

Romà ESCALAS I LLIMONA [cur.]
Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)
Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 229-239

Els estils d'interpretació històrica a Barcelona i Catalunya

Albert Romaní i Turullols

Concertista i professor d'instruments de teclat històrics

Entenent per interpretació històrica els enfocaments que utilitzen tècniques o mitjans diferenciats dels generalistes o convencionals per aplicar-los als repertoris més antics, podem afirmar que Catalunya hi ha participat d'una manera molt especial, i també desigual, al llarg del segle transcorregut, en paral·lel amb l'eclosió mundial d'aquest moviment. Podríem distingir-hi tres períodes diferenciats: en el primer, coincident amb la primera època de la *Revista Musical Catalana* (RMC) (1904-1936), Catalunya lidera a Espanya la recuperació del patrimoni polifònic *a cappella*, en sintonia amb els moviments de reforma de la música litúrgica i del cant coral, així com també la del gran repertori simfonic coral del barroc tardà. La Guerra Civil estroncà, a més de la *Revista*, també els primers intents de participació catalana en els moviments europeus de recuperació del patrimoni instrumental històric. El seu exponent més rellevant és la creació a Barcelona, ja la dècada de 1930, del conjunt especialitzat *Ars Musicae*, la vida del qual omple, gairebé en solitari, la travessa del desert del període següent, de la postguerra a la transició democràtica, i propicia l'emergència d'un bon nombre de figures de renom internacional, començant per Victòria dels Àngels i Jordi Savall. L'últim període, el de l'època democràtica i segona vida de la RMC (1984-2008), és el de la plena normalització del moviment, que va a remolc del seu *boom* internacional i que, a Catalunya, té l'eix vertebrador del Festival de Música Antiga de Barcelona.

1. Primer període (1904-1936)

La *Revista Musical Catalana* inicià la seva publicació poques setmanes després de la promulgació del *motu proprio* de Pius X sobre la música sacra, que recomanava la restaura-

ció del cant gregorià i la interpretació de la polifonia religiosa del segle XVI, en el context d'una reforma de la música litúrgica que ja s'havia encetat a les dècades anteriors. No podríem entendre la incidència d'aquesta reforma en el panorama musical sense tenir en compte que la música era molt present a les esglésies en aquell tombant de segle, fins i tot a Catalunya, on gairebé cada parròquia tenia la seva capella musical —això sí, de veus exclusivament masculines—, acompanyada sovint amb orquestres «de panderos i ferrets», i amb uns repertoris més aviat decadents que l'autoritat eclesiàstica volia bandejar. Catalunya prengué part més que activa en aquesta reforma i en fou capdavantera, no solament en el context peninsular del catalanisme regeneracionista, sinó fins i tot en l'àmbit europeu, amb institucions cabdals, com Montserrat i l'Orfeó Català, i l'impuls musical dels seus respectius directors, Gregori M. Suñol i Lluís Millet.¹ La RMC se'n fa ressò des del primer número i reflecteix un moviment que ja s'havia iniciat, com a mínim, amb la creació de l'Orfeó. El seu fundador, Lluís Millet i Pagès (1867-1941), és qui té un paper més actiu en la recuperació pràctica de la polifonia del Renaixement, no només amb aquella entitat, sinó també amb la Capella de Sant Felip Neri, d'efectius més reduïts i adients al repertori, amb veus masculines d'adults i de nens, i que creà amb aquesta finalitat expressa. La seva participació en congressos internacionals li permetia, a més, entrar en contacte amb els membres més actius del moviment —que cercava una alternativa als repertoris del caduc estil italianitzant i del wagnerisme imperant—, com eren, a París, la Schola Cantorum de Vincent d'Indy i els Chanteurs de Saint-Gervais de Charles Bordes, a qui invità personalment a actuar a Barcelona, ja abans de la construcció del Palau. Els programes de concerts dels dos cors dirigits per Millet inclouen amb prodigalitat obres religioses de Victoria, Morales, Brudieu, Lassus i, especialment, Palestrina,² considerat llavors el model de l'austeritat i de la puresa ideal, al pol oposat dels excessos i dels efectismes de la moda. La seva *Missa del papa Marcel* va ser sempre un dels seus *hits* i sonava gairebé tan sovint com el *Cant de la Senyera*.

Ens podem preguntar en quina mesura aquelles interpretacions de polifonia a *cappella* es podrien considerar «històriques», o ho eren en l'estil d'execució, ni que fos en la seva intenció. Ni per la formació musical de Millet ni pel context cultural del moment se'n podria esperar un tal plantejament; però sí que cal tenir en compte la

1. Fruit tardà d'aquest paper pioner de Catalunya serà el nomenament, cap als anys quaranta, dels eclesiàstics catalans Gregori M. Suñol i Higiní Anglès per al màxim càrrec institucional de la música sacra a Roma.

2. Vegeu la significativa presència d'aquests noms a les inscripcions dels mosaics del Palau.

fe d'aquells pioners en la importància del llegat històric, a la recerca de l'ànima del poble, com s'observa també en la recuperació de la cançó tradicional i, fins i tot, en el medievalisme estètic del Modernisme. L'ideal d'identificació de l'estil interpretatiu de la polifonia antiga amb el de la cançó popular es manifesta en tots els escrits i conferències de Millet i va poder guiar la seva intuïció a fer un primer pas cap a una interpretació més d'acord amb els principis històrics de fluïdesa i naturalitat de fraseig. Val la pena llegir la crònica del seu estret col·laborador Francesc Pujol, apareguda en un dels primers números de la *Revista*, sobre una interpretació de l'esmentada *Missa* de Palestrina, per fer-nos càrrec del que representava aquella reforma del cant litúrgic, també pel que feia a la interpretació:

Y ja que hem parlat dels sopranos, no podem deixar de remarcar l'efecte esgarriós que produïen els homes cantant de falset. Creyem que ja es hora de que'ls mestres de Capella's decideixin a emprar exclusivament las veus de noy y desterrin per complert las veus blancas artificials. [...] Altra observació s'ens acut també referent al moviment [...], produhint penible impressió els esforços impotents dels cantors pera abastar y sostenir las notas agudas en un moviment que la major part de las vegadas tindria d'esser doble viu de lo que's porta [...].³

El pobre reverend de la capella del Pi va quedar ben servit. Entre les ressenyes dels concerts realitzats a Barcelona, tot just unes planes més endavant, s'hi esmenta discretament una interpretació de la mateixa obra per la Capella de Sant Felip Neri. Tractant-se dels mateixos redactors de la *Revista*, no s'hi diu ni una paraula sobre l'estil d'interpretació. Però en podríem imaginar alguns trets: la sonoritat, certament històrica, de les veus de nens en les parts més agudes, aquells moviments molt més lleugers... Per entendre d'on podia sortir, en aquell context, la informació sobre el tempo i el fraseig adequats, segurament trobaríem una resposta en l'assessorament musicològic de Felip Pedrell, no només pel seu domini de la notació antiga, sinó també pels seus exhaustius estudis sobre la polifonia hispànica i les seves connexions amb la cançó popular. La pròpia polifonia profana va ser també conreada per l'Orfeó, que estrenà moltes de les obres de compositors catalans que el mateix Pedrell anava donant a conèixer a través de la secció «Músichs vells de la terra», al costat dels polifonistes europeus; però en aquest cas l'autenticitat estilística ja que-

3. Francesc PUJOL, «La Missa del "Papa Marcello" a l'iglesia de Sta. Maria del Pi», RMC (1904), p. 80.

dava més compromesa, malgrat les bones intencions, amb una massa de dos-cents cinquanta cantaires i les traduccions al català del mateix Francesc Pujol i de Joaquim Pena.

El mateix es podria dir de les seves interpretacions de l'obra de Johann Sebastian Bach, si no fos pel mèrit innegable d'haver estat pioners també en la introducció de les seves grans obres simfonicocorals. I, per cert, no gaire més tard que a París, des d'on enviava la crònica de l'estrena francesa de la *Missa en si menor* l'organista Vicenç M. de Gibert, tot afegint-hi: «L'Orfeó Català ha emprès una obra magna, comensant pels *Motets* de Bach. Amb el temps, si Déu vol, anirà seguint ab les *Cantates*, els *Oratoris*, la *Missa en si menor* y, finalment, la *Passió segons Sant Mateu*. Quina bella esperansa!»⁴ El programa es va anar complint al peu de la lletra: el 1908, per la inauguració del Palau de la Música Catalana, primera audició a Espanya del *Magnificat*; el 1911 la de la *Missa en si menor*, i al febrer del 1921, finalment, l'estrena apoteòsica de la *Passió segons sant Mateu* —qui ho pogués veure per un forat! Per a les dues darreres, Millet comptà amb l'assessorament i la col·laboració de l'organista alsacià Albert Schweitzer, un dels millors especialistes del moment i gran impulsor del moviment de recuperació de l'ideal sonor de l'orgue barroc. Quant a l'orquestra, naturalment, se seguïen els estàndards europeus d'utilitzar els instruments moderns i els seus patrons interpretatius, mentre que Pau Casals, amb la seva interpretació de les *Suites* per a violoncel, ja s'apropava, encara que d'una manera intuïtiva, als ideals considerats avui dia històrics, molt més del que ell mateix s'hauria pogut imaginar.

La recuperació dels instruments originals fou més lenta, i també molt dependent del que passava arreu d'Europa. Els pianistes d'ascendència catalana Joaquim Nin i Blanca Selva, així com Ricard Viñes, tots ells residents a París, divulgaven ja la música antiga per a teclat, però sempre interpretant-la al piano, en la línia dels anomenats *concerts històrics*. El clavecí sonà per primera vegada a Barcelona el 1909, de la mà de Wanda Landowska (1879-1959), la seva principal divulgadora a escala mundial, utilitzant uns models molt poc històrics, construïts per les firmes Érard i Pleyel, però que despertaren la curiositat dels oients per la seva tímbrica exòtica i evocadora, més que per la seva escassa autenticitat. El gran prestigi de Landowska, que tornà repetidament al Palau i a Catalunya, on féu molts adeptes, contribuï força a l'acceptació de l'instrument, no sense generar polèmiques i reticències. El primer dels seus articles publicats a la *Revista* acabava amb aquestes paraules lapidàries, que hem sentit amb tantes variacions: «Tard o aviat sentirem que una obra musical

4. RMC (1907), p. 100.

no pot retrobar son veritable caràcter y sa veritable bellesa més que sobre l'instrument que l'ha inspirada.»⁵ La més sonada d'aquelles polèmiques tingué lloc el 1912 a les mateixes pàgines de la RMC i començà amb una extensíssima filípica contra els «neoclavicembalistes», signada per Joaquim Nin, que era el divulgador d'una altra cèlebre frase: «Si Bach hagués tingut a la seva disposició els grans instruments d'avui dia, els hauria evidentment empleats.»⁶ Entre les rèpliques publicades hi ha, en exclusiva, la de la mateixa Landowska, que el desafiava a brandadament, tot invitant-lo a un duel musical públic. Hauria estat prou bé, si no fos que Europa estava per altres conflictes.

Si la recuperació del clavicèmbal fou controvertida, la de l'instrumentari renaixentista va ser més silenciosa però hagué d'esperar temps millors. Alguna cosa es movia, però, cap als anys trenta, amb la revitalització cultural de la República i l'aportació decidida d'alguns personatges que van entrar en escena. D'una banda, els estudis d'organologia de Josep Ricart i Matas i de Josep M. Lamaña, les úniques persones que podien conèixer els experiments realitzats a Anglaterra per Arnold Dolmetsch o els que tot just s'iniciaven a Brusselles i a Basilea. De l'altra, l'impuls decisiu de mossèn Higiní Anglès (1888-1969), que, a més de ser un brillant musicòleg i l'impulsor del moviment a Catalunya, també coneixia altres experiències pioneres que s'estaven realitzant a Alemanya. La *Revista* celebra l'aparició d'una Associació de Música Antiga, promoguda per elements del seu cercle, i en ressenya les activitats des de principis del 1934. L'abril del 1936, en ocasió del congrés celebrat a Barcelona per la Societat Internacional de Musicologia, de la qual Anglès era vicepresident, s'hi anuncia, entre altres activitats ofertes als assistents, un concert de «música antiga» per part de l'Associació. Al número següent, el penúltim per raons òbvies, es detalla que aquest concert havia estat ni més ni menys que la presentació pública de la *vihuela* per part d'Emili Pujol, l'estrena mundial del «nou» instrument, al Casal del Metge, utilitzant-hi una reproducció també catalana. Però a la mateixa pàgina, i al costat d'un comentari de la reposició d'*Una cosa rara* de Martín i Soler —i tot en l'espai de només quatre dies—, s'hi esmenta també, com si es tractés d'una inclusió d'última hora, un altre esdeveniment de gran transcendència: «Dilluns [...] el Grup amateur "Ars Musicae" ofrenava un concert summament interessant consagrat a la música amorosa i de cambra de la Hispània dels segles XV-XVII.»⁷ Mal moment.

5. Wanda LANDOWSKA, «Bach y el clavicèmbal», RMC (1910), p. 310-321.

6. J. Joaquim NIN, «Clavicembal o piano?», RMC (1912), p. 165-184.

7. RMC (1936), p. 189-190.

2. De la postguerra a la Transició (1940-1980)

La represa després de la Guerra Civil fou condicionada per la situació del país, sense institucions, sense recursos —i sense *Revista*— i, per si això no fos prou, amb una guerra europea que ho paralitzava tot. És en aquest context desolador quan ressorgeix com un fènix l'agrupació *Ars Musicae*, que havia de tenir una vida força llarga, potser precisament pel fet de ser un grup amateur, independent, i amb un nom i uns objectius que no devien semblar gens subversius a les autoritats franquistes. El fet que entre els seus primers col·laboradors hi hagués un nucli de professors del Conservatori del Liceu, també una institució privada, i el suport de mossèn Anglès, que tornava a Barcelona com a director de l'Institut Espanyol de Musicologia, degué facilitar les coses. Però el seu factòtum, l'autèntica ànima del grup i de la música antiga a Catalunya, va ser Josep M. Lamaña (1899-1990), que el dirigí fins a finals dels anys cinquanta. Enginyer de professió i músic de vocació, dedicà la seva vida a l'estudi de l'instrumentari antic, en el doble vessant del disseny i el funcionament i de l'aplicació pràctica al repertori. Si en aquella presentació, l'any 1936, el grup havia utilitzat com a únics instruments antics un clavicèmbal i unes quantes flautes de bec, que eren d'Alemanya —i de Lamaña!—, ara es dotaria en pocs anys d'una col·lecció molt important de reproduccions,⁸ gràcies a la tenacitat i els coneixements científics de Lamaña, ja que ell mateix en feia els plànols i portava a terme els encàrrecs corresponents. El primer va ser un conjunt complet de violes d'arc, tant del tipus de la fídula medieval com de la viola de gamba, que va construir el lutier Ignasi Fleta seguint les seves indicacions detallades. Després vingueren més adquisicions a l'estranger per anar completant les diverses famílies d'instruments de vent: els cromorns, les xeremies i bombardes...

En aquells primers anys quaranta és quan es produeix la vinculació al grup de Lamaña d'una de les figures més universals del país, Victòria dels Àngels, que en els seus anys d'estudis al Conservatori del Liceu tingué com a professors dos dels seus membres més actius, la pianista Mercè Llatas i el guitarrista Gracià Tarragó. Ella mateixa explica les seves vivències amb *Ars Musicae*, on considera que es formà com a cantant i on participà també tocant la flauta de bec, en declaracions publicades a la nova RMC (gener de 1988 i maig de 1998). Per al «grupo», com sempre l'anomenà Victòria, foren anys d'aprenentatge i de treball vocacional, però d'escassa presència pública. El reconeixement públic arribaria cap als anys seixanta, amb els enregistra-

8. La col·lecció està dipositada actualment al Museu de la Música de Barcelona.

ments per a la BBC i els primers discs, i amb la direcció d'Enric Gispert. En el número 7 de la segona època es dedicava un article retrospectiu a *Ars Musicae*,⁹ que sempre tindrà un lloc a la història, si no entre els millors grups, per ser un dels primers del món. Vegeu també el tema monogràfic del maig de 1998, titulat «Els pioners de la música antiga a Barcelona», que parla, com diu l'editorial, «sobre els orígens d'una realitat que, si bé avui és un fet normal i normalitzat en el conjunt de la vida musical del país, ha hagut de patir un procés, primer d'instauració i després de consolidació [...]. Un procés que arrenca dels anys immediatament pretèrits a la Guerra Civil, en què el corrent de recuperació dels criteris originals d'interpretació de la música renaixentista i barroca es trobava a les beceroles.» De Lamaña i Gispert diu que «van ser figures que sovint van treballar en l'anonimat o en el semianonimat, també en l'amateurisme més estricte».¹⁰ En conjunt, els anys quaranta i cinquanta foren els més precaris en relació amb la música antiga al nostre país. Fora de l'activitat d'*Ars Musicae*, només hi trobaríem alguna personalitat aïllada, com les de Joan Gibert Camins i Emili Pujol. El primer, deixeble de Wanda Landowska, establí l'ensenyament oficial del clavicèmbal, sense aconseguir revitalitzar la situació ambiental; i el segon només reeixí a crear una escola d'instruments històrics de corda pinçada a través de destacats deixebles seus. Mereixen també una menció especial els extraordinaris concerts que organitzà el mecenes Josep Bartomeu a la seva residència de Pedralbes, alguns dels quals foren autèntiques primícies de la música antiga, que passaren absolutament desapercebudes del gran públic.

La personalitat més rellevant als anys seixanta és Enric Gispert (1925-1990), que portà *Ars Musicae* als seus moments més brillants i cap a una progressiva professionalització, amb la incorporació de Jordi Savall, de Romà Escalas, de Montserrat Torrent i de cantants com Montserrat Figueras, Xavier Torra i Joaquim Proubasta. Alguns d'aquests cantants procedien del Cor *Alleluia*, amb qui Gispert havia ja aconseguit fites importants com l'estrena de la *Missa de Barcelona*, del segle XIV, o la versió integral del *Llibre vermell de Montserrat*. La figura de Gispert apareix glossada, ja abans del citat monogràfic de maig del 1998, a la necrològica que li dedicà la *Revista* arran de la seva mort. Segons el testimoni de Romà Escalas, actual director del Museu de la Música, «l'accés a *Ars Musicae* va ésser la porta a un món fascinant, on la música es transcrivía, s'investigava i es discutia juntament amb altres manifestacions de la cultura i de

9. L. M., «*Ars Musicae*, mig segle de presència a Catalunya», RMC, segona època, núm. 7 (1985), p. 235-236.

10. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana* (1998), p. 273 i s.

la societat del moment. L'Enric era exigent i perfeccionista; allò no tenia res a veure amb el Conservatori tradicional. Semblava talment que estéssim en un altre país.»¹¹ Fou precisament Romà Escalas (1945) qui recollí la seva torxa, dirigint *Ars Musicae* a la seva darrera etapa, ja als anys setanta, i també introduint la flauta de bec al Conservatori Municipal i organitzant-hi un departament de música antiga, juntament amb la clavecinista M. Lluïsa Cortada. El panorama començava a canviar. La professionalització s'estava gestant en molts dels joves que passaren aquells anys per la influència de Gispert o d'Escalas —o per l'Escolania de Montserrat— i feren estudis a Basilea, a Holanda o a Anglaterra. Alguns d'ells començaren també a formar els seus grups especialitzats: *Dulcis Harmonia*, *Collegium Musicum de Catalunya*, *Diatessaron*... En aquest panorama de finals dels setanta, en plena transició democràtica, és quan apareix el Festival de Música Antiga de Barcelona. Fou una iniciativa de Sergi Casademunt i de Jordi Casas; el primer, introductor de la utilització dels instruments de corda barrocs, i el segon, dels estils històrics d'interpretació aplicats al cant coral. Cal recordar que per aquells anys no es coneixien pràcticament al nostre país les experiències innovadores dels grans líders del moviment i que els seus enregistraments tot just es podien sentir en algun disc d'importació, i rarament per ràdio. Així com també que qualsevol manifestació de música antiga tenia sempre un escenari poc convencional: esglésies, edificis històrics, festivals d'estiu, espais alternatius...; com era també «alternativa» la mateixa música, més del gust del jovent d'estètica *hippy* i d'alguns esperits selectes que del gran públic i dels programadors habituals.

3. La normalització de la «música antiga» (1980-2008)

Amb el Festival de Música Antiga de Barcelona, sota el patronatge de La Caixa per gairebé tres dècades, s'establiren els primers ponts de contacte amb els grups de fora que conreaven el gènere i que el públic català només coneixia pels enregistraments. Era l'època dels grans noms mítics, però també d'expansió del moviment arreu del món i proliferació de grups especialitzats, tots en alguna mesura fills directes d'aquelles figures, i amb una qualitat tècnica creixent. Al costat dels noms estrangers hi havia sempre una important presència catalana, prova palpable que la situació anava canviant. La nova etapa de la *Revista* es fa reflex de l'interès creixent pel tema, amb entrevistes, ressenyes, monogràfics, etc. En ocasió de la desena edició del Festival, el

11. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana* (1991), p. 69-72.

violinista Emilio Moreno hi constata: «[...] el nivell dels instrumentistes i cantants especialitzats d'avui no té res a veure amb el de deu anys enrera». I sobre la participació de catalans: «L'aportació en aquest festival de gent de casa és gran: quatre dels deu concerts, quasi la meitat, i bona prova que quelcom es mou a la nostra ciutat.»¹² I encara quedava molt per fer. Especialment entre el públic i la crítica, en els ambients melòmans, que encara veien amb reticències la utilització d'uns instruments que, segons una teoria molt estesa, creien «imperfectes», sobretot quan envaïen el terreny d'un repertori que coneixien en unes interpretacions de referència. Era l'època en què el concepte de *música antiga* començava a ultrapassar límits cronològics i s'anava estenent cap a repertoris cada vegada més moderns, però interpretant-los amb els instruments i criteris històrics. Com si volgués posar el lector en antecedents sobre els anys sense la *Revista*, el primer monogràfic de la nova època dedicat a la música antiga es referia a aquests prejudicis:

Quan [...] van començar a sentir-se les primeres versions d'aquestes obres cèlebres per orquestres formades íntegrament per instruments originals, s'entaulà una competència més o menys tàcita entre aquestes versions, que es proclamaven «autèntiques», i «les de sempre», titllades d'anacròniques [...].

I encara: «[...] les reticències a acceptar aquestes versions “històriques” no venien solament de “l'obcecació dels esperits tancats a qualsevol novetat en els seus hàbits auditius”»,¹³ etc. Tot i la indulgència d'utilitzar el passat en els temps verbals, a algun crític li devien xiular les orelles perquè, just a la pàgina següent del monogràfic esmentat hi apareix per atzar la crítica d'una audició de *L'art de la fuga*, amb instruments moderns, que és el paradigma de totes aquelles reticències, prejudicis i autojustificacions d'aquells que mai no van arribar a pair aquesta «novetat» dels instruments antics.

Un dels factors decisius en el canvi de mentalitat, i d'hàbits auditius, fou l'ampliació del mercat discogràfic i, sobretot, la irrupció de Catalunya Música, que va fer des del primer moment una tasca de normalització de gran abast, amb un personal jove, entusiasta i, en algun cas, fins i tot especialitzat. L'etapa de col·laboració d'aquella entitat amb la RMC, als anys noranta, es manifesta per la presència cada vegada més inten-

12. Emilio MORENO, «Reflexions sobre el FMA de Barcelona», RMC, segona època (1987), p. 168-169.

13. Albert ROMANÍ, «El concepte de música antiga, ara», RMC, segona època (1985), p. 230-232.

sa d'aquestes temàtiques: entrevistes a les grans figures —Gustav Leonhardt acabava d'estrenar el clavicèmbal del Palau, fet per Joan Martí—, monogràfics amb motiu d'aniversaris —com el de Mozart el 1991, amb el *Rèquiem* de Gardiner retransmès a tot el món des de la mateixa sala—, portades, novetats discogràfiques... El canvi generacional es nota també en les crítiques habituals, que parteixen d'unes altres expectatives: «L'Orchestra of the Age of Enlightenment, amb els seus instruments històrics, va respondre com ja era d'esperar: la realització mil·limètrica dels distints plans sonors»,¹⁴ etc. Una altra de les novetats d'aquests anys és que la música antiga comença a entrar definitivament als circuits normals de concerts, incloses les programacions no especialitzades; en una paraula, deixa de ser un gueto o una raresa marginal. Una bona prova d'això és la presència cada vegada més gran del gènere dins de cicles i programacions generalistes i al llarg de la temporada, en resposta a la creixent demanda. En un dels cicles amb més presència de música antiga, com ha estat sempre Euroconcert, es pot observar, com a signe de normalitat, com ja es deixa d'especificar si els instruments emprats són històrics o no. Una enquesta realitzada el 1990 mostrava que la preferència pel barroc ja gairebé igualava la de l'estil clàssic-romàntic.¹⁵ La pel·lícula *Tous les matins du monde* va contribuir també, gràcies a Savall —i amb la col·laboració de Gérard Depardieu, tot s'ha de dir—, a posar la música antiga a nivell de fenomen de masses, no solament a Catalunya sinó arreu del món. És prou coneguda la figura de Jordi Savall (1941), que va més enllà de la història local, i la seva cada vegada més estreta vinculació amb el país, després d'uns anys d'una certa «deslocalització», així com la seva prioritització de la producció pròpia i la recerca d'un so autòcton i mediterrani. Entretant, es van detectar altres fenòmens d'evolució i noves deslocalitzacions. En ocasió del Festival de Música Antiga del 1998, el «Panorama» signat per la redacció observa:

Com sempre, l'oferta és variada en el si d'una proposta absolutament internacional, amb absència absoluta de representants catalans, fet que, entre altres coses, palesa la precarietat en què es mou a casa nostra aquest gènere, i que ve certificat pel seu gairebé nul protagonisme en els conservatoris.¹⁶

Deixant a part si la situació ha canviat gaire pel que fa als conservatoris, potser el panorama actual tampoc no és tan catastròfic, sinó simplement menys localitzat ge-

14. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana* (1994), p. 382.

15. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana* (1990), p. 499.

16. *Catalunya Música - Revista Musical Catalana* (1998), p. 248.

ogràficament. La globalització ens porta molts especialistes de fora, però també n'hi ha molts de catalans estudiant o treballant amb gran èxit a l'estranger, i a molts dels grups que ens visiten s'hi sent parlar català més sovint del que ens imaginariem. Finalment, si d'un temps ençà es va observant una certa tendència a reduir la música antiga, amb tots els altres gèneres, a la categoria de canapès del menú degustació de les actuals programacions de disseny, la redacció de la *Revista*, amb la seva elegància políticament correcta, en diu «biodiversitat musical».