors, els pedals són diferents... En una sala reverberant, en canvi, tot respira, tot es posa al seu lloc, el so viu, mor tranquil·lament. No sé... Depèn de quin piano tens, depèn de l'hora del dia del concert... Depèn de si un està a trenta-nou de febre o amb excés d'adrenalina... Doncs aquesta és la grandesa i la misèria d'aquesta professió magnífica. Que magnífica és, eh?

—I tant. El seu primer repertori va venir molt determinat des de l'exterior, o provenia ja d'una tria personal?

—En el repertori de joventut, un procedeix molt més per instint: vull aprendre la Fantasia de Schumann, vull aprendre el Concert de Grieg... Quan vaig passar el sarampió, tenia un disc de 78 revolucions amb les Variacions simfòniques de Cèsar

Franck per Cortot, i em vaig estar tot el xarampió escoltant el disc aquell. Vaig acabar tocant-les als quinze anys.

Després d'una breu divagació, Achúcarro enceta un altre tema:

—És que no direm que hi ha una tècnica del piano. Hi ha cent mil maneres de produir el so en el piano. El tipus de legato que cal per a una Fuga de Bach, substituïnt cada dit i entresortint les veus, això és un exercici mental esgarrifós, completament diferent del que pot requerir la Sisenà Rapsòdia de Liszt. El que cal aquí és múscul, aguant, resistència, velocitat, força, que és completament diferent de l'Estudi en terceres de Chopin. I això pot ser diferent d'una masurca o d'un vals, on el problema és el ritme interior. Tot això cal aconseguir-ho per procediments físics i musculars. Així es deia el curs que vaig impartir a Madrid: L'esperit de la música per mitjà de la física del piano. I efectiva-ment, cal arribar a l'esperit, a l'emoció. I quan ens preguntem:

per què ens emociona la música? A veure qui respon aquesta pregunta. Perquè podem dir que...

—... que és química. Jo, si és química m'estimaria més no saber-ho...

—Doncs, finalment... Per tot el que s'està estudiant sobre el cervell, al final resulta que tot és química i electricitat. És a dir, que entra per l'oïda, arriba al cervell, el cervell pels nervis motors ho transmet a tot el cos, i el cos reacciona d'una manera. Hi ha vegades que se't posen els pèls de punta, hi ha vegades que tens ganes de plorar... Com influeix en nosaltres el ritme? On el sentim? A l'estómac, en quina part? Quan sents tensió, surt com d'alguna part de l'estómac... Rubinstein em va explicar que Picasso li havia dit que pintava amb l'estómac. I resulta que és un centre importantíssim, on es troba l'ull aquell dels ioguiis, un xakra...

—Alguna vegada ha rebutjat estudiar un obra per manca d'afinitat?

-No. Aquí entenc una cosa que li vaig sentir dir un cop a Alec Guinness en una entrevista. Li preguntaven sobre els papers que li anaven o que no, i ell deia: jo sóc un professional i per tant haig de fer-ho tot. Diguem que jo tinc més afinitat espiritual... Les coses que m'agradaria aprendre abans de morir: doncs, per descomptat, una pila de Chopin, de Masurques; una pila de coses de Brahms, una pila de Preludis i Fugues de Bach, una pila de Concerts de Mozart. En tinc bastants en repertori: el meu repertori amb orquestra em sembla que són ara mateix cinquanta-dues obres, més o menys, en les quals hi ha una bona representació de Mozart, tot Beethoven, tot Rachmàninov, tot Brahms... Jo gairebé mai no he dit que no. A més, quan et proposen una obra és per tocar-la en algun lloc, i jo visc d'això. Així, que és per guanyar-me les mongetes també, no?

-conclou amb humor. Hi ha moltes més coses que m'agradaria fer. Obres de Ravel, tot aquest repertori colorístic, on els problemes te'ls està posant el piano: a veure, a veure com em treus el so, a veure com em poses el pedal... Està allà esperant que tu treguis el secret... El piano té un tipus de sonoritat que se'l té guardat, i està esperant que l'hi trobin. No revela el seu secret, un li ha de fer pessigolles...

-A propòsit d'això, em va quedar gravada la resposta que va donar vostè a un alumne que en un curs li preguntava quant havia de durar una nota amb calde-

ró: "Fins que el piano digui prou", li digué vostè...

-Això deia Hans von Bülow, que aquí es nota qui és músic i qui no, en la durada dels calderons.

-Què en pensa, dels arranjaments? Per exemple, toca els trinats del Concert de Brahms tal com estan escrits, o els reparteix entre les dues mans?

-De vegades sí, de vegades no. Però em sembla que a Brahms no li hauria importat gens si algú li hagués dit que el piano sona més d'aquesta manera. Com tenim la certesa que a Bach no li importava gens transcriure una sonata per a flauta a orgue, o de viola de gamba a flauta, o tocar en l'instrument que li donessin. És a dir, tenia un concepte ideal de la música. Potser més endavant sí que tenim una idea més concreta de

ta. Sense adonar-me'n que ho estava fent. De sobte em vaig trobar cridant com un desafortat: Mozart, no! Mozart, no! I la gent mirant-me com a un boig... Molt poques vegades em passa, eh? És que allò era con agafar un suro cremat i pintar uns bigotis a la Gioconda.

-Un cop vaig escoltar una reelaboració jazzística d'una Cantata de Bach realitzada per Keith Jarrett. Em va semblar prou interessant.

-La música de Bach és tan completa que resisteix qualsevol cosa, fins i tot els tempi. Els Preludis i Fugues no tenen un tempo donat per Bach, em sembla. Llavors, un pot tocar-los de pressa, a poc a poc... i sempre és estupefactant. La Suite per a flauta, jo l'he sentida amb tempi increïblement ràpids i increïblement lents. I la música resisteix, i continua sent colossal.

-Té una estructura tan forta...

-Això mateix. És com a prova de terratrèmols -riu.

-Quan estudia, practica algun tipus de treball tècnic que no estigui lligat a les obres?

-Doncs ho he fet poc en la meua vida, i en aquest moment me'n peneixo moltíssim. Jo crec que el treball d'un múscul, de la mateixa manera que el pot treballar un atleta, el treball de la coordinació neuro-muscular, és important des del començament. Per tenir unes mans fortes que puguin al mateix temps (i curiosament com mes fortes són les mans millors pianíssims es poden obtenir) trencar el piano i fer el pianíssim més eteri i més delicat possible, per a això calen uns músculs i un control dels músculs; però no només dels músculs dels dits i de la mà, sinó de tot el sistema que neix a les espatlles, continua pel colze, braç, canell, mans, dits... Calen exercicis. Treballar la rapidesa en les octaves, la precisió... I jo, de tot això, n'he fet molt poc. I realment me'n peneixo. Ho vaig fer bastant en el temps que va precedir el concurs de Liverpool. Vaig estar des de gener a maig treba-

"La música de Bach és tan completa que resisteix qualsevol cosa"

l'instrument al qual destinem la música. Però a mi em sembla que les transcripcions estan perfectament justificades i han suposat un gran enriquiment de la literatura musical. Ara ens estem ficant en aigües profundes una altra vegada, perquè hi ha transcripcions i transcripcions. Curiosament, a mi Bach tocat en jazz no em molesta. Però en canvi, la Simfonia de Mozart tocada amb un txumta-txumta-txum per sota, em pot posar malalt. Puc arribar a matar. Crec que puc arribar a matar.

-No sé, no sé. Molt tranquil·let i molt pacífic el veig jo sempre, a vostè. Molt li deu costar arribar a aquest punt...

-Doncs he tingut una escena de posar-me a crits en un restaurant on sonava música d'aques-

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



llant quaranta-vuit hores setmanals, creant la tècnica que no havia tingut abans. Si és que no sabia gairebé fer escales! Si és que... En aquella època, encara un, amb talent i musicalitat i amb alguna emoció, podia sortir del pas. Avui dia és que ni et deixen entrar en un concurs, tal i com estan els concursos, amb la quantitat de gent que toca, i com toca. Jo he tingut moltes vegades la sensació, i és un dels meus malsons favorits, d'estar a l'estació i veure que el tren es comença a posar en marxa; jo haig d'arrossegar un equipatge enorme i no hi arribo, i l'últim vagó està començant ja a posar-se en marxa, i jo vull córrer i no puc... I aquesta sensació d'haver agafat l'últim tren, l'he tinguda jo moltes vegades en la vida. No d'haver-lo perdut, però l'últim, en fi.

—Jo recordo que vostè abans no volia tenir alumnes, d'això deu fer vuit o deu anys. Què l'ha fet canviar?

—Encara tenia molt per estudiar jo mateix. Llavors, ha passat que ha sorgit aquesta universitat en la qual m'han donat tantes facilitats i en la qual em tracten tan bé. I realment, han passat deu anys. Al final, un comença a pensar: i totes aquestes coses que he après en trenta anys, per què me les haig de quedar jo sol? Per què no transmetre-les a algú? I he descobert que és una experiència fascinant, la de veure com la gent confia en tu, l'entusiasme amb què estan, amb què estem treballant. Perquè a la universitat jo tinc el meu estudi al segon pis, i a sota hi ha les practice rooms, uns cubicles amb pianos de cua on estudien els alumnes. I de tant en tant, se m'acut anar a baix, veig els meus nois que estan estudiant, i els dic: "escolta, això que m'has tocat a classe, perquè no ho proves així?". Tenim un tracte que no és una hora de classe per setmana i després res; ens estem veient

constantment. I per exemple, si tinc una idea amb algun altre dels estudiants, li dic: "escolta, digues-li a aquest altre això que acabo de descobrir". Llavors, hi ha un sistema de vasos comunicants d'informació i de... Ara els he començat a obligar a fer exercicis per enfortir, per tenir més velocitat, estem experimentant i veient que, caram, quin èxit, el treballar!

—Creu que a ells els serà més difícil, avui dia, fer carrera?

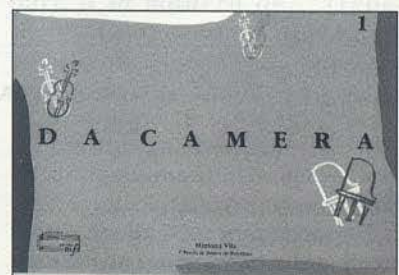
—Jo crec que sí. Mai no ha estat fàcil, però avui dia és espantós. Si no és que una multinacional... Hi ha aquest ingredient que abans no existia: com passa amb el pop, ve una companyia de discos i diu "volem aquest". Pels motius que sigui. Això gairebé es palpa. I efectivament, són els qui poden promocionar a nivell mundial, perquè el món s'ha encogit, de tal manera que les companyies de discos controlen pràcticament el mercat.

—Què li agrada fer en el seu temps lliure?

—Doncs tenir una mica el cos en ordre, nedant, anant amb bicicleta, caminant per la muntanya de tant en tant, fent una miqueta de gimnàstica... Però és que aquesta professió ho requereix. Un ha d'estar en una situació física que li permeti de tocar el dissabte a Londres, el dilluns a Santiago de Xile, el dimarts a Quito i el dimecres a Bogotà. Alçades diferents, latituds diferents...

—Molt bo per al cor...

—Doncs per això...



DINSIC distribucions

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

IV CICLE DE CONCERTS
«NADAL AMB ORGUE»
A LES COMARQUES DE PONENT
 1993 - 94

Programació

LLEIDA	<i>Convent dels PP. Franciscans, Santuari de Sant Antoni de Pàdua</i>	
Dijous 16 desembre, 20,15 h	IGNASI RIBAS , orgue	J. S. Bach: <i>Concert en re menor, BWV 596</i> F. Mendelssohn: <i>Preludi i fuga, en re menor</i> J. Brahms: <i>Quatre Corals; Preludi i fuga, en sol menor</i> A. Heiller: <i>Tanz Toccata</i>
SOLSONA	<i>Catedral Basílica de Solsona</i>	
Dissabte 18 desembre, 22 h	ANTONI SORIA , orgue	A. de Cabezón: <i>Dic nobis Maria</i> F. Correa de Arauxo: <i>Canto llano de la Inmaculada Concepció de la Virgen María; Tiento de medio registro de tiple de 10º tono</i> J. Krieger: <i>Fantasia</i> J. E. Kindermann: <i>Coral: «Christ lag in Todesbanden»</i> J. S. Bach: <i>Coral: «Christ lag in Todesbanden»</i> Anònim s. XVII: <i>Cançó per a corneta amb l'eco</i> J. P. Swelinck: <i>Ballo del Granduca</i> J. Pachelbel: <i>Fuga en do Major</i> Anònims: <i>Suite de dansa</i>
VIELHA	<i>Església de Sant Miquel</i>	
Dijous 30 desembre, 20 h	JOSEP M. MAS , orgue	A. de Cabezón: <i>Glossat sobre «Ave Maria», de Josquin Des Prés</i> F. Correa de Arauxo: <i>Glossat sobre «Un gay berger», de Thomas de Crecquillon</i> G. Frescobaldi: <i>Canzon; Toccata per l'Elevatione; Bergamasca</i> J. S. Bach: <i>Pastorella</i> A. Soler: <i>14 versos per al Te Deum</i> G. B. Grazioli: <i>Pastorale</i> C. Balbastre: <i>Noël</i>
TÀRREGA	<i>Església de Santa Maria de l'Alba</i>	
Diumenge 2 gener, 13 h	LLUÍS CLIMENT , orgue	J. Cabanilles: <i>Passacaglia I; Passacaglia II; Gallardes I</i> P. Bruna: <i>Tiento de 1r. tono de la mano derecha; Tiento de 2º tono</i> LL. Climent: <i>Versió lliure, mode clàssic, tema actual; Somni de campanes</i> C. Seixes: <i>Toccata en do Major</i>
ÀGER	<i>Església de Sant Vicenç</i>	
Divendres 7 gener, 22 h	LUCIA RIAÑO , orgue	A. de Cabezón: <i>Diferencias sobre la Gallarda Milanesa; Fabordón: Dic nobis Maria</i> F. Soto: <i>Verso de VI tono</i> F. Peraza: <i>Medio registro alto de primer tono</i> S. Aguilera de Heredia: <i>Tiento de falsas de VI tono</i> Anònim: <i>Entrada de clarines y canción</i> P. Bruna: <i>Pange Lingua</i> V. Rodríguez: <i>Pange Lingua</i> F. Correa de Arauxo: <i>Prosa del Santísimo Sacramento; Glosas sobre la Inmaculada Concepció; Tiento de medio registro de bazón de VI tono</i> G. Cavazzoni: <i>Himne: Ave Maris Stella</i> J. Cabanilles: <i>Gallardes II</i> J. S. Bach: <i>Fantasia en si menor</i> A. Bernaldo de Quirós: <i>Batalla</i>
CERVERA	<i>Convent de Sant Agustí</i>	
Diumenge 9 gener, 18 h	JORDI VERGÉS , orgue	J. S. Bach: <i>Toccata i fuga, en re menor, BWV 565;</i> <i>Tres corals de l'Orgelbüchlein (cicle de Nadal)</i> A. Vivaldi - J. S. Bach: <i>Concert en do major, BWV 591</i> C. Franck: <i>Prélude, Fugue et Variation, op. 18</i> F. Mompou: <i>Pastoral (Cançó i dansa per a orgue)</i> L. Vierne: <i>Final de la Primera Simfonia, op. 14</i>

ORGANITZA: AMICS DE L'ORGUE DE LLEIDA I COMARQUES

Col·laboren:



Generalitat de Catalunya
 Departament de Cultura

AJUNTAMENT
 D'ÀGER

CONSEILH GENERAU
 D'ARAN

CONSEIL COMARCAL
 DEL SOLSONÈS

CONSEIL COMARCAL
 DEL SEGRITÀ

CONSEIL COMARCAL
 DE L'URGELL

CONSEIL COMARCAL
 DE LA NOGUERA

CONSEIL COMARCAL
 DE LA SEGARRA

DIPUTACIÓ
 DE LLEIDA

Catalunya Música reestructura la seva programació

per PERE BURÈS I CAMERINO

Coordinador de Catalunya Música

A partir del gener de 1994 Catalunya Música ens proposa alguns canvis en la seva programació.

Encara que molts espais continuaran en la seva franja horària i els mateixos dies de la setmana, n'hi ha d'altres que constituïran una novetat, o bé seran recuperacions d'antigues propostes.

Entre les novetats, volem destacar un petit reajustament en la franja del migdia. D'aquest reajustament mereix una menció especial el retorn dels espais *La cantata del cafè*, dedicat al cant coral, amb la programació i locució d'Alex Robles, i *El gran segle*, dedicat a la música antiga, amb programació i locució de Joan Vives.

Els dilluns al migdia continuarem sentint la selecció de sarsueles, àries d'òpera i d'operetes, els dimarts *La cantata del cafè*, els dimecres *El gran segle*, els dijous l'espai reservat als compositors i intèrprets catalans i els divendres l'espai de suport als *Joves intèrprets*; tots aquest espais s'emetran entre les 14 del migdia i les 16 h de la tarda.

L'altre canvi es refereix a la franja setmanal de nit. *Els nostres concerts* ompliran la programació només els caps de setmana. De dilluns a divendres, a les 22 h de la nit, incorporarem nous espais monogràfics amb contingut diferent cada dia.

Els dilluns us proposem una sèrie comentada sobre la integral de les cantates de J.S.Bach. Així, al llarg d'un any (temps aproximat que durarà aquesta integral), sentirem d'una manera ordenada i amb comentaris puntuals cadascuna de les més de 200 cantates escrites pel genial compositor alemany.

Els dimarts, a l'espai *Galeria d'intèrprets* dedicarem la nostra atenció a conèixer, d'una manera profunda, l'obra de determinats intèrprets de fama reconeguda. Per començar, el nostre espai tindrà una convidada d' excepció: Montserrat Caballé.

Els dimecres us proposem també un nou espai: *Almanac*. La temàtica d'aquest espai seran els

esdeveniments, tant musicals com històrics que van passar al llarg dels anys a la mateixa setmana que ara vivim. Així, a més de sentir música relacionada amb l'aniversari proposat, farem una visió dels esdeveniments socials, històrics i musicals referits a l'efemèride en qüestió.

Els dijous ens acompanyarà el "concert imaginari". Aquest espai serà un monogràfic sobre un tema concret. Hi desenvoluparem, mitjançant els sons de la música, un esdeveniment, una sensació, una anècdota, un compositor, una època, etc.

Els divendres, els dedicarem a l'espai *Les grans obres*, que, fins ara, us oferíem els diumenges al migdia. En aquest espai programarem, com fins ara, aquelles peces que, a causa de la seva llargada, ens és difícil d'incloure a les programacions habituals diàries.

Una altra novetat és la recuperació de l'espai *Nocturn*. Cada dia de la setmana, a partir de les 22.15 aproximadament, aquest espai ens acompanyarà i ens ajudarà a acabar el dia. La seva programació serà semblant a la del programa despertador *L'obertura*, de contingut plural i amb programació de tota mena de música. Així, hi podrem trobar, a més de la música clàssica i contemporània habitual a la nostra antena, jazz, música ètnica, *new-age*, música popular, etc.

L'última novetat de la nostra programació serà els diumenges, després de la transmissió de la missa conventual de Montserrat. Us proposem un nou espai: *Divertiment*. Durant tres hores, al migdia, i a tall d'aperitiu, Catalunya Música us acompanyarà amb la programació de temes musicals diversos, relacionats amb l'actualitat musical catalana de la setmana, amb novetats musicals d'interès, amb el comentari sonor i informatiu dels concerts que s'han fet i es faran arreu de Catalunya, i amb espais de participació dels nostres oients fent preguntes que respondrem puntualment i amb concursos i obsequis per als qui hi participin.

A part d'aquestes novetats, la resta de la programació de Catalunya Música mantindrà els esquemes actuals.

Recordem-ho:

L'Obertura, cada matí (7.00 - 10.00 h), i de dilluns a diumenge, les *Seleccions digitals* del matí (10.00-13.00 h) i de la tarda (16.00-20.00 h; dimarts a les 19.00 h), l'espai monogràfic del migdia (13.00 a 14.00 h) continuaran a la nostra graella de programes setmanals.

També els programes de contingut monotemàtic mantenen dia i hora d'emissió. La *Selecció de jazz* els dilluns, *L'audiovisual* els dimarts, la *Selecció de novetats* els dimecres, i el programa amb convidat *A la manera de...* ens acompanyaran de 20.00 a 22.00 del vespre. Aquest últim programa mantindrà la repetició els diumenges després de dinar (15.00). La música contemporània continuarà a la seva franja habitual dels dijous a la nit. El *Pentagrama*, el nostre programa de divulgació musical, serà a la nostra antena els dimarts de 19.00 a 20.00 h del vespre, i es repetirà a les 10.00 del matí del dissabte.

Els caps de setmana, divendres a la tarda i dissabte gairebé tot el dia, l'antena de Catalunya Música estarà al servei dels oients que hauran demanat les seves preferències al telèfon 202.35.35, al nostre espai *El dia de l'oient*. Els diumenges, a més del nou programa-vermut que us proposem al migdia, la nostra programació serà com fins ara: obertura, espai monogràfic religiós, missa conventual des de Montserrat, *Divertiment* (nou espai), *A la manera de...* (repetició), *Temporada d'òpera*, repertori de concert, *Els nostres concerts* i, per acabar, *Nocturn*.

Amb aquesta nova programació Catalunya Música pretén oferir una gamma d'espais més àmplia, i amb la presència de temes monogràfics vol completar les franges de música més plural com són les seleccions digitals, *L'obertura* i *Nocturn*, espais que són una mica un calaix de sastre on cap música de tota mena.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

Les cantates sacres de Bach: una integral per a tot un any a Catalunya Música

per JOAN VIVES

La música de Johann Sebastian Bach no ha fet altra cosa que despertar una autèntica veneració des que Felix Mendelssohn va fer interpretar la *Passió segons sant Mateu* l'any 1829 a Leipzig. A partir d'aquí i ja en el nostre segle, Bach ha consolidat amb mèrits propis el qualificatiu d'indiscutible de la història de la música.

En el context de tot el seu catàleg d'obres i en especial de la producció vocal, les cantates sacres ocupen una situació privilegiada entre els gustos dels melòmans d'arreu del món. És per aquest motiu que qualsevol proposta que es faci de la seva audició de forma integral desperta sempre molt d'interès pel seu gran atractiu.

Catalunya Música, a partir del gener de 1994, ha previst incloure en la franja horària dels dilluns compresa entre les 22 h i les 23,15 h l'audició completa de les cantates religioses de Bach.

Per a l'estructuració d'aquesta proposta radiofònica s'ha partit de la numeració inclosa en la Bach-Werke-Verzeichnis (catàleg de l'obra de Bach), més conegut amb les majúscules "BWV"... un llistat no cronològic, elaborat pel musicòleg i bibliotecari alemany Wolfgang Schmieder l'any 1950. En l'actualitat és la catalogació de referència obligada, malgrat petits errors en l'atribució a J. S. Bach d'alguna de les cantates escrites per autors com Telemann o Kuhnau.

Durant l'etapa de Leipzig (1723-1750), Bach va arribar a construir 5 cicles de cantates per a tots els diumenges i dies festius de l'any litúrgic... amb un total aproximat d'uns 60/any. Per tant, Bach va haver d'escriure unes 300 cantates, de les quals hem perdut un terç. De les 200 conservades, molt poques inclouen la data de composició. A més, aquest vessant cronològic es complica quan

sabem que Bach, durant els anys de Leipzig, va recuperar i arranjar gran part de les cantates escrites abans del 1723, i que es va perdre posteriorment la primera versió.

És per aquest motiu que, lluny de voler ordenar el cicle de forma cronològica, s'ha optat per respectar la numeració de Schmieder i començar aquesta trajectòria sonora per la cantata BWV 1 i acabar amb la BWV 200, última de les cantates sacres recuperada, no incloent-hi les pàgines que no són originals de Bach... com ara les BWV 15, 141, 142 i la 160.

En definitiva, es tracta d'una proposta plena de seducció que ens permetrà un viatge sonor per una de les parts més belles, profundes i universals de la producció de Johann Sebastian Bach, alhora que donarà una dimensió diferent a les nits radiofòniques dels dilluns a Catalunya Música.

La Simfonia núm. 1, "Americana", de Rodríguez Picó a Barcelona

per CARLES LOBO

La doble barra final es va posar el 14 d'octubre de 1991, es va estrenar el juny de 1992 a Madrid, es va poder sentir l'agost del 93 al Festival de Peralada i ara, el gener del 94, s'ha programat a la temporada de l'Orquestra Ciutat de Barcelona.

Recordarem, abans de continuar, que el comentari d'aquesta obra ja va aparèixer al núm. 105-106 d'aquesta publicació. Per tant, ens remetem a l'article d'aquell número per ampliar i completar la informació que oferim aquí.

Aprofitarem l'ocasió, tanmateix, per reforçar una mica més el que ja es va dir sobre la simfonia, i sobretot



tenint en compte que el compositor, a partir dels comentaris posteriors a les dues interpretacions, té la impressió que hi ha certs aspectes de l'obra que caldria recordar per a una millor comprensió per part del públic.

Rodríguez Picó creu que *recordar l'estructura, en ser relativament senzilla, pot ajudar molt l'audició. No és exactament una obra dividida en tres moviments, però sí que hi ha tres parts. A la primera part, sense títol propi, ja que hi ha canvis de tempi constants, hi ha una unitat temàtica que li confereix un cert tipus de coherència, i és preferentment lenta, malgrat incloure dues danses amb un ritme un pèl més lleuger, talment com dos parèntesis, que fan que el material es desplaci amb més*

velocitat, i amb les quals es justifica el títol d'"Americana", ja que en certs moments recorden danses pròpies dels països llatinoamericans.

Del segon temps, o segona part, en dic Interludi, ja que és com una lleugera aturada entre les dues parts extremes, més denses. El material s'espaija i l'orquestra perd una mica la densitat del primer moviment, malgrat que els tempi no difereixen massa entre les dues: aquí es perllonguen (essent, doncs, una gran respiració del total de la partitura concretada més en les textures tímbriques i d'instrumentació que no pas en el material rítmic o de moviment). L'estructura de l'Interludi és molt clara, molt senzilla, com una mena de rondó gràcies a uns motius melòdics que trenquen espaiadament l'ambient resultant.

La tercera part, considerada com a segon moviment, s'inicia amb una pulsació rítmica molt més evident, els tempi augmenten la velocitat i la precisió rítmica. Hi ha també una zona central conceptuada com una gran dansa (Allegretto) amb una accentuació molt clara que esdevé el gran fragment de la simfonia, el més explícit. De mica en mica el material va evolucionant, es va eixamplant fins a un gran tutti final fortíssim.

L'altre aspecte que Rodríguez Picó creu que val la pena de comentar és l'ús dels instruments de percussió.

Evidentment, si fem una ullada a la instrumentació, ens adonarem que la percussió (6 percussionistes) hi té un paper important. Rodríguez Picó ens recorda que avui per avui el paper de la percussió no és el d'acompanyar, solament. Cal sentir la percussió com una família més, de la mateixa importància que la corda, posem per cas: evidentment, això no m'ho he inventat jo. El que faig és fer servir tècniques que vénen de molt lluny..., de Varèse..., d'Ives... i de molts altres compositors. Cal apartar-se de la concepció clàssica de l'ús d'aquesta família instrumental. La meua percussió no és postmahleriana, ni post-expressionista, no va per aquí..., és una percussió explícita, temàtica, i estructuralment parlant, amb una funció molt clara.

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

"Simfonia núm. 1 Americana"
de Jesús Rodríguez Picó

Divendres 14 de gener de 1994, 21 h.
Dissabte 15 de gener de 1994, 17 h.
Diumenge 16 de gener de 1994, 11 h.
Enrique García Asensio, director
Palau de la Música Catalana

Dos hit del barroc a Palau 100: Magnificat de Bach i Glòria de Vivaldi



Cor
de
Camba
del
Palau
de la
Música
Catalana

per C.L.

Aquestes són dues produccions vocal-instrumentals del barroc que per la seva popularitat sempre són agraïdes d'escoltar. Encara que l'experiència ens demostra que la popularitat d'una obra no sempre va en consonància amb la seva qualitat, ens trobem ara davant de dos casos en els quals sí que es compleix la dualitat. Per tant, els mots *hit* o "popular", els hem de llegir en sentit positiu.

El *Magnificat* inclou el text en llatí de les paraules de Maria a la seva cuina Elisabeth després de l'Anunciació, en què la Verge contesta les paraules d'aquella (*tu ets beneïda entre totes les dones*) amb un cant de reconeixement, d'exaltació i humilitat i de misericòrdia divina envers la Verge i el poble d'Israel.

Per la seva banda, Vivaldi va compondre dos *Glòria*. L'un, el primer, catalogat per Ryom amb el núm. 588, no s'ha fet tan popular com el segon (RV 589), i aquest és precisament el que sentirem al Palau. El text litúrgic del *Glòria* forma part de la *Missa* i és el càntic de lloança a Déu (*Gloria in excelsis Deo*).

Entre totes dues obres hi ha un nexe d'unió que fa que al programa de concert plani un gran sentit de globalitat.

El *Glòria* és també un càntic d'exaltació, com el *Magnificat*. I el *Glòria* de Vivaldi es va estrenar a la Pietà de Venècia el dia de la festa precisament de la Visitació de Maria a Elisabet.

En ambdós casos els textos estan dividits en 12 versets i tenen durades

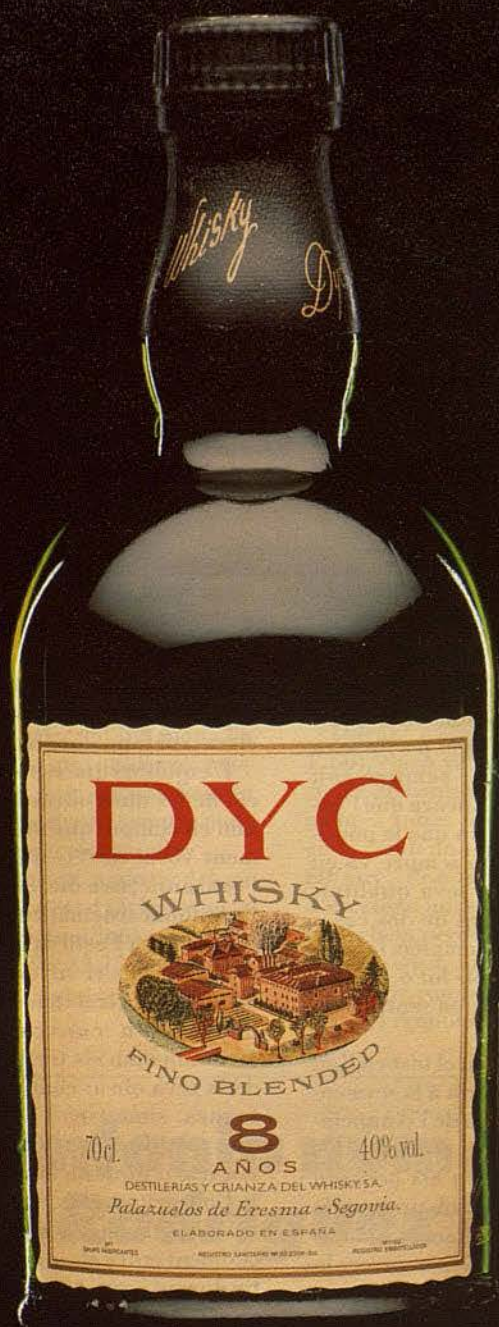
molt semblants (30 min); també estan escrits en la mateixa tonalitat, la més clara, diàfana i brillant: re major.

L'equilibri que es forma en l'audició de les dues obres es trenca si tenim en compte que mentre el tractament vocal de Vivaldi s'allunya de l'estil antic, és a dir, del contrapunt i l'antifonia sistemàtica, i s'apropa al *bel canto*, a l'estil operístic, tot deixant ben clar el virtuosisme dels solistes amb un tractament rítmic i harmònic ben contrastats, Bach continua amb els trets característics de la seva obra: contapunt imitatiu, fugues, simetries i altres elements que solidifiquen eficaçment l'edifici musical d'aquesta obra tan popular.

Concert exaltat, brillant i de caràcter optimista, el recomanem especialment entre els que es podran sentir durant aquest primer més del nou any 1994, que esperem que estigui amb consonància també amb l'ànim que es desprèn de les dues obres comentades.

TEMPORADA PALAU100
Magnificat BWV 243, de Johann Sebastian Bach
Glòria RV 589, d'Antonio Vivaldi
Sussan Chilcott, soprano
Kai Wessel, contra-tenor
Nigel Robson, tenor
Iñaki Fresán, baix
Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana
Concerto 91 (Barockorkest d'Amsterdam)
Jordi Casas, director
Dilluns 31 de gener de 1994, 21 h.
Palau de la Música Catalana

La Gente
sin Complejos
tiene su
Recompensa...



...Whisky
DYC 8 años.

DYC

WHISKY
Para Gente
sin Complejos

El Cant a Maria Aurèlia, l'homenatge de Mestres-Quadreny

per C.L.

Josep M. Mestres-Quadreny conviu amb la tranquil·litat com a companya en una magnífica torreta a Barcelona... Escriu i treballa en un tranquil·líssim estudi de la torreta... La seva conversa és absolutament tranquil·la, senzilla, amb un gram de dubte que amaga la saviesa de l'home madur.

I molt em temo que l'obra que aquí comentem és absolutament això: tranquil·la, senzilla, clara i sentida (no per haver estat massa interpretada, ja que comentem una estrena absoluta, és clar!).

L'origen d'aquesta peça va ser Maria Aurèlia Capmany, evidentment. Va ser, doncs, quan el Partit dels Socialistes de Catalunya va voler fer un homenatge sorpresa a Maria Aurèlia i va editar un llibre en el qual em van demanar d'escriure-hi un article... Aleshores vaig fer una mica de text. Jo coneixia Maria Aurèlia des dels anys 50, i vam ser molt amics..., per sempre. Aleshores em vaig trobar que escriure sobre una persona que s'ha conegut de tants anys, de sobte et trobes que... no saps què dir. Més que res perquè es tracta de tot un món que no es pot resumir en poques paraules, oi? Aleshores, el que vaig fer va ser explicar l'últim episodi de les nostres col·laboracions, que va ser el de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Això va ser quan la Maria Aurèlia em demanà si podia comptar amb mi per treballar amb l'OCB. I en veure que no es tractava de "posar pedaços" a una institució musical que feia temps que ja funcionava, sinó que la tasca que Maria Aurèlia es proposava tenir com a finalitat reformar-la molt seriosament, aleshores em vaig decidir a treballar-hi. Després (tornant al seu article per al llibre homenatge) se'm va ocórrer que el meu llenguatge no era el literari, i sobretot si es tractava d'escriure sobre una dona com ella, que escrivia i parlava tan extraordinàriament bé. Vaig pensar que jo havia de dir les coses amb música i vaig escriure aquesta peça... Ho vaig fer d'una volada.

A continuació i una mica en silenci ens mirem el llibre, en el qual és fet l'homenatge esmentat i al final del



L'escriptora M.A. Capmany és homenatjada per Mestres Quadreny

qual apareix publicada la partitura sencera, que enguany s'estrenarà en la temporada de l'OCB.

Mestres-Quadreny continua: L'obra és molt simple i el Cant (és per a Cor i Orquestra, encara que de l'orquestra només utilitzo els instruments greus de la fusta, i una mica la percussió, i poca cosa més), l'inicia el Cor femení, dividit en 4 veus. Va fent una nota sostinguda amb uns petits motius que van apareixent de tant en tant, i vocalitzen les vocals del nom de Maria Aurèlia. Aquest motiu, el van repetint seguidament cada cop més estretament i configurant-se de mica en mica en una superposició dels motius.

Després entra el Cor masculí, que va dient frases ben característiques i lapidàries pròpies de la ideologia i de diferents escrits de la Maria Aurèlia. Mentrestant les sopranos, per sobre, van anunciant i dient títols d'obres seves. L'acompanyament, com pots veure (estem mirant tots dos la partitura, encara) és molt senzill; només la percussió i un continu. Com veus, l'obra no té altres preten-

sions que un homenatge a una bona amiga la qual jo admirava molt.

Pel que fa al material musical jo sempre treballo amb càlcul de probabilitats i estadística, però aquí n'hi ha molt poc; és clar, com que els motius i les notes es van repetint, hi ha poca intervenció de la matemàtica.

Arribats a aquest punt parlem de la utilització de la matemàtica que Josep M. Mestres-Quadreny empra per a les seves composicions. La conversa es fa força interessant, però aquest és tema per a una altre article.

TEMPORADA ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Cant a Maria Aurèlia de Josep M. Mestres-Quadreny (estrena)
Coral Càrmina (dir. Josep Vila)
Enrique García Asensio, director
Palau de la Música Catalana
Dissabte 8 gener de
1994, 19 h.
Diumenge 9 gener de
1994, 11 h.
Palau de la Música Catalana.

Mathis der Maler

Una reflexió sobre les relacions de l'artista amb el poble

“N’hi ha prou que tu dormis i pintis?”

per LLUÍS MILLET

Aquesta qüestió que es planteja Mathias Grünewald (ca. 1745-1528)—el pintor del cèlebre retaule de l'altar d'Isenheim que es conserva al museu de Colmar—és al fons de la història que conta l'esmentada òpera de Paul Hindemith (1895-1963), ambientada en el marc de les lluites religioses que van oposar catòlics i luterans en el temps de la guerra dels camperols; una qüestió encara vigent i sempre oberta, a la qual Hindemith va respondre, d'alguna manera, amb la seva pròpia trajectòria de músic, no pas tancant-se en una torre d'ivori (o pensant, com altres creadors: “el meu temps vindrà, la meua música pot esperar”), sinó intentant restaurar l'equilibri malmès entre la individualitat creadora i el públic, tot recuperant per a la pràctica musical aquella actitud artesanal que semblava definitivament perduda. En efecte, ell fou, a part de compositor, un excel·lent instrumentista, director, pedagog, teòric i promotor musical preocupat per les funcions i les necessitats de la música en una societat concreta.

En la dècada dels cinquanta, quan era candent la polèmica tonalitat-atonalitat, Hindemith representà una mena de paradigma del compositor modern conservador; no obstant, als inicis de la seva carrera, va guanyar la fama d'un autèntic avantguardista per la seva posició activa i militant en favor de la nova música, al Festival de Donaueschingen (1921-1926) i a la Südwestfunk de Baden-Baden (1927-1929), integrat al moviment *Die neue Sachlichkeit* (Nova objectivitat), tan important en la literatura i l'art alemany de mitjan dels anys vint; ell encunyà, també, el terme *Gebrauchsmusik* (Música utilitària),

que va il·lustrar amb les seves *Lehrstück* (Peces didàctiques, 1929), sobre text de Brecht (amb qui després va tenir diferències substancials), que intenten integrar-se a la vida quotidiana com ho podria fer la lectura d'un diari.

Totes les suspicàcies que aquests experiments van provocar en els cercles polítics afins a la sensibilitat nazi podrien explicar aquelles paraules que Hitler va pronunciar després d'un concert d'obres de Hindemith: “Si un dia prenc el poder, netejaré Alemanya d'aquests falsos genis de la música”. I Hindemith, un dels pocs compositors no jueus que es va oposar obertament al nacional-socialisme, no va esperar passivament aquesta exclusió i es va refugiar a Suïssa, el 1938, on precisament va tenir lloc, el 28 de maig d'aquest any, l'estrena de l'òpera *Mathis der Maler*. També hem de recordar que, quatre anys abans, quan Wilhelm Furtwängler va dirigir a Berlín, el 12 de març de 1934, la *Simfonia* que porta el mateix nom de l'òpera (els temes de la qual els melòmans reconeixeran fàcilment en escoltar-la), l'èxit de l'obra va ser interpretat com un acte d'oposició a la política del govern nacional-socialista, que va prohibir expressament la música de Hindemith. Com a protesta per aquest interdicció, Furtwängler va dimitir dels seus càrrecs oficials.

El retorn al contrapunt

Paradoxalment, aquest compositor proscrit a Alemanya fou un músic alemany fins al moll de l'os, que va immunitzar-se de la febre de l'expressionisme tardoromàntic per nodrir-se, progressivament, de la gran tradició preclàssica del seu país, com si volgués actualitzar aquell esperit de

Bach i dels seus predecessors barrocs, renaixentistes i medievals, que l'aventura romàntica havia ofegat. Això ha fet que se'l qualificués de neo-clàssic o neo-modal, si bé creiem que cal distingir la seva actitud musical dels “retorns” més o menys artificiosos a algunes formes estilitzades del barroc, que esdevingueren una moda europea dels anys d'entreguerres; de la mateixa manera, el seu substrat modal no prové d'una imitació de girs melòdics arcaics, amb intencions exòtiques o decoratives, sinó del predomini d'un llenguatge contrapuntístic que, sense abdicar de la tonalitat natural, rebutja l'harmonia funcional acadèmica, el cromatisme i la tirania de les dominants i les sensibles.

La fecunditat i la facilitat de Hindemith són úniques en la primera meitat del nostre segle (l'any 1940 ja tenia un centenar d'obres en el seu catàleg); però aquesta mateixa facilitat, que el portà a un inoït virtuosisme d'escriptura, el féu caure, ocasionalment, en la servitud d'una música que sembla extasiar-se en els trets purament cal·ligràfics de la seva realització sonora. És el cas d'algunes de les famoses *Kammermusik*, de la dècada dels vint i els primers anys trenta, concerts per a solistes i formacions diverses, música realment concertant per a tots els instruments, anàloga, en aquest sentit, *mutatis mutandis*, als *Concerts de Brandenburg* de Bach. Però hem de remarcar que, després d'apassionar-se pel joc musical autosuficient, Hindemith s'interessa, també, per les necessitats dels cercles d'amateurs i de melòmans, tan freqüents al seu país, i emprèn una campanya de cultura musical popular, simplificant la seva escriptura en el sentit d'un art més melòdic i transparent que li obre les portes de la maduresa. Paral·lelament, tant en el terreny musical com en la

seva evolució espiritual, la comparació de les seves dues òperes majors, *Cardillac* (1926) i *Mathis der Maler* (1934) és molt il·lustrativa.

De *Cardillac* a *Mathis der Maler*

Primerament, unes ratlles sobre els temes respectius. *Cardillac* és un orfebre, atret per les seves obres amb una intensitat tan gran que, en no voler separar-se d'elles, assassina els compradors per recuperar-les. Defensa el seu bé amb una força satànica, però ell sap que morirà enfrontat amb una multitud àvida de veritat i de sang; en ser massacrada, el sentit de la música i del llibret no en fan pas un vençut sinó un triomfador. Sembla que l'orfebre simbolitzi l'artista que crea unes obres a les quals confereix les pulsacions de la seva sang i del seu esperit, malgrat el dubte sobre la seva perfecció i perennitat. Fou potser aquest dubte allò que portà Hindemith a refer el llibret i la partitura de *Cardillac* l'any 1952, especialment per fer-ne decantar la conclusió en favor de la responsabilitat moral de l'artista. La pregunta és si el creador posseeix un dret absolut sobre les seves obres; o, en altres paraules, si *Cardillac* és un heroi o un assassí.

La mateixa qüestió de la responsabilitat moral de l'artista davant de la societat és present, en un altre context, a *Mathis der Maler*. El protagonista, fins i tot oblidant el seu art, assumeix un paper social en la lluita entre papistes i luterans, tot donant suport a un camperol revolucionari i vacil·lant entre l'amor d'una dona de classe alta i el d'una noia orfe, filla del cap de la revolta.

Mentre *Mathis* pinta al claustre d'un convent i pensa sobre la finalitat de l'art, arriben Schwalb, el cap dels camperols revoltats, i la seva filla Regina. El camperol se sorprèn que, en aquests temps d'injustícia, encara algú es pugui dedicar a l'art. *Mathis* ajuda Swalb a fugir i, per aquest fet, és detingut. La protecció del cardenal Albrecht, arquebisbe de Magúncia, li retorna la llibertat. Capito, conseller del cardenal, intenta que aquest es converteixi al luteranisme i es casí amb una jove rica que solucioni les seves finances, Úrsula,



Paul Hindemith

filla del marxant luterà Riedinger. Úrsula estima *Mathis*, qui ha renunciat a pintar per unir-se a la revolta, ja que pensa que en aquests temps difícils ja no hi ha lloc per a l'art ni per a l'amor. Albrecht accepta de conèixer Úrsula; aquesta li confessa que estima un altre home, però que està disposada a sacrificar-se i casar-se amb ell per protegir les seves creences. Albrecht resta impressionat pel coratge de la jove i aixeca les interdiccions que pesaven sobre els luterans. Fracassada la revolta, Schwab és mort i *Mathis* consola Regina, encara trastornada per aquest fet; mentre ella dorm, *Mathis* té la visió de Sant Antoni, temptat per la riquesa, el poder, la luxúria, la sapiència i la força, i també somnia Sant Pau, encarnat en la figura d'Albrecht, qui l'exhorta a tornar a la pintura. En la darrera escena, *Mathis* és exhaust, després d'una esgotadora jornada de treball; ell i Úrsula vetllen Regina, que és a punt de morir; Albrecht ofereix la seva casa a *Mathis*, però aquest no pot acceptar: acabada la seva obra, ja només pot viure en la soledat i el record.

Les dues òperes tenen en comú l'exposició dels problemes que es poden presentar a un creador presoner d'un ordre social que no s'identifica amb el seu geni. L'enfocament diferent del tema —i el factor històric i cronològic— impliquen, també, algunes diferències d'ordre musical. *Cardillac* encara intenta respondre a aquella "Nova objectivitat", en la qual les formes musicals autòctones semblen distanciar-se de

les pulsions puntuals del text (a la seva època se l'havia qualificat de "Musikoper"), un text, d'altra banda, encara fortament marcat per l'expressionisme de l'època i, en aquest sentit, fortament apropiat a la mentalitat del jove Hindemith. Però, malgrat la bellesa dels seus cors i l'agressivitat dels clímax dramàtics, un llenguatge massa constantment polifònic fatiga l'espectador i l'abundància de text no sempre permet, al teatre, de seguir la seva trama. Les set escenes de *Mathis der Maler* també estan sustentades per unes formes musicals autosuficients i rigoroses (de les quals no podem parlar aquí), si bé, d'acord amb el tema i amb la pròpia evolució espiritual del compositor, ara, el llenguatge és més tonal i humanitzat (amb noves vies d'inspiració provinents del cant pla i de l'antiga lírica religiosa) i la textura més transparent, sense abdicar del contrapunt i de la polifonia. En aquest sentit, l'obra és un paradigma absolutament reeixit de l'art de Hindemith, en un moment en el qual ja comença a decantar-se cap a aquella mena de romanticisme intemporal, que havia d'afermar-se en les obres posteriors.

Escollint *Mathis der Maler*, podem veure com Hindemith no s'ha acontentat amb una concepció abstracta de l'art musical. És aquest fet allò que explica que aquell jove turbulent, aquell anarquista circumstancial, finalment hagués evolucionat vers un cert neo-romanticisme, dintre del qual va poder desenvolupar els seus imperatius artístics i humans. I això forma part de la seva grandesa: sigui el que sigui allò que es pugui pensar sobre les obres, relativament convencionals i pàl·lides, dels seus darrers anys, és difícil de no respectar les impulsions espirituals i humanitàries que les van inspirar.

Gran Teatre del Liceu. Dies 20, 23, 26 i 29 de gener, 1 i 4 de febrer. Jan Blinkhof, Albert Dohmen, Wolfgang Rauch, Kristin Sigmundson, Karan Amstrong, Georgina von Benza. Direcció musical: Uwe Mund. Direcció escènica: Götz Friedrich. Escenografia i vestuari: Peter Sykora. Producció: Deutsche Oper Berlin (1990), amb la col·laboració del Gran Teatre del Liceu.

QÜESTIONARI INFORMAL

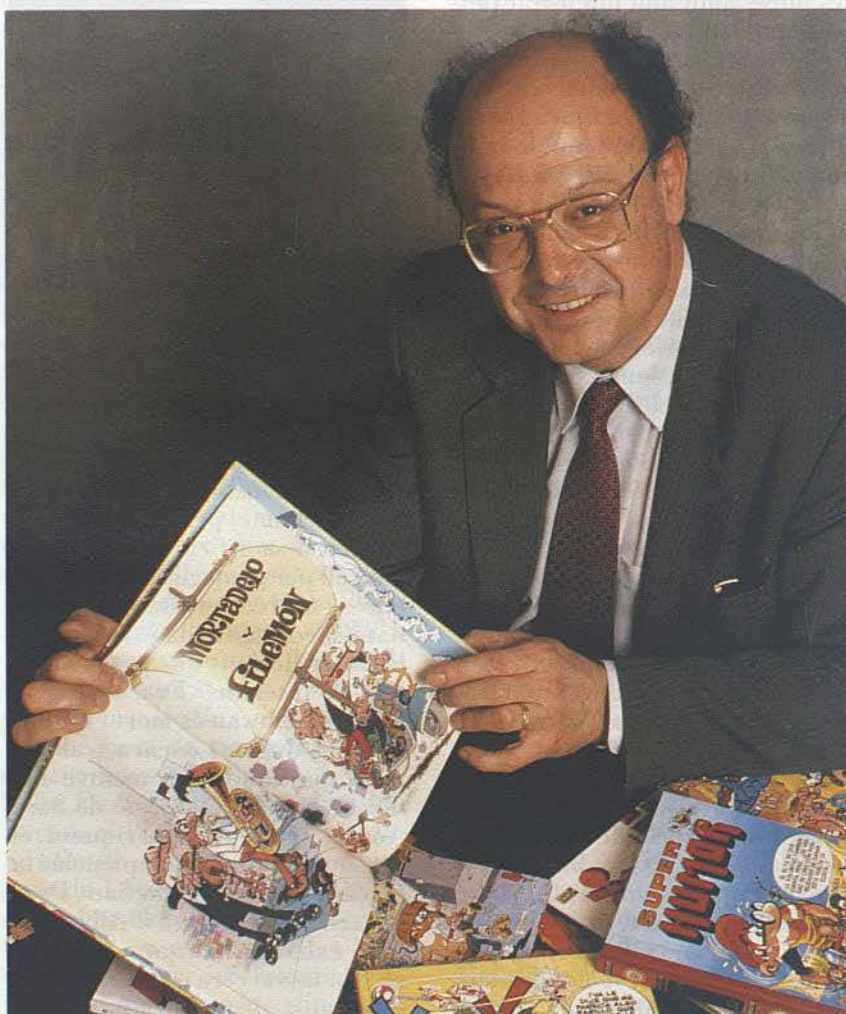
F. Ibáñez: historietista

per MERCÈ CAMPS DE GISPERT

Qui no coneix o no ha llegit algun cop les historietes d'en Mortadelo y Filemón? ... Segurament tothom ha tingut el gust de riure amb ells. Coneguem, doncs, els gustos musicals del seu creador. Francesc Ibáñez defineix la música com un acompanyament de plaer per a un moment agradable. No és el centre de la seva vida, però li agrada tenir la música com a acompanyant. Una anècdota que vol recordar expressament: un cop el van confondre amb el cantautor Paco Ibáñez. El van tenir molta estona al telèfon dient-li que volien que assistís a un míting polític i li va agradar molt que pensessin en ell, fins que li van preguntar si portaria la guitarra. Es va desinflar de cop i per això vol deixar clar des del principi que és F. Ibáñez, historietista.

—Relació amb la música?

—Be, pràcticament d'acompanyament. Quan estic treballant, quan faig el guió de la historieta, no vull ni sentir volar una mosca, tot em distreu; ni la família, ni les meves filles..., ningú. Crec que el guió de la historieta representa la partitura o el pentagrama de la música. Llavors, un cop fet el guió, interpreto, agafo el llapis i interpreto. A partir d'aquest moment sí que puc escoltar música. A més, com que normalment estic enclaustrat a casa, no faig vida social ni res d'això, doncs poso la ràdio per escoltar les notícies, entrevistes i indubtablement escolto música, però sempre com a acompanyament de la feina, no



L'historietista F. Ibáñez amb els seus personatges

com a motiu principal.

—Fet musical més llunyà en el record?

—El fet musical més llunyà? ... Mira, a mi el que més m'ha interessat des de fa molts anys des que era molt petitó, és una musiqueta que feia... "ocho mil doscientos veinticinco... treinta milloones de peseetas"... A més d'això, sempre m'ha agradat molt la sarsuela; encara que sembli un dinosaure, encara l'escolto.

—Fet musical més recent en el

record?

—El més recent és fer un esgarrip quan les meves filles posen el més nou, perquè no es posen d'acord; el que li agrada a una no li agrada a l'altra, i hi ha un escàndol infernal. Això seria el més recent...

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

—De tota la música que anomenen "moderna", la de "xim-xim, bum-bum"; puc prescindir absolutament de tota. Però m'agrada la sarsuela, escoltar tros-

sos d'òpera coneguts...

-Beatles o Rolling Stones?

-Ui! Això quasi entra en les "modernes", però en fi, escolliria els Beatles.

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

-Maria del Mar Bonet; sí, sí, tinc un disc d'ella, és dels pocs, i m'agrada molt.

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

-No, no és senzill, no m'agrada tot de tots, hi ha peces de cadascú que m'agraden. No tota l'obra completa.

-Fet musical no plaent que us mereixi més indulgència?

-De fet, tots aquests concerts als quals van els nois i noies que sembla que es tornin bojós; a mi em sembla una barbaritat, tot això, però pel sol fet que són nois i noies que es diverteixen ho trobo bé, perquè s'estan divertint; encara que ho trobi per a mi una animalada, ho perdono completament.

-Un instrument?

-Un instrument... el violí... i el piano, m'agraden tos dos.

-Una música per morir?

-Per morir... cap, absolutament cap.

-Una música per estimar?

-Per estimar... Ha de ser una música completament lànguida, però la meua memòria ara no em

El creador dels entranyables Mortadelo i Filemón és un aficionat a la sarsuela

permet recordar-ne cap.

-Un intèrpret?

-He dit la Maria del Mar Bonet, i entre els catalans..., aquell que has dit abans..., Serrat.

-Un esdeveniment musical viscut?

-T'adones que m'estàs fent un examen sobre una cosa que no és la meua? (d'això es tracta, si entrevistéssim músics el qüestionari no tindria la mateixa gràcia...). Possiblement m'impacta, no un esdeveniment en concret, sinó que en un moment determinat qualsevol peça em pot impactar, i fins i tot em pot fer sentir calfreds... el "Celeste Aida" per exemple.

-Una experiència musical que

us agradaria viure?

-Seria precisament ara, que els meus personatges es faran en dibuixos animats; m'agradarà el moment de musicar-los... Aquests personatges que van com bojós, m'intriga la música que hi haurà de fons.

-Fet sonor no musical que us atreu especialment?

-El soroll que fa, el "crac" que fa una ostra en obrir-se.

-Fet sonor no musical que rebutgeu especialment?

-El soroll de l'imbècil del darrera del cotxe amb el clàxon demanant pas.

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

-Una sensació, abans de tot; la resta, també, és clar, però per aquest ordre, és una sensació.

-Ecoltar música..., sol o acompanyat?

-Sol, si estic acompanyat ja no l'escolto, em distrec amb qualsevol cosa.

Francesc Ibáñez és una persona que està contínuament amb el somriure a la boca, parla molt de pressa i és difícil seguir-lo; però què més es podia esperar del pare de Mortadelo y Filemón?

catalunya música / revista musical catalana

CATALUNYA MUSICA / REVISTA MUSICAL CATALANA

C/ Sant Fancesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

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

Nº Entitat Nº Agència Digit control Nº Compte

Titular Banc/Caixa Agència

Adreça agència Població Signatura

Cal omplir les dades correctament

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms Professió

Carrer Telèfon

Població Dte. Província

Desitjo subscriure'm a partir del número Faré efectiu l'import mitjançant
amb la quota anual de 3.975 ptes. taló bancari adjunt.
semestral de 2.225 domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

SOLISTES DE L'OCB

DAVID THOMPSON, trompa

"Quan em jubili em dedicaré a la política"

per DAVID PUERTAS

Nasqué a Oklahoma (EUA), fill d'una família de músics. El seu pare és compositor i la seva mare directora d'òpera. Fa quatre anys que és a l'OCB i viu a Sant Pere de Ribes. *En el fons sóc més de camp que no de ciutat. M'agraden els serveis que ofereix una gran ciutat com Barcelona, però prefereixo despertar sentint ocells en comptes de cotxes.* A la matrícula del seu cotxe es llegeix "TROMPA", raó per la qual la Guàrdia Civil l'ha aturat més d'una vegada. *Als Estats Units és normal portar lletres a la matrícula, però aquí m'aturen a cada cantonada pel doble sentit que té aquesta paraula en castellà. Puc assegurar que mai vaig "trompa" quan conduixo.*

Ha passat tota la vida de poble en poble i de ciutat en ciutat. *Mai no ha-*

via estat quatre anys seguits en un mateix lloc. Aquí, a Barcelona, em trobo molt bé. Als 12 anys va tenir la seva primera trompa, és a dir, el seu primer instrument. Actualment toca una trompa fabricada el 1992 per un constructor de Virgínia (EUA), després d'haver estat esperant-la més de dos anys. És la millor trompa que he tingut mai. Valla pena estar en llista d'espera dos anys o més per aconseguir un instrument com aquest. Creu que a Catalunya es viu un ambient cultural i musical molt bo, però que els estudis de trompa, concretament, oblidem el repertori orquestral en els seus programes. Els estudiants acaben la carrera sense haver vist ni una sola peça de les que tocaran en les orquestres. Per sort això s'està canviant a poc a poc.

David Thompson llueix en el seu historial els primers premis de con-



ursos tan prestigiosos com el de l'American Horn Competition, la Southeast Horn Workshop Solo Competition i la Performance Competition of the International Horn Society. Encara no porta quinze anys tocant la trompa, ja pensa en el que farà quan "aparqui" la música. *He conegut els solistes de les més prestigioses orquestres del món i jo no em veig com ells, 30 anys tocant la trompa, sempre els mateixos compositors, sempre les mateixes obres. Confessa sentir-se interessat per la carrera de Dret i afegeix que no descarto la possibilitat de poder-me dedicar a la política.*

catàlunya música

111

revista musical catalana

PALAU 100

III TEMPORADA DE CONCERTS 1993-94

Palau de la Música Catalana

20 GENER '94
dijous, 21 h.

TERESA BERGANZA, mezzo-soprano.
J.A. ÁLVAREZ PAREJO, piano.

31 GENER '94
dilluns, 21 h.

CONCERTO 91 (BAROCKORKEST D'AMSTERDAM). COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA (Patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya). Solistes vocals.
Dir: JORDI CASAS: *Gloria*, de Vivaldi; *Magnificat*, de Bach.

10 FEBRER '94
dijous, 21 h.

ORQUESTRA FILHARMÒNICA D'ISRAEL.
Dir: ZUBIN MEHTA. Patrocinat per  fundación TABACALERA

21 FEBRER '94
dilluns, 21 h.

CONCENTUS MUSICUS.
Susan Narucki, soprano.
Dir. NIKOLAUS HARNONCOURT.

CASES MUSICALS DE BARCELONA
JORQUERA PIANOS

Viure entre pianos

per MÒNICA MONTORIOL

Víctor Jorquera neix el 1929. Diu que, el primer que va sentir en néixer, va ser el so del piano que tocava el seu pare. La història de la Casa Jorquera es remunta a l'any 1858, quan el seu avi Gines va començar amb un taller a Madrid. La saga Jorquera continua amb Ignasi, Víctor i Helena. Actualment, la tercera i quarta generació Jorquera estan al capdavant del negoci: Víctor a la part d'afinació i reconstrucció, i Helena a la part comercial i financera, tot i que Helena també coneix l'altre vessant.

El primer taller de la casa Jorquera a Barcelona, pels voltants de 1940, era al barri de Gràcia. Posteriorment, es va traslladar al Barri Gòtic, al carrer Copons, on encara avui té un taller. Simultàniament, va inaugurar la primera botiga a l'Avinguda de la Catedral. La ubicació definitiva al carrer d'Aribau, al costat de la Diagonal, es va fer ara fa uns 8 anys, juntament amb l'ampliació a dos altres tallers.

La Casa Jorquera ha mantingut al llarg d'aquests anys l'especialització en pianos, ja que, segons Víctor Jorquera, és "una feina en continu aprenentatge" que "absorbeix generacions senceres". A tall d'exemple, va parlar de les fàbriques de pianos alemanyes, de les quals va dir que hi han passat "més de 10 generacions".

La incidència de la firma Jorquera ha aconseguit passar fronteres; la seva història va estretament lligada a celebritats mundials com Arthur Rubinstein, Leonard Bernstein, Rosa Sabater, Alicia de Larrocha, o fins als pianistes actuals Krystian Zimerman o Ivo Pogorelich. Amb Rubinstein, Víctor Jorquera va tenir una relació de tipus professional i d'amistat. En les



seves gires arreu del món, Rubinstein se l'enduaia com a tècnic afinador.

Víctor Jorquera estudia la carrera de piano, i s'introdueix al món comercial i tècnic de la Casa Jorquera als 14 anys. L'ofici de l'afinació, l'aprèn del seu pare i del seu avi. Amb els viatges a Alemanya, treballant a les principals fàbriques –Bösendorfer, Bechstein, Steinway, Schimmel–, va adquirir experiència. Actualment, i amb 64 anys, Víctor Jorquera té un llarg bagatge com a professional de l'afinació, i afirma que per ell no existeix la jubilació.

Rubinstein a Barcelona

Víctor Jorquera i Arthur Rubinstein mantenien una relació quasi de "col·legues". L'afinador barceloní va reconèixer que el gran pianista coneixia molt bé el piano i la seva estructura. Per això la seva relació anava més enllà de l'estricta professionalitat: tots dos, grans coneixedors del piano, intercanviaven informació i s'ajudaven fins a la perfecta afinació. En una ocasió, i després d'un concert amb obres de Chopin, a Barcelona, al Palau de la Música Catalana, Rubinstein va quedar esgotat, i davant l'allau de musicòlegs i d'admiradors el pianista va demanar ajuda al seu amic Jorquera: "¿Tienes un co-

che para salir de aquí?". Ell, que tenia un sis-cents, dubtava de donar una resposta: "Hombre, un coche, un coche...". I Rubinstein va afegir: "¿Tiene cuatro ruedas, no?". Davant de l'evidència, van encaminar-se cap al sis-cents. Inadvertits per tothom van aconseguir marxar i arribar fins a l'Hotel Ritz on s'hostatjava Rubinstein. La nit es va acabar prenent uns *finos* a l'habitació de l'hotel i cantant *Asturias, patria querida!*

"S'ha d'afinar amb el cap, el cor i l'oida"

L'afinació, en paraules de Víctor Jorquera, és "una feina artístic-musical" perquè "cal conèixer el piano, els tipus de fustes, els diferents tipus de teclats, etc.".

Alguns dels afinadors que han passat per la Casa Jorquera, provenien principalment de dues de les fàbriques de pianos catalanes de més renom: Chassigne & Frères i Cussó, que després de la Guerra Civil Espanyola van desaparèixer.

Pel que fa a la formació d'un tècnic, Víctor Jorquera va apuntar que, actualment, es trigava "entre 10 i 15 anys" a aconseguir-la. En aquest sentit, Jorquera va destacar que "costa molt trobar bons afinadors".

DAVID THOMPSON, Impresor

Entre pianos

"Quan em jut" em dedicat a la polifonia



Art.Cod 2000

PUBLICITAT AL SERVEI DE LA MÚSICA

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

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



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

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

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

PREGUNTES:

- Quin any es va estrenar a Viena la *Primera Simfonia* de Beethoven?
A) 1793 B) 1798 C) 1800 D) 1803
- A quin país va néixer el compositor H. Villa-Lobos?
A) Veneçuela B) Brasil C) Argentina D) Cuba
- A quina ciutat va morir la soprano Maria Callas?
A) París B) Nova York C) Milà
- Quin compositor català, nascut el 1789, va escriure una obertura per a *Il barbiere di Siviglia* de Rossini?
A) Mateu Ferrer B) Ramon Carnicer C) Manuel Pla D) Vicenç Cuyàs
- Com es diu la solista del grup espanyol Mecano?
A) Marta Sánchez B) Celia Cruz C) Ana Torroja

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 desembre 1993.

- D) Aeolus.
- A) Dvorák.
- A) Josep Soler.
- B) València.
- C) Albany.

Els noms dels guanyadors del Concurs de desembre 1993 seran publicats en el pròxim número.

BUTLLETA DE RESPOSTA (gener 1994)

- | | | | |
|---------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| 1 - A) <input type="checkbox"/> | B) <input type="checkbox"/> | C) <input type="checkbox"/> | D) <input type="checkbox"/> |
| 2 - A) <input type="checkbox"/> | B) <input type="checkbox"/> | C) <input type="checkbox"/> | D) <input type="checkbox"/> |
| 3 - A) <input type="checkbox"/> | B) <input type="checkbox"/> | C) <input type="checkbox"/> | |
| 4 - A) <input type="checkbox"/> | B) <input type="checkbox"/> | C) <input type="checkbox"/> | D) <input type="checkbox"/> |
| 5 - A) <input type="checkbox"/> | B) <input type="checkbox"/> | C) <input type="checkbox"/> | |

Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:



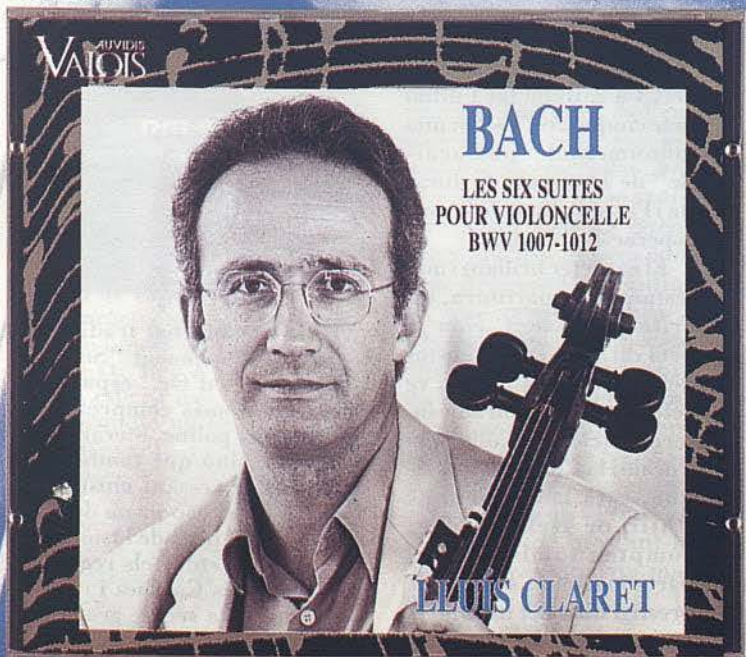
CESC

AUVIDIS
VALOIS

LLUÍS CLARET

*La gran tradició
de l'escola
violoncel·lística
catalana*

NOVETAT



VALOIS ÀLBUM 2 CD V 4695

AUVIDIS IBÈRICA C/ BERTRAN, 72. 08023 BARCELONA



HÄNDEL: *Judas Maccabaeus*

De Mey, Saffer, Spence, Thomas, U. C. Berkeley Chamber Chorus, Philharmonia Baroque Orchestra, Nicholas McGegan, dir. Harmonia Mundi France, 90 7077-78.

Ens trobem davant d'una atractiva versió, sens dubte, d'un dels oratoris més coneguts de la producció de Georg Friedrich Händel, després de l'antològic *El Messies*. Escrit pocs anys després, *Judas Maccabaeus*, com quasi tota la resta d'oratoris händelians, és una obra de maduresa.

Els creixents fracassos operístics aconseguits a Londres havien portat aquest compositor d'origen alemany a provar sort en el terreny de l'oratori a partir de la dècada del 1730, aconseguint resultats més positius. Així, la dècada següent, alhora que deixarà de compondre òperes, potenciarà el seu treball en els oratoris.

Judas Maccabaeus s'inclou en aquesta última etapa. Es tracta d'un oratori certament brillant i vigorós, que inclou pàgines de gran bellesa sempre dins de l'habitual personalitat estètica de Händel. Tampoc no hi falta el seu moment popular... que en aquesta ocasió apareix just en el tercer i últim acte: el cor "See, the conqu'ring hero comes!".

La partitura va sorgir arran de celebrar la victòria, el dia 16 d'abril de 1746 del Duc de Cumberland al damunt dels revoltats escocesos encapçalats pel príncep Carles Eduard. L'autor del text

va ser Thomas Morell, que posteriorment també havia de ser l'autor de tots els textos dels últims oratoris de Händel: *Theodora* (1750), *Jephta* (1752), i *The triumph of time and Truth* (1757).

Aquesta nova versió, recentment enregistrada (novembre de 1992) pel Cor de cambra de Berkeley i la Philharmonia Baroque Orchestra, sota la direcció de Nicholas McGegan, reforça el sentit brillant de l'obra amb una interpretació amb criteris històrics, àgil, viva i que no amaga el caràcter quasi militar d'alguns dels seus moments. És una versió per gaudir tant de l'equilibri i la qualitat dels solistes, perfectament conxeadors de l'estil barroc, com de la resta de membres del Cor i l'Orquestra.

Un últim atractiu d'aquesta versió és la inclusió al final, en forma d'apèndix, d'una petita col·lecció de fragments fets pel mateix Händel de cara a representacions posteriors de l'obra, entre els quals s'inclou l'última obra per a Cor que va escriure abans de morir, "Sion now her head shall raise", inclòs a la representació que de *Judas Maccabaeus* es va fer el 1758. ● Joan V. Bellalta.



LULLY: *Armide*

Laurens, Crook, Geus, Rime, Deletré, Ragon, Collegium Vocale, La Chapelle Royale, Philippe Herreweghe, dir. Harmonia Mundi France, 901.456-57.

Va ser el dia 15 de febrer de 1686 quan a l'Académie Royale de Musique de París (i no a

la cort) es va estrenar *Armide*, la penúltima òpera que havia d'escriure Jean Baptiste Lully i segurament la més sublim del seu catàleg. La carrera triomfal de Lully com a autor d'òperes el va convertir en l'autor preferit del Rei Sol i les seves aportacions l'han fet ésser reconegut per la posteritat com el consolidador de l'òpera dramàtica francesa del barroc... malgrat el seu origen italià.

Armide és una pàgina en 5 actes que ja ens comença sorprenent des del pròleg inicial protagonitzat per la Glòria i la Saviesa amb el seu seguici. Malgrat que el text és un cant de lloança a l'heroi protagonista, és fàcilment deduïble que a l'època tothom va entendre que de qui es parlava era de sa majestat el rei. Aquí incloem alguna de les frases més significatives:

"*Tout doi céder dans l'univers a l'auguste héros [...] Chantons, Chantons la douceur de ses lois. Chantons, Chantons ses glorieux exploits [...] Que dans les temple de Mémoire son nom soit pour jamais gravé [...]*".

No obstant això, alguns dels moments de major bellesa, els trobem a l'escena final de l'acte segon entre Renaud i Armide, a l'escena infernal de l'acte tercer, i a gairebé tot l'últim acte cinquè on s'inclou una monumental "passacaille" de 14 minuts de durada i l'escena final de la desesperació d'Armide.

El caràcter brillant i majestuos de la partitura, escrita plenament, com ja hem dit, seguint els gustos del temps de Lluís XIV, ve reforçat per l'acurada interpretació del Collegium Vocale i la Chapelle Royale que, sota la direcció de Philippe Herreweghe, compten també amb la participació de solistes de prestigi dins del món de la interpretació del repertori

vocal francès del barroc, com ara Guillemette Laurens, Bernard Deletré, Gilles Ragon, Howard Crook, Véronique Geus i Noémi Rime. A part del tractament de les parts instrumentals amb un gran respecte per les tradicions interpretatives del cada cop menys mal conegut barroc francès, les versions de Herreweghe centren una part gran del seu atractiu en la profunditat i l'esperit acurat que imprimeix a cadascuna de les seves interpretacions.

Evidentment, aquesta versió de *Armide*, enregistrada el novembre de 1992, no n'és cap excepció. Capítol a part mereixen les espectaculars escenografies que presenten a les representacions en directe, de les quals és obvi que el discòfil no pot gaudir. En tot cas la plasticitat de la interpretació és un magnífic incentiu per a la imaginació... i per gaudir d'allò més... ● J.V.B.



Cançons espanyoles i portugueses per a veu i viola de mà

Sara Stowe, soprano, Matthew Spring, viola de mà. Chandos, CHAN 0546

Lanomenat tradicionalment "Segle d'Or" espanyol, no només comprèn l'esplendor polític, literari i plàstic, sinó que també comprèn el vessant musical. No hi ha cap mena de dubte que el període històric comprès entre els regnats dels reis Catòlics i el de Felip II va ser de gran esplendor musical.

PHILIPS

PARIS
1920
Poulenc - Milhaud
Honegger
ORCHESTRE
DE PARIS
SEMYON
BYCHKOV



Aquest enregistrament, protagonitzat per la jove soprano anglesa Sara Stowe i per Mathew Spring (viola de mà) ens proposa tot un recull de cançons, "Villancicos", "Romances" i "Sonetos" del s. XVI que podem qualificar de genuïnament antològic, ja que hi podem trobar una bona colla de peces "clàssiques" d'aquest repertori, extretes de cançoners com el de "Palacio", de la biblioteca de Lisboa, i d'Elvas o bé d'autors com Milà, Narváez, Mudarra, Bermudo, Daza o Pisador.

En tot cas, un dels primers interrogants que sovint poden despertar els enregistraments d'obres amb textos castellans i portuguesos com aquest (o catalans, si fos el cas) interpretats per un cantant no nadiu, és el de la resolució fonètica. Sí que podem dir que, en aquesta ocasió, Sara Stowe fa honor a una pronúncia castellana més que digna. Quant a les poques cançons portugueses que apareixen a l'enregistrament, tenim fa la impressió que estan resoltes amb la mateixa dignitat fonètica, malgrat que qui signa aquest comentari lamenta no conèixer millor la llengua portuguesa per fer un judici més precís.

Un altra aspecte que crida l'atenció i que contribueix a trencar la justificada linealitat d'un disc on s'inclouen 27 peces per a veu i viola de mà, és el canvi de registres sonors i de caràcter que la soprano fa en funció del contingut del text. Per a les cançons d'esperit més popular ens proposa un tipus d'interpretació vocal amb un marcat caràcter popular. A les de caràcter més profund fa honor a un timbre nítid i expressiu. L'enregistrament es va fer el novembre de 1992. ●

J.V.B.

Paris 1920

Poulenc (*Les Biches*), Milhaud (*Le boeuf sur le toit*), Honegger (*Pacific 231*). Orchestre de Paris i Cor de l'O. de París sota la direcció de Semyon Bychkov. - Philips Digital Classic 432 993-2.

Enregistrament recent de tres de les obres característiques del moviment creatiu francès "d'entreguerres" en el qual primaven els cèlebres "Sis". Potser no es tracta exactament de segles obres cent per cent representatives de cada un dels tres compositors figurats en aquest compacte, però sí, que ho son en un sentit anecdòtic. No és el millor de tots ells, però sí un emblema. Ara se'ns planteja aquesta interpretació, en part com una contesa per a un jove director, Semyon Bychkov, que darrerament trobem repetidament en promoció per al segell Philips (amb la Filharmonica de Berlín, amb la Simfònica de Londres i, ara, amb l'Orquestra de París). No fa gaire en comentàvem la *Vuitena* de Shostakovitx però ara diem que es tracta d'una competició literal en la tasca de recrear tres tendències dels anys vint, per un jove director que no ha arribat a viure-les. Potser és per això que a *Les Biches* de Poulenc li manqui una mica de l'espontaneïtat *naïf* que assolien amb Diaghilev. Segurament és el mateix que passa amb *Le boeuf sur le toit* que és pres com una deliciosa rapsòdia, bé que sense arribar a l'esclat d'una pura orgia carnavalesca que rebia de mans de Bernstein. Finalment el moviment simfònic *Pacific 231* d'Honegger acaba essent el coral que en el fons va idear l'autor, no tant la peça d'avantguarda ma-

quinista. ●
Josep Casanovas

BENJAMIN BRITTEN: War Requiem.

N.D.R. Sinfonicorchester. Dir. John Eliot Gardiner. Luba Orgonasova, Anthony Rolfe Johnson, Boje Skovhus. Cors Monteverdi i de la N.D.R. Cor infantil de Tölz. Deutsche Grammophon. Dos discos Digital Stereo 437 801-2 GH2.

Impressionant gravació del *Rèquiem* menys "guerrer" que mai no s'haurà escrit, malgrat el títol que Britten li donà. Rèquiem de temps de guerra però, de fet, antibel·licista. La gravació té la seva anècdota, perquè si l'estrena de l'obra es va fer uns dies després de la inauguració de la nova seu de Coventry, destruïda per l'aviació alemanya durant la darrera guerra mundial, aquesta nova versió s'ha fet recentment a l'església de Santa Maria de Lubeck, seriosament damnificada com a venjança d'aquella terrible "coventricació" que destruï pràcticament una ciutat anglesa. Direcció general encertada per l'autoritat d'Eliot Gardiner, coneixedor total de la intimitat de la composició, podria semblar amenaçada per l'heterogeneïtat dels diversos conjunts i solistes, els monteverdians d'Hamburg, juntament amb un cor polivalent de ràdio o els nois de Tölz, eclesials. Però la realitat és que la interpretació resulta, en tot cas, beneficiada d'aquesta possible divergència inicial de personalitats artístiques, tenint en compte que Britten va planejar aquesta obra com una juxtaposició de tres registres estètics, com a mínim. Així, mentre uns van seguint les paraules de la litúrgia de difunts, altres, els solistes, insisteixen en els poemes de Wilfred Owen. Obra bellíssima i intensa d'expressió, amb voluntat ecumènica que s'empara perfectament del possible eclecti-

cisme necessari. "El meu tema és la guerra, i la pietat de la guerra. La Poesia rau en la pietat... La sola cosa que pot fer un poeta, avui dia, és advertir." A destacar, d'aquesta gravació actual, els efectes estereofònics que s'obtingueren per mitjà d'una sagaç distribució de tots els elements al llarg de la planta de l'església i que han tingut real repercussió en l'acústica exposada per al disc. ● J.C.P.

POULENC: Piano Concerto. Concerto for 2 pianos. Organ Concerto.

Pascal Rogé, Sylviane Deferne, Peter Hurford, Orquestra Philharmonia, Charles Dutoit. - Decca 436 546-2.

Tres exemples ben significatius dels concerts de Poulenc, que podran ésser fins i tot repudiats per alguns com a banals o fins i tot vulgars (el *Concert per a piano* sol sobretot) mentre que altres en gaudiran com un exemple viu de l'art d'un compositor inimitable en la realització de la lluminositat del sud i de l'esperit de l'humor. Tot un senyor dominador d'un art aparentment frívol però que, en darrer terme, esdevingué sever i pletòric de sentit religiós. Aquest és, en cert sentit, l'itinerari que fan intel·ligentment els tres concerts d'aquest disc, bé que segons un criteri que no és l'estrictament cronològic. El primer concert, el per a piano sol, ens mostra un esclat summament atraient en Pascal Rogé, mentre que el seu duo amb Sylviane Deferne mostra un sòlid diàleg. Però, el Poulenc religiós, el retrobarem en el *Concert per a orgue* que Peter Hurford realitza només amb una secció de cordes i timpani. Charles Dutoit es el director idoni per aquest tipus d'obres. ● J.C.P.



SHOSTAKÒVITX: *Lady Macbeth de Minsk.*

Ewing, Haugland, Larin, Langridge, Koteherga, Zednik, Moll, Zaremiba. Orquestra i Cors de l'Òpera Bastille, Myung-Whun Chung, director. Deutsche Grammophon, 437.511-2

És ben coneguda la història de les vicissituds que patí Dmitri Shostakòvitx arran de l'estrena de la seva òpera *Lady Macbeth de Minsk*, després que el dictador Stalin assistís a una representació; podriem dir, fins i tot, més coneguda que la mateixa obra, la qual no tenim ocasió d'escoltar —o de veure representada— sovint en viu (en recordem una ja llunyana representació al Liceu barceloní, a l'època de l'empresari Antoni Pàmias). En sentir aquest disc, que recull la versió original de l'òpera, del 1932, encara ens sorprèn el domini dels mitjans tècnics i expressius que acredita un jove compositor de 26 anys, ja amb uns trets personals molt remarcables, cosa que ens fa preguntar inevitablement quina hauria estat la seva hipotètica evolució musical si hagués pogut treballar lliurement, sense impediments estètics i ideològics.

Tornant a *Lady Macbeth*, un drama realista d'una cruesa que havia de sorprendre a l'època, encara ens sobta, en moltíssims passatges, una agressivitat frapant —la qual, cinquanta anys després,

encara conserva tot el seu impacte— materialitzada en una orquestració incisiva, de vegades descarnada, brutal i histriònica, que contrasta amb altres escenes d'aquell lirisme agredolç, tan propi del compositor i de la sensibilitat eslava. Es tracta, doncs, d'una òpera impactant, si bé encara no absolutament perfecta: la joventut irreprimible del compositor es manifesta de vegades per excès i alguns records del drama popular tradicional rus creen una certa dicotomia. En canvi, els interludis i fragments purament simfònics, d'un extraordinari dinamisme, són a l'alçada del millor Shostakòvitx.

Òpera d'un repartiment copios i, per tant, una obra d'equip, hom pot remarcar la fèrria i minuciosa labor aglutinadora del director de l'Òpera Bastille de París Myung-Whun Chung, el qual acredita una personalitat tan fermament aglutinadora, com flexible i sensible. L'Orquestra de l'Òpera de París no és conceptuada com un conjunt-estrella, però, en aquest cas, hom pot remarcar una escrupolosa i apassionada labor de preparació per part del singular director oriental, de manera que el resultat simfònic de l'enregistrament no tan sols és impecable sinó també brillant i impactant. Un elenc vocal de més d'una vintena de personatges (de procedència plural, germànica, anglo-saxona i eslava, fins i tot amb un excel·lent cantant espanyol, Carlos Álvarez) s'integra amb normalitat a la consecució d'un estil homogeni, amb unes prestacions globalment brillants. Maria Ewing és una protagonista comunicativa i no sembla sentir-se desplaçada fora del seu habitual repertori germànic. Amb la mateixa convicció la secunden Aage Haugland, Philip Langridge i Sergei Larin en els rols més rellevants de l'òpera. ● LL. M.



Fantasias, Pavans & Galliards.

Obres de Bull, Byrd i Gibbons. Gustav Leonhardt, clavicèmbal i virginal. Philips, Digital Classics, 438.153-2.

La història de la literatura anglesa per a teclat no comença abans de la segona meitat del segle XVI. Les fonts documentals més riques sobre el període que va del 1560 al 1630 provenen del Fitzwilliam Virginal Book (els manuscrits del qual es conserven al Museu Fitzwilliam de Cambridge), anomenat d'aquesta manera pel títol de noblesa de qui fou el seu propietari al segle XVIII, Lord Fitzwilliam. És un recull d'unes tres-centes composicions d'autors anglesos (i d'alguns estrangers, com J. P. Sweelinck) del qual provenen les 15 composicions que Gustav Leonhardt ha seleccionat per a aquest enregistrament realitzat l'any 1992 (a part del My Lady Nevells Book, una altra font important per a la música de Byrd).

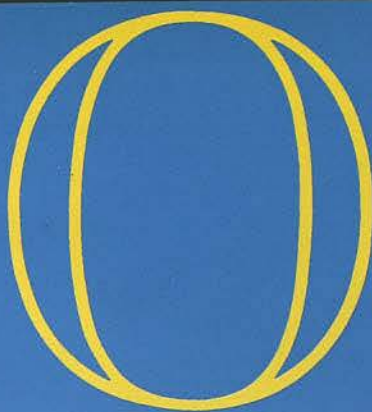
Amb aquest preciós repertori, Gustav Leonhardt ens mostra, una altra vegada, la seva exquisita interpretativa i, al mateix temps, la seva absoluta maduresa artística. L'il·lustre intèrpret holandès, amb aquestes variacions de vegades senzilles i, sobtadament, plenes d'esculls rítmics, proposa als seus nombrosíssims seguidors unes versions model·liques, gairebé normatives. A més, l'alternança del clavicèmbal amb el virginal posa en relleu un contrast sonor molt adequat a aquesta música. ● M. Ll. Cortada

J.S. BACH: Els Concerts de Brandenburg (+ Triples concerts, BWV 1044 i 1064).

Kammerorchester C. Ph. E. Bach, Peter Schreier, director. Philips Digital Classics, 439.918-2

Sempre és benvinguda una nova versió d'aquesta cèlebre col·lecció de concerts bachians, d'una singularitat musical paral·lela a la seva força comunicativa, que es mantenen tan joves com a la seva època i podem escoltar cada dia sense que mai no ens arribin a fatigar.

La interpretació que ara presenta Philips és a càrrec d'un conjunt de cambra procedent de l'antiga República Democràtica Alemanya, en aquest cas posat sota la direcció d'aquell gran tenor que és Peter Schreier, el qual també ha estat temptat darrerament per l'incident de la direcció, una activitat que practica amb èxit. El conjunt té la solvència i la solidesa (i també exhibeix un tipus de sonoritat) pròpies de les formacions alemanyes tradicionals, però Peter Schreier n'ha eliminat en part la pesantor, com a animador d'unes versions suficientment aèries i molt vives de *tempi*, les quals, sense ser les d'un estilista puntillós, tenen cura de tots els detalls de fraseig d'una manera plausible. La seva musicalitat essencial manté un atractiu considerable, eixamplat per la participació de solistes excel·lentíssims com, entre altres, l'organista-cembalista anglès Simon Preston —que interpreta la famosa cadença del *Cinquè concert* amb gran virtuosisme i vitalitat, així com una versió molt notable del difícil, preciós i poc conegut *Triple concert en la menor*, per a violí flauta i clave), l'oboïsta francès Maurice Bourge, la flautista Irena Grafenauer o el trompetista Hakan Hardenbergen. ● Agustí Montellà



Orquestra Ciutat de Barcelona

GENER 1994

8

dissabte
19 h.

Enrique García Asensio, *director*
Brigitte Engerer, *piano*
Coral Càrmina (*dir.: Josep Vila*)

Fauré: Masques et Bergamasques
Saint-Saëns: Concert per a piano i orquestra núm. 2
Mestres Quadreny: Cant a Maria Aurèlia (*estrena*)
Prokofiev: Romeu i Julieta. Suite

9

diumenge
11 h.

21

divendres
21 h.

Franz-Paul Decker, *director*
Disa English, *oboè*
Silvia Coricelli, *fagot*
Larry Passin, *clarinet*
David Thompson, *trompa*

Schoenberg: La nit transfigurada, op. 4
Mozart: Simfonia concertant, K 297b
Strauss: Intermezzo: Quatre Interludis Simfònics

22

dissabte
19 h.

23

diumenge
11 h.

14

divendres
21 h.

Enrique García Asensio, *director*
Ramon Coll, *piano*

Beethoven: Música per a un ballet cavalleresc
Beethoven: Concert per a piano i orquestra núm. 1
Rodríguez-Picó: Simfonia núm. 1
Ginastera: Estancia. Ballet, op. 8b

15

dissabte
19 h.

16

diumenge
11 h.

28

divendres
21 h.

Edmon Colomer, *director*
Cecile Ousset, *piano*

Pelegrí: Diàlogos
Ravel: Concert en sol major
Dvorák: Simfonia núm. 9, «Nou Món»

29

dissabte
19 h.

30

diumenge
11 h.

Venda anticipada de localitats

De dilluns a divendres, de 10 a 21 h., i dissabtes, de 15 a 21 h., a les taquilles del Palau de la Música Catalana (Sant Francesc de Paula, 2)

Concerts dels Solistes de l'Orquestra Ciutat de Barcelona

*Els dijous, a les 8 del vespre,
al Saló de Cent*

13 de gener

Francisca Mendoza, *violí*
Larry Passin, *clarinet*
Patrick Hopper, *piano*

Stravinsky: La Història del soldat
Khatxaturian: Trio
Bartók: Contrasts

27 de gener

Cayetano Castaño, *oboè i corn anglès*
Jozef Toporcer, *violí*
Eric Koontz, *viola*
Gheorghe Motatu, *violoncel*

Cannabich: Quartet
Britten: Fantasy Quartet
Françaix: Quartet per a corn anglès i corda

Entrada gratuïta

amb el suport de

Informació:

Via Laietana, 41 pral., Barcelona. Tel. 317 10 96

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

