

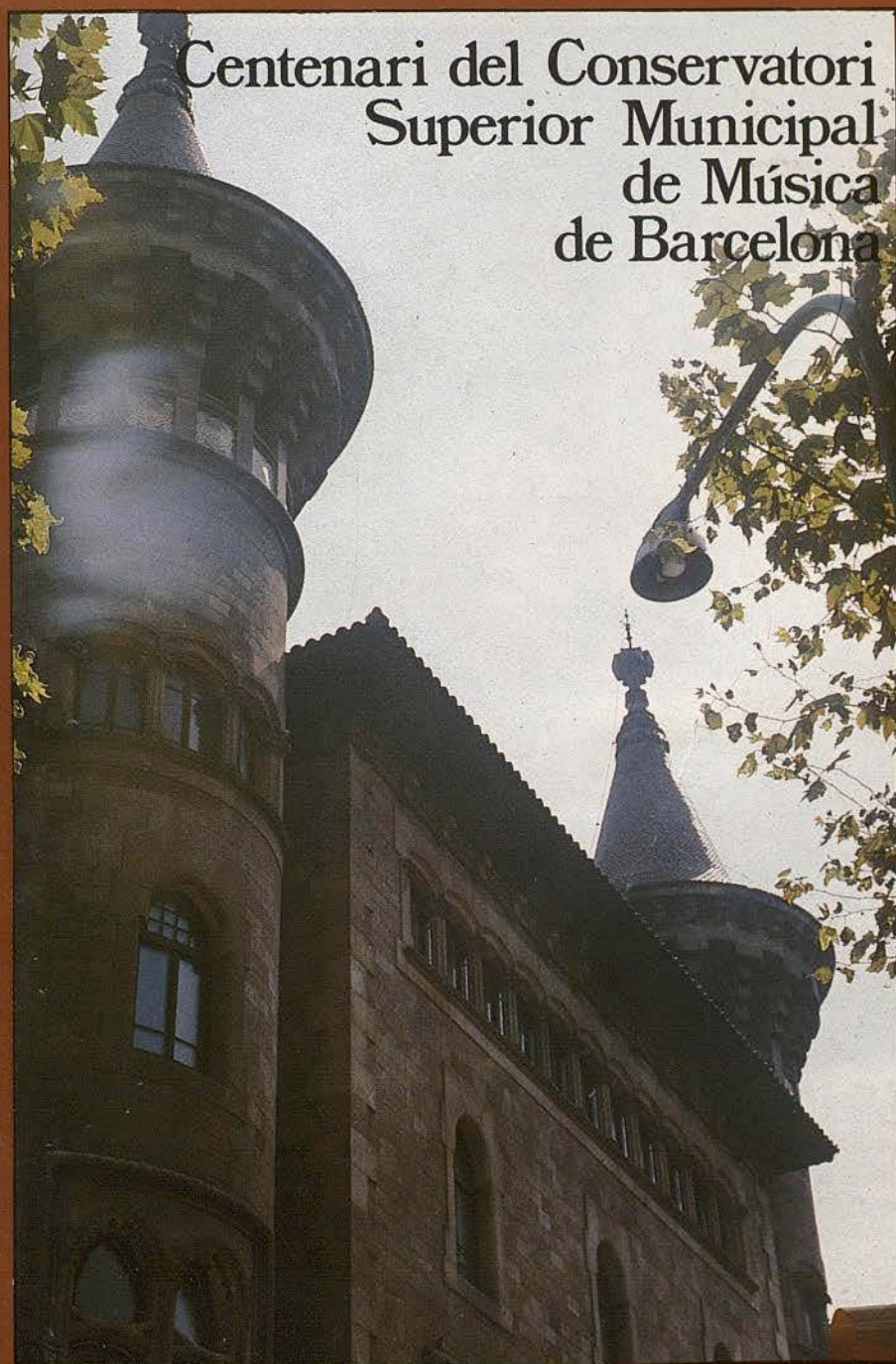


REVISTA MUSICAL CATALANA

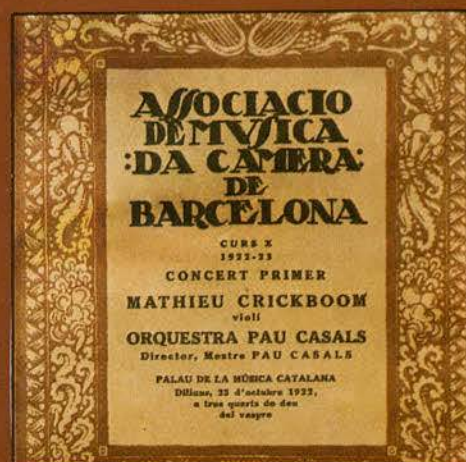
Preu 325,- ptes.

Núm. 24

Octubre 1986



Centenari del Conservatori
Superior Municipal
de Música
de Barcelona



L'Associació
de Música
"da Camera"



Gómez Martínez,
un nom per a l'Òpera
de Madrid



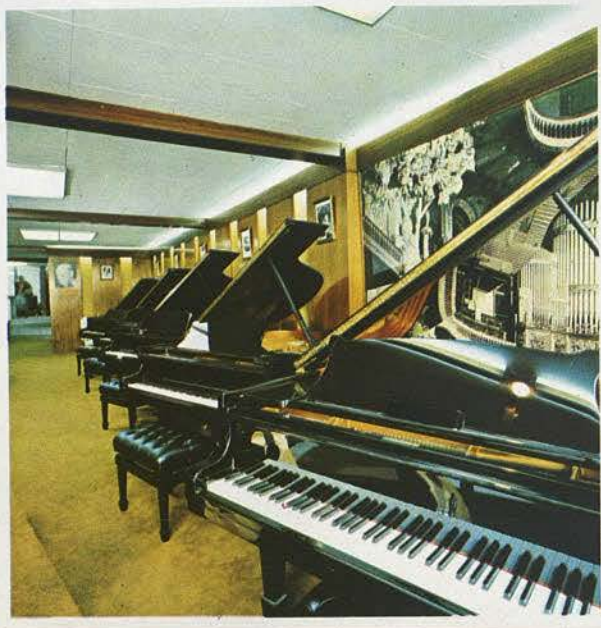
S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

Av. Francesc Cambó, 10
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
08003 - BARCELONA



Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

SADI^M

Via Laietana, 32-34
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
08003 - BARCELONA

Distribuïdors oficials de:

**SCHIMMEL
PLEYEL
GAVEAU
ERARD
KAWAI**



2^a ÈPOCA

ANY III - NÚM. 24 - OCTUBRE 1986

Editor: Consorci del Palau de la Música
Catalana i del Gran Teatre del Liceu

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Maquetatge: Ignasi Bassó
Correcció: Joan Costa
Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publi/Tempo, S.A.
Amadeu Vives, 3, 3r, 1^a B.
Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82
08003 Barcelona

Publicidad en Medios
de Comunicación, S.A.
Travessera de Gràcia, 17-21, 3r, 4a
Tel. 209 71 19
08021 Barcelona

Impressió: Impressors de Badalona, S.A.L.
Fotocomposició: El Tinter, Stat. Coop.
Distribució: L'Arc de Berà, S.A.
Dipòsit Legal: B. 34.432/83

Consell Editorial:

Fèlix Millet (President)	Carles Guinovart
Montserrat Albet	Antoni Marí
Roger Alier	Oriol Martorell
Josep Casanovas	Xavier Montsalvatge
Gregori Estrada	Santi Riera
Enric Gispert	Maria Ester Sala
Joan Guinjoan	

Col·laboren en aquest número: Montserrat Albet, Maria Isabel Ardèvol, Pere Artís, Xosé Aviñoa, Cesc, Jaume Comellas, Annibale Gianuario, Marjolijn Van der Meer, Lourdes Morgades, Marta Muntada, Joan Rendé i Joaquín Turina Gómez.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL



L'ALTRA BANDA DEL TÚNEL

L'avenç i la precipitació en l'aplicació d'un llarg seguit de mesures en tot el que envolta la dinàmica de l'OCB sembla que ha arribat a un punt d'inflexió que apunta a un pendent resolutori imparable i, amb ell, a l'inici d'una nova etapa.

En aquest sentit, cal considerar les següents referències: posada en marxa d'un llarg procés de convocatòries de cara al proveïment de quaranta places, la qual cosa significa una renovació en profunditat del conjunt; establiment d'uns paràmetres qualitatius elevats per a aquestes places i també per a les dels respectius caps de corda; afrontament amb més realisme que mai de l'aspecte retributiu, encara que aquest és un apartat sempre discutible; establiment d'unes normes de prestació laboral que potenciïn l'operativitat, eficàcia i dinamisme de l'actuació de l'orquestra; recerca de formes d'ampliació de l'audiència; empresa d'iniciatives de cara a la projecció exterior del conjunt —gires i concerts fora del marc habitual i quasi únic fins ara del Palau de la Música Catalana— imminència de noves iniciatives potenciadores de l'entitat artística —cicles especials, contractació eventual de directors de primeríssima categoria. Finalment, i d'una manera especialment significativa, disposar a partir de la temporada 1987-88 d'un director que, ultra ser qualificat, comprometi un temps de dedicació ampli —122 dies cada any.

Totes aquestes actuacions tenen una línia de coherència indiscutible i es corresponen força idealment amb allò que ha de ser la manera de procedir d'un conjunt simfònic viu, ambiciós artísticament i rendible socialment. Aquestes actuacions tenen, a més, el mèrit d'haver clarificat els objectius del patró de l'Orquestra —l'Ajuntament— i d'haver desvetllat els dubtes que havien arribat a sorgir sobre la seva voluntat potenciadora de l'agrupació simfònica.

Tanmateix, queda molt camí a recórrer abans que hom pugui parlar de resultats fefaents. Un camí no gens fàcil, per altra part. Però això tampoc no ha de sorprendre, car la tasca de donar el tomb a una inèrcia que portava molts anys d'existència i aconseguir reciclar una formació i fer que s'adapti a les exigències d'uns temps nous —que són molt diferents dels anteriors— no és cosa fàcil. I comporta la seva dimensió traumàtica inevitable, més d'un esquinçament de vestidures, no pocs sacrificis i algun sacrificat. Oblidar-ho, resultaria imperdonable; i no posar tots els mitjans possibles per alleujar-ho, també.

Des d'aquesta perspectiva obligadament preocupant contemplem però, amb el mínim d'optimisme indispensable, aquesta altra banda del túnel, darrera de la qual confiem que aparegui la vall riallera d'una nova època de l'OCB. Una nova època que, si no gloriosa, sí que, almenys, compleixi amb les exigències pròpies d'un cos social culturalment viu, ambiciós i dignament exigent.

Tanmateix, resta encara un nivell de consideració fonamental. El del paper que, com a única orquestra simfònica nacional, ha de desenvolupar a la nova etapa. La manca de planificació musical del país comporta aquesta mancança, a la qual, a les envistes de l'esmentada nova època que s'albira per a l'OCB, convindria fer front amb decisió i de forma resolutòria.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



L'altra banda del túnel	3
L'Associació de Música «da Camera» (1913-1936) (Marta Muntada)	5
Ferran i Josep Ardèvol: dos compositors catalans en el present (Maria Isabel Ardèvol)	10
Julliard School, la referència americana de la pedagogia musical (Comellas) ..	13
Mikrokosmos: Montserrat, símbol (Pere Artís)	14
El món de Roland Petit al Liceu (Marjolijn van der Meer)	15

CENTENARI DEL CONSERVATORI SUPERIOR MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA

Un segle de Conservatori (Xosé Aviñoa)	17
Totes les cordes desafinades (Joan Rendé)	21
Història d'una crisi (Lourdes Morgades)	23
Ensenyament musical: una problemàtica d'ampli abast (L.M.)	25
De la transició a la democràcia (Carles Marquès)	26
Marçal Gols: uns projectes en curs de realització (J.C.)	27
Noms i cognoms per a una història (R.R.M.C.)	33

RETRAT: Gómez Martínez: la voluntat de crear un teatre d'òpera, sense perdre el somriure (Joaquín Turina)	37
XI Convenció Internacional de Musicologia a Florència (Annibale Gianuario) .	40
Scherzando (Cesc)	42
Ara, abans d'ahir, demà	43
Concerts, recitals, concerts, recitals	48

Preu de la subscripció anual: 2.500 pessetes
 Subscripció anual Europa: 3.500 pessetes
 Subscripció anual Amèrica: 30 dòlars
 Preu d'aquest número solt: 325 pessetes

L'Associació de Música «da Camera» (1913-1936)



Homenatge a Pau Casals el 1934. Entre els assistents hi ha Joan Balcells, Eduard Toldrà, Francesc Costa, Rosa Balcells, Enric Casals, Rafael Moragues —«Moraguetes»—, Miquel Llobet, Manuel Clausells —secretari de l'Associació—, Blai Net, Gaspar Cassadó, Ventura Gassol i Concepció Badia

«La manca en la nostra ciutat de Barcelona d'una entitat exclusivament dedicada al conreu i propaganda de la música «da Camera», ha determinat a un agrupament d'amics i aficionats a constituir l'Associació de Música «da Camera»¹. Amb aquestes paraules, el 14 d'abril del 1913 es presentava, a Barcelona, l'Associació de Música «da Camera». Els qui signaven aquest manifest — imprès acuradament en el primer programa de mà de l'entitat — eren, entre d'altres: Josep Bartomeu, Eusebi Bertrand i Serra, Jaume Bofill i Ferro, Josep M. Bonet i Garí, Joaquim Cabot, Josep Carner, Ignasi Folch i Torres, Adolf Florensa, Francesc Galí, Alexandre Galí i Coll, Antoni Gallardo, Vicenç M. de Gíbert, Lluís Guarro, Joan Lamote de Grig-

non, Josep Llimona, Frederic Lliurat, Joan Llongueres, Frank Marshall, Francesc Matheu, Lluís Millet, Joan Miró, Jeroni de Moragas, Blai Net, Joaquim Pena, Antoni Puig Gairalt, Jacint Raventós, Ramon Reventós, Joan Salvat, etc.

Ràpidament, hom s'adona de la presència d'homes provinents dels diferents àmbits professionals de l'època; així, hi són presents no solament músics, sinó també arquitectes, enginyers, escriptors, pintors, escultors, etc. Només en comptades ocasions l'activitat musical del nostre país havia gaudit d'un auditori tan ampli, bàsicament al marge dels seus protagonistes habituals.

El desvetllament musical del país era un fet evident des de mitjan segle XIX. La consolidació d'entitats musicals havia estat per-

seguida pels nostres melòmans. En aquest sentit, diferents iniciatives havien intentat prendre cos per solucionar la irregular activitat simfònica i cambrística. Veien, però, que gairebé tots aquests projectes, tard o d'hora, després d'un o dos anys de dificultats econòmiques, desapareixien sense albirar un futur més esperançador.

Un dels principals objectius de les moltes associacions i entitats que sorgiren en el darrer terç del s. XIX i començament del XX era, doncs, aconseguir una estabilitat i especialment una continuïtat en els projectes. Música «da Camera» ho aconseguí, i molt satisfactòriament durant els seus 23 anys d'ininterrompuda activitat, organitzant un total de 347 concerts. Contràriament a la majoria d'entitats, la seva fi i desapari-

ció, no fou donada per una determinant econòmica, sinó per l'esclat de la Guerra Civil.

Música «da Camera», com hem dit, es féu conèixer l'any 1913. L'Associació sorgí de la unió de músics professionals i joves aficionats. Són els joves nascuts a l'albada del Nou-cents, que persegueixen un nou ideal de vida i de país. La cultura n'és un punt cabdal i, en conseqüència, també la música. Alguns d'ells aprenen a tocar un instrument o bé formen part d'una orquestra amateur. Uns i altres senten la necessitat d'escoltar amb més assiduitat les simfonies de Beethoven i els motets de Bach. El *Lied*, la cançó, el trio, el quartet... els deixen tant com la gran orquestra simfònica. L'ànima de l'Associació, els primers anys, juntament amb un grup de joves instrumentistes i melòmans, fou el mestre Josep Rabentós.

acollia amb afany noves propostes. Efectivament, Música «da Camera» incidia en la premsa, tant sociològicament («...perquè es tracta d'una nova entitat, d'una agrupació de joves que ve a dir-nos, per fi, que l'actual generació vol interessar-se, també, en quelcom més que en «tennis» o «footballs»), com musicalment. «Ja era hora, car l'afició no havia pas prosperat gaire. Entre el jovent actual hi vèiem ben poques iniciatives que enfilassin el camí de l'art». Així s'expressava el crític de «La Veu de Catalunya» en la crònica del primer concert. Ben segur que alguns pressentien la inauguració d'una nova etapa musical per a la ciutat.

En aquests primers anys, Música «da Camera» es distingí ben aviat del tarannà habitual de les associacions anteriors i de les del moment. Si bé les possibilitats i els mit-



Mes d'octubre: Inauguració del curs 1933-34 GRAN FESTIVAL STRAWINSKY

sota la direcció del propi mestre

IGOR STRAWINSKY

que vindrà a la nostra ciutat exclusivament per l'ASSOCIACIÓ DE MÚSICA «DA CAMERA»

Dirigirà algunes de les seves més grans creacions, entre les quals figuren obres no conegudes encara a Barcelona

Inst. Gràf. Oliva de Vilanova

El fet de poder comptar amb el marc incomparable del Palau de la Música Catalana com a seu dels actes suposà per a Música «da Camera» haver resolt un dels punts que neguitejaren sovint les associacions musicals de la fi del s. XIX.

El Palau fou bàsicament, amb la Sala Mozart, de primer, i el Casal del Metge, després, la seu dels actes organitzats per l'entitat.

El concert inaugural de Música «da Camera», a càrrec de l'orquestra de l'Associació, presentà un programa variat que incloïa obres de Mozart, Bach, Saint-Saëns, Grieg, Brahms i Boccherini. La tònica regnant en la programació d'aquests primers anys era, de fet, un mosaic d'èpoques i estils variats, tot cercant l'interès d'un auditori encara minoritari, i d'una premsa que

jans eren limitats, no dubtà a fer noves propostes, com el cas del concert de Maria Freund. La cantant de Breslau, una de les principals intèrprets dels joves compositors alemanys, i especialment d'Arnold Schönberg, fou qui, amb un programa integrat per obres de Brahms, Saint-Saëns i altres, desvetllà l'entusiasme d'un públic «que tan poc temps abans, i per manca d'interès, havia allunyat dels escenaris de la ciutat la cantant Maria Gay»².

Si bé Música «da Camera» es distingí pel fet de potenciar i ampliar els horitzons de la música al nostre país, aquesta activitat no la desenvolupà mai al marge de la nostra música i dels nostres intèrprets. N'és una prova evident que, ben aviat, a les seves llistes de socis comptà amb la presència i la col·laboració de molts d'ells. Pre-



PROGRAMA

COMO CANTA UNA CIUDAD DE NOVIEMBRE A NOVIEMBRE

Evocacions, comentaris i cançons de Granada, per l'il·lustre poeta

FEDERICO GARCIA LORCA

La part musical serà executada pel propi F. GARCIA LORCA.

Cançons que interpretarà:

Los cinco molinos,	Café de chinitas,
Peregrinatos,	Las tres hojas,
Por la calle abajito,	Romance del Duque de Alba,
Bamba de la niña y el mecador,	Cançión de otoño,

Cançons populars de Granada, harmonitzades per F. Garcia Lorca.

II

Com a deferència a AUDICIONS IRTIMES, l'eminent autor de "Bodas de Sangre" completará aquesta sessió oferint les primícies de la seva última obra poètica, inédita encara,

DIWAN DEL TAMARIT

Poesies de Granada

PIANO STEINWAY, cedit per la casa IZABAL.

El retrat de Garcia Lorca, que encapçala aquest programa és del pintor JOSE SERRANO.

cisament en el seu marc d'activitats debutà la jove liederista Mercè Plantada. Anys més tard, en celebrar Música «da Camera» el XX^e aniversari, la cantant recordaria novament i amb agraïment aquell concert.

En el primer any de vida, Música «da Camera» programà un concert a càrrec de la «Société des Concerts d'Autrefois». Assenyalant l'actuació d'aquesta entitat estrangera, car, anys a venir, la presència internacional seria molt important en la seva programació.

Malgrat l'entusiasme dels inicis, l'Associació tampoc no defugí el «mal endèmic» de la major part d'associacions musicals del moment, és a dir, l'econòmic. Per superar aquesta situació, l'entitat treballà intensament per obtenir nous socis, la quota dels quals permetés de continuar endavant. (Pensem que el tema de les subvencions i les aportacions institucionals era estrany per a aquesta Associació, que comptà exclusivament amb el suport de cada un dels seus socis, i d'un selecte Patronat de personalitats.)

Llavors, com avui, l'interès del gran públic responia a la presència de músics de renom, i a la programació de les grans obres de repertori. En el segon any de vida, doncs, era objectiu prioritari aconseguir la col·laboració d'una personalitat.

En la figura d'Enric Granados recaigué el primer càrrec de director artístic de Música «da Camera»; era poc abans d'embarcar cap a Amèrica per assistir a l'estrena de la seva òpera *Goyescas*. En el concert de presentació (14 de novembre de 1915) els socis de l'entitat —el nombre dels quals s'havia incrementat recentment— ompliren el Palau i aglutinaren un auditori, que, amb afany, es disposava a escoltar el concert que, tristament, seria el darrer de Granados a Barcelona. Entre d'altres obres es

programà el *Concert en la*, de Grieg, obra que, pocs anys abans, Granados havia fet conèixer per primera vegada a Barcelona.

La tràgica desaparició del compositor i pianista feia difícil la seva substitució en el càrrec. Finalment, les esperances de la junta recaigueren en la figura de Pau Casals, la presència del qual creien que havia de suposar un nou atractiu per al soci i, alhora, un bon conseller artístic per a l'entitat. Ben segur que aquestes circumstàncies foren les que vincularen Casals amb la deficitària situació musical del país i, per tant, van fer que el músic es plantegés la creació d'una orquestra (l'Orquestra Pau Casals) l'any 1920, i d'una entitat (l'Associació Obrera de Concerts) l'any 1926.

Era un fet tan essencial la creació d'una agrupació simfònica estable que, immediatament, l'Orquestra Pau Casals adquirí el paper de principal entitat simfònica del país i, per tant, protagonista d'innombrables concerts.

Al caire internacional adquirit per l'entitat pocs anys després, també hi contribuïria el nom i la presència de Casals. De fet, molts dels intèrprets i compositors que hi desfilaren eren amics i companys del violoncel·lista.

És impossible, en aquest article, ressenyar punt per punt cada un dels concerts que preparà curosament Música «da Camera». De veritables esdeveniments culturals podem qualificar aquests actes que tenien, com a tarja de presentació, uns acuradíssims programes de mà, il·lustrats pels nostres dibuixants i pintors³, comentats pels nostres poetes, escriptors i crítics musicals⁴ i impresos amb la qualitat que durant els anys vint i trenta distingí la labor de la Imprenta Oliva, de Vilanova.

Durant aquests anys, Música «da Camera» reuní els principals solistes vocals i ins-

trumentals, així com les més distingides entitats simfòniques, cambrístiques i corals.

Hem de dir que el renom d'un intèrpret determinava sovint la seva contractació per damunt d'una determinada programació. Entre molts d'altres, recordem els violinistes Joseph Szigeti, Adolf Busch, George Enesco i Fritz Kreisler, el recentment desaparegut violoncel·lista Pierre Fournier, la clavicemba·lista Wanda Landowska, les cantants Elisabeth Schumann, Genoveva Vix, Jadwiga Lahoska, Ninon Vallin, Angeles Ottein i Maria Anderson, i també els directors Enrique Fernández Arbós, Otto Kemplerer, Hermann Scherchen i Georges Georgesco. D'entre els grups internacionals, desfilaren per l'entitat el Trio Cortot, Thibaud i Casals, el Quartet Rosé de Viena, el Trio Francès (del qual formava part Ricard Viñes), el London String Quartet, el Quartet Rebner de Frankfurt (amb Paul Hindemith com a viola), l'Orchestre Lamoureux, els Petits Cantors de Viena, la Société des Instruments Anciens, etc.

Finalment, ressenyem la presència de Prokofiev⁵, Ravel, Falla, Schönberg, Turina, Respighi, Honegger, Pizzetti, Bartók, Milhaud, Webern i Stravinsky, ja sigui com a intèrprets ja sigui com a compositors. Encara un incís per recordar el recital de poemes i cançons harmonitzades pel poeta Federico García Lorca, acompanyant-se ell mateix al piano.

A aquests noms internacionals, cal afegir, evidentment, els dels nostres músics que, d'una forma viva i constant, hi col·laboraren molt sovint; així, Eduard Toldrà, Francesc Costa, Robert Gerhard, Conxita Badia, Gaspar Cassadó, Josep Trotta, Blanca Selva, Joan Massià, etc. i també els grups Quartet de Barcelona, Orfeó Català, Orfeó Gracienc, Orfeó de Sants, etc.

Malgrat la importància dels noms i de les

figures, crec que Música «da Camera» intentà fer prevaler i respectar un criteri precís.

Des dels inicis, l'Associació assenyala clarament quines havien d'ésser les línies, les directrius de la programació: donar un paper protagonista a la música d'avantguarda.

Música «da Camera» fou sempre conscient de la dificultat que comportava l'audició d'aquesta música. Malgrat tot, i sense desdir-se del propòsit, començà a plantejar-se i a preparar curosament cada un dels Festivals i Sessions de música contemporània. Constatem, així, que féu tots els possibles perquè es publicuessin treballs i estudis en els programes de mà dels concerts, i també perquè la premsa se'n fes ressò.

Resseguint el fil de la història de l'Associació, hem d'assenyalar que Música «da Camera» afirmà i reconegué la transcendència de personalitats com Schönberg, Falla, Stravinsky, Gerhard..., en la música universal contemporània; i, per aquest motiu, els cridà en el marc dels seus concerts.

Veiem, així, com Barcelona, amb l'esperit i la voluntat d'esdevenir capital europea, acull la presència de la música d'avantguarda. Aquesta, com sempre i arreu, suscita la polèmica d'una majoria i, a la vegada, la curiositat i l'interès d'un petit nucli d'afecionats. La premsa també es mostra atenta: «La música de l'ardit compositor austríac (Arnold Schönberg) va fent via (...). Esperem que a Barcelona, que tant s'interessa per les novetats artístiques i que acull amb respecte tota manifestació d'art, encara que no accepti ses tendències, alguna de ses associacions filharmòniques, tan actives, farà conèixer a no tardar quelcom de la música d'Arnold Schönberg»⁶.

Com hem dit, Música «da Camera», per a fer conèixer la música contemporània, es plantejà tota una sèrie de Festivals mono-



Commemoració del 20è aniversari de l'Associació, que presideix August Pi-Sunyer (el tercer, assegut, començant per la dreta)

PUBLICITAT

A

GRAN

ORQUESTRA



publi|tempo 5/8

L'empresa de publicitat general
especialitzada en música

Publi-Tempo és... publicitat
publicitat de la música
publicitat en la música
publicitat per a la música

Deixeu-vos aconsellar per uns experts
Deixeu-vos aconsellar per Publi-Tempo

Amadeu Vives, 3, 3^{er} 1^a Tel. 301 33 93.
08003 BARCELONA



gràfics. Per començar, i com a preàmbul, presentà d'una manera coherent unes sessions dedicades als grans mestres i pilars de la música. Era evident que, sense haver escoltat almenys una vegada les obres cabdals, no es podia plantejar la «nova» música. Efectivament, l'obra dels grans compositors com Bach, Beethoven i Mozart era encara coneguda només fragmentàriament. Les sessions Beethoven, per exemple, comportaren, per primera vegada, l'audició completa dels quartets del compositor de Bonn.

El 18 de maig de 1924, Música «da Camera» presentà el primer dels Festivals dedicats a un músic contemporani. Fou el Festival Ravel, que comptà, com la majoria d'aquests esdeveniments, amb la presència sempre atractiva del compositor. Maurice Ravel, com a bon pianista, acompanyà algunes de les peces del programa: concretament, l'estrena de la versió per a cant i piano de *Ronsard à son Âme*. El concert fou un gran èxit. De fet, la figura de Ravel era prou coneguda en els ambients musicals de la ciutat, no tan sols per la programació regular d'algunes de les seves obres, sinó també per la seva vinculació amb l'Orfeó Català.

L'èxit s'assegurà de nou amb la celebració dels Festivals Manuel de Falla: el primer, amb l'audició de *Psiquis* (1925); i el segon, amb l'estrena mundial del *Concerto* (1929). En aquests actes es palesà, una vegada més, l'estima entre el mestre i Catalunya. Lligam d'admiració que restà segellat amb la promesa de musicar el poema de Verdager *L'Atlàntida*. Finalment, malgrat el propòsit, l'obra restà inacabada a causa de la desaparició del compositor.

El 29 de maig de 1925 i el 22 de desembre de 1929 Música «da Camera» celebrà dos dels Festivals més polèmics i tempestuosos de la seva història. Es tractava, en concret, dels concerts dedicats al principal mestre de l'Escola de Viena, Arnold Schönberg, i al seu deixeble Robert Gerhard.

El Festival dedicat a l'obra d'Arnold Schönberg, a qui algun crític s'havia referit com «el Lenin de l'art»⁷, no feia preveure un grau d'acolliment gaire favorable. Efectivament, segons testimonis, les manifestacions contràries per part d'una gran majoria foren ben evidents; tant és així que Schönberg abandonà la sala. Només després d'una bona estona, i davant la insistència d'un altre petit nucli que aplaudia la seva obra, accedí a finalitzar el concert. *Pierrot Lunaire* i la *Simfonia de cambra* integraren, conjuntament amb diverses peces per a cant i piano, el programa. La «Sessió Gerhard» fou programada, pocs anys més tard, en ocasió del retorn del compositor a Catalunya després d'haver conclòs a Viena els seus estudis. «Heus ací l'Associació de Música en un dels moments més justificats de la seva existència. Un autor català, home de cultura extraordinària, personalitat interessantíssima, torna entre nosaltres portant dessota el braç una quantitat d'obres. Aquest bagatge representa cinc o sis anys d'estudi i treball (...), la respon-



ASSOCIACIÓ DE MÚSICA DA CAMERA,
SECCIÓ
AUDICIONS ÍNTIMES
Curs VI: 1935-36 SESSIÓ SEGONA

FEDERICO
GARCIA LORCA

sabilitat d'una Associació com la nostra, era ben evident, en aquest cas. I resolts els obstacles inicials, oferírem, al mestre, els millors elements que teníem a les nostres mans i totes les facilitats factibles per tal que ens volgués fer sentir aquestes obres (...). El judici de les obres serà probablement contradictori...». Amb aquestes paraules, l'Associació justificava la programació d'aquest concert, i demanava la voluntat, l'interès i el respecte del públic envers aquestes obres difícils de gaudir i comprendre, però d'indubtable valor.

Contràriament al que havia succeït uns anys abans l'obra d'Igor Stravinsky gaudia d'una àmplia acceptació i, per tant, la presentació del músic i de la seva obra era desitjada amb anhel pel públic de Barcelona. Per a Música «da Camera», aquest concert havia esdevingut un somni perseguit i plantejat en més d'una ocasió. Aquest moment arribà la temporada 1933/1934, i suposà la primera audició de la *Simfonia dels Salms* a càrrec de l'Orquestra Pau Casals i l'Orfeó Gracienc, tots ells sota la direcció d'Igor Stravinsky.

Un Festival molt emotiu per a l'entitat fou el que dedicà a Juli Garreta, desaparegut l'any 1925 a mig camí d'una carrera que prometia ser molt brillant. Pau Casals, entre d'altres, fou un dels músics que s'interessà per l'obra del compositor empordanès fent-ne conèixer en el marc de l'entitat, amb la seva orquestra i qualificats solistes, el *Concert en sol, per a violí*.

Finalment, voldria recordar l'únic concert organitzat pel grup dels «Compositors Independents de Catalunya» (C.I.C.) celebrat, en el marc de les anomenades Sessions Íntimes de l'entitat, el 25 de juny de l'any 1931. L'efímera vida del grup sembla que va ser determinada pel nombre important de diferències existents entre els seus membres. Aquest grup ben segur que havia sorgit com a resposta a la recent visita dels músics que, a Madrid, configuraven «La Moderna Escola Espanyola» (11.II.1931). Davant l'afectuosa benvinguda i el bon aco-

lliment, Gustavo Pittaluga, en un acte celebrat a l'Ateneu Barcelonès, prengué la paraula, en nom dels seus companys, i digué que a Madrid esperaven la visita i la presència d'una ambaixada de compositors catalans. La invitació i l'exemple madrileny sembla, però, que no foren suficients per animar els nostres músics.

Aquestes són, a grans trets, les línies generals d'una entitat que tan positivament incidí en l'àmbit musical de Barcelona, bàsicament, i també de tot Catalunya. De fet, com deia Música «da Camera» en un dels noticiaris que acompanyaven cada un dels programes de mà (18.III.1932), la seva tasca no era de «simple contractadora d'artistes, sinó com a element de positiva educació musical». Per això, incidí molt activament, l'any 1928, en la creació de la «Lliga d'Associacions de Música» que agrupava viles i pobles de tot Catalunya.

No és possible parlar de Música «da Camera» sense recordar la figura clau de Manuel Clausells i Vilasaló, secretari de l'entitat. La intel·ligència i la sensibilitat d'aquest home incidiren profundament en l'orientació de l'entitat i en tot allò que es gestà al seu entorn (conferències, homenatges, escrits, etc). El segell especial que caracteritzà els homes i dones del Noucentisme com a factors de «l'obra ben feta» és present en Manuel Clausells. Gràcies, doncs, a la seva constant del treball fet amb rigor i qualitat, nosaltres contemplem avui els 23 anys de vida de Música «da Camera». Ell va ser-ne l'ànima. Tant és així que, després de la seva trista desaparició (fou assassinat l'octubre del 1936), ningú no insistí per la continuïtat del projecte. Aquest, malgrat tot, ressona encara avui vivament en la memòria d'alguns dels seus protagonistes. I, col·lectivament, àdhuc en la història de la música catalana.

Marta Muntada

¹Programa de mà de l'Associació de Música «da Camera» (14.IV.1913)

²La Veu de Catalunya (16.IV.1913)

³Francesc Galfí, Francesc Canyelles, Josep Aragay, Rafael Solanich, Xavier Nogués, Apa, Josep de Togores, Joan Junceda, Manuel Humbert, Pere Pruna, Joan Colom, Joan Rebull, etc.

⁴Joaquim Pena, Joan Salvat, Robert Gerhard, Vicenç M. de Gibert, Adrià Gual, Jaume Marill, Rossend Llares, Lluís Millet, etc.

⁵Sergei Prokofiev (17.II.1923), Maurice Ravel (18.V.1924), Manuel de Falla (9.II.1925), Arnold Schönberg (29.V.1925), Ottorino Respighi (16.II.1929), Arthur Honegger (6.V.1929), Robert Gerhard (22.XII.1929), Béla Bartók (7.II.1931), Ildebrando Pizzetti (23.IV.1931), Darius Milhaud (14.II.1932), Anton Webern (5.IV.1932) i Igor Stravinsky (16.X.1933). Les dates corresponen a la primera actuació dels músics, atès que alguns d'ells incidiren amb més d'un concert en la programació de Música «da Camera».

⁶Revista Musical Catalana. núm. 156, any 1916

⁷Revista Musical Catalana. núm. 160, any 1917. Noticiari des de Roma.

⁸Programa de mà de Música «da Camera» (22.XII.1929)

Ferran i Josep Ardèvol: dos compositors catalans en el present

La proximitat del centenari del naixement de Ferran Ardèvol i Miralles fa especialment interessant recordar la seva figura, així com la del seu fill Josep. I no sols és interessant i important, sinó que també és necessari: cal que la història de la música catalana recuperi aquests dos valors notables, prolífics, de nivells musicals molt diversos: docent, interpretatiu, compositiu i crític; que no permeti que el temps ens els allunyi, amb el perill de perdre per sempre els valors que, en el seu moment, configuraren l'ambient musical català i cubà, respectivament.

* * *

Ferran Ardèvol i Miralles, nascut a Barcelona el 5 d'octubre del 1887 (d'aquí a no gaire se'n celebrarà el centenari —moment ideal per a la revisió de la seva obra—), es vinculà des de molt petit a l'ambient musical barceloní, en aquells moments encara a les beceroles; es parla d'un premi de l'Escola Municipal de Música, el 1892, i de la seva vinculació pedagògica amb Carles Gustau Vidiella, l'eminent pianista i pedagog. De 1901 a 1904 dirigí l'Orfeó Nova Catalònia i compongué les primers partitures (el *Trio per a violí, violoncel i piano*, op.5, és del 1904). El 1910, després d'haver-se casat, dirigeix l'Orfeó Canigó i, poc després, la Capella de Música de Sant Josep de Calassanç.

El 1917, quan té trenta anys, inaugura l'Institut Musical Acadèmia Ardèvol i dirigeix el Trio Ardèvol, poc temps més tard convertit en Quartet Ardèvol, amb la col·laboració de Ferran Guérin, Ferran Pérez Prió i Gracià Tarragó. El 1923, aconsegueix una menció especial al Concurs Nacional de Composició, de Madrid, amb el *Quartet en sol menor*, i, dos anys més tard, amb *Líricas*, s'hi enduu el Primer Premi. El 1929 compon una *Simfonia Exposició*, vinculada a l'esdeveniment internacional que tingué lloc a la ciutat l'any 1929. Aquells foren anys de gran incidència de la figura de Ferran Ardèvol; això queda palès, entre altres, en les seves col·laboracions literàries a «Juventus» (on al llarg de l'any de 1930 publica un seguit d'articles sobre la història de la música a través dels segles) i a «Música» (on publica articles de caràcter estètic).

El 1938 fou nomenat professor de piano al Conservatori del Liceu fins que, amb l'arribada de les tropes del general Fran-



Ferran Ardèvol, amb el seu nét, Jordi

co, patí les conseqüències del canvi polític i cultural. Fou director de l'Escola de Música, de Gijón; aconseguí, el 1953, el Premi Ciutat de Barcelona amb el *Trio per a violí, viola i violoncel* «*Ars devotissimus*»; i el 1957 repetí el premi amb la *Suite simfònica*, que fou interpretada el 1958 per l'Orquestra Municipal, dirigida per Toldrà.

No fa gaire —2 de març— Ràdio 2, a l'emissió dominical dedicada al panorama musical ibero-americà, dedicà un programa monogràfic a la seva obra, i hi oferí el *Quartet per a piano, vent i percussió*, tres *Ricerca per a orquestra de corda* i la *Sonata per a guitarra*.

* * *

Del seu extens catàleg, que sobrepassa les 150 obres, tenim constància documental d'una cinquantena, i no perdem l'esperança de trobar més material, entre el qual hi ha d'haver l'òpera *La reineta*, una obra que ens indica la seva afeció al gènere líric, com ho havia palesat també en els arranjaments que féu de *Canigó*, de Massana.

Tendència al cromatisme, riquesa rítmica i desenvolupament contrapuntístic són algunes de les constants de la seva obra, sintetitzades especialment en la *Suite*, de 1957,

abans esmentada. Per a Rafael Ferrer, Ardèvol cerca i troba en la seva música una sòlida construcció i una inquietud per a integrar-se en les sempre variants formes del llenguatge musical.

Des de la perspectiva de la docència, féu una tasca extensa que comprèn tots els àmbits del pensament i de la pedagogia; escriví tractats de tècnica musical, una *Història de la música* i un *Diccionari terminològic*, del qual poca cosa se sap a l'actualitat.

Avançat al seu temps com a conferenciant que exemplificava les explicacions amb il·lustracions al piano, el seu centre pedagògic, l'Acadèmia Ardèvol, fou un nucli pedagògic dels més importants, com ho deixa entreveure Alexandre Galí a la seva història de les institucions catalanes.

Al capdavant de les formacions cambrístiques que dirigí, aconseguí un prestigi que li serví de plataforma per a difondre obres inèdites d'autors novells i del seu propi repertori. Pich Santasusana, Rafael Ferrer i Lluís Benejam feren les primeres armes al costat de Ferran Ardèvol. El 1928, oferien en primera audició a Espanya el cicle complet dels *Concerts de Brandenburg*, de J.S.Bach; el 1933, a l'estudi Masriera, se'n feren estrenes, entre elles les de les primeres cançons d'Apel·les Mestres, s'ofe-

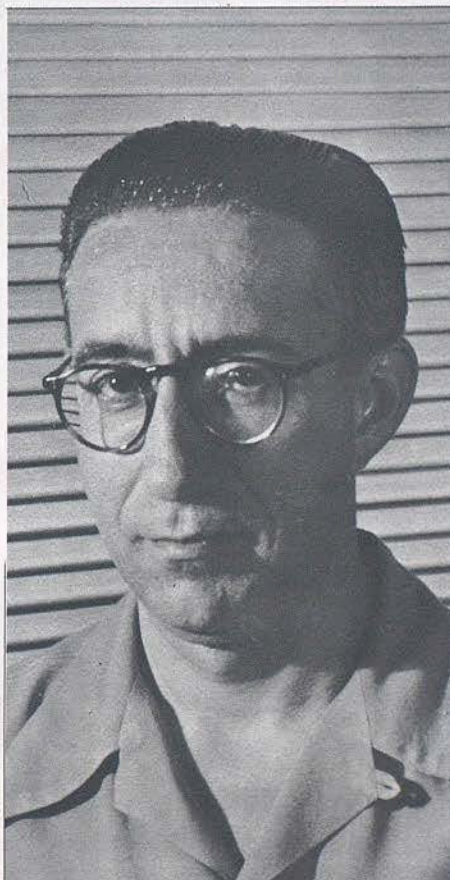


Ferran Ardèvol al Casal del Metge

ria, també en primícia espanyola, les *Set paraules de Crist a la creu*, de H. Schütz; i el 1934, al Teatre de Cambra de Barcelona, es donava la primícia operística händeliana, el *Tamerlano*, en versió arrangada pel mateix Ardèvol.

* * *

Josep Ardèvol, a diferència del seu pare, compta ja amb un distingit lloc en la història de la música com a figura rellevant de la música cubana del present segle. Nascut el 1911 a Barcelona (ocasió que propicià la composició d'una *Missa en si*, dedicada a sant Josep, per part de Ferran), molt aviat seguí el procés musical del seu pare. Compogué obres de joventut i participà en les audicions que aquell muntava. El 1930 es trasllada a Cuba, estableix contacte amb Amadeo Roldán (1900-1939) i Alejandro García Caturla (1906-1940) amb els quals dirigí la renovació de la música del seu país d'adopció. El 1934, fundà la «Orquesta de Cámara de La Habana», que dirigí fins el 1952, exercí la crítica musical al diari «Acción» i a la coneguda revista «Musicalia», i aquell mateix any accedí a la càtedra d'Història de la Música i Estètica —i més tard a la d'Harmonia i Composició— del Conservatori Municipal de L'Havana, en la revista del qual col·laborà assíduament.



Josep Ardèvol

Actiu membre del grup «Renovación Musical», amb el triomf de la Revolució castrista passa a ocupar el càrrec de Director Nacional de Música, i és el catalitzador dels nous plantejaments culturals que se singularitzen en la creació de la «Orquesta Sinfónica Nacional», la «Escuela Nacional de Música», el «Cuarteto Nacional», etc. En virtut del seu càrrec, formà part del Comitè del «Cuban American Music Group», de la «Pan-american Association of Composers» i escriví dues obres interessants: *Introducción a Cuba: la música i Música y Revolución*.

Premi Nacional de Música de cambra de Cuba (1938), Premi simfònic Ricordi (1949), Premi Chamber Music Guild de Washington (1941), és considerat una figura indiscutible de la música hispano-americana.

Alejo Carpentier elogia
Josep Ardèvol

La seva música és més austera que la del seu pare; experimentador de l'atonalisme (*Quartet núm. 1*), del neoclassicisme (el ballet *Forma*), del neonacionalisme (*Dos trípticos sinfónicos*) i, fins i tot, de l'aleatorisme (*Victoria, Playa Girón, Che Comandante*), va assimilar molt aviat els caràcters exòtics cubans i els introduí sovint en les seves composicions, treballant de valent per a establir una síntesi entre els valors clàssics, els autòctons i la pròpia manera de veure la música.

Sens dubte, la seva participació en el «Grupo de Renovación Musical» amb el caràcter de dirigent és un dels trets més significatius de la seva tasca; moviment parí al de Juan Carlos Paz, a l'Argentina, col·locà Cuba en un nivell d'importància musical que mai no havia tingut, ni tan sols gràcies a l'exotisme culturalitzat d'un Ernesto Lecuona. El grup es constituí en avantguarda musical agressiva que estripà molts defectes de la tradició, que mantingué estret contacte amb els intel·lectuals i els artistes més importants del moment, i que incorporà les novetats tècniques i estètiques europees al discurs musical cubà.

Alejo Carpentier escriu: «*El papel desempeñado en Cuba por José Ardèvol fue tan considerable que, de hecho, ha venido a encabezar movimientos y a principiar tendencias que caracterizan por el momento la vida artística de la isla*».

* * *

Només cal que ens hi posem tots per tal que aquestes dues figures exerceixin el seu influx a casa nostra i no quedin arraconades a l'índex d'un diccionari.

Maria Isabel Ardèvol

CATALUNYA • EL PALAU • LA VANGUARDIA

UN TERCET MOLT CONJUNTAT

Con este número, el coleccionable
LA VANGUARDIA

60001 BARCELONA
Domingo, 30 de enero de 1988
Número 3.730

FUNDADA EN 1881
POR DON CARLOS Y DON BARTOLOME GORDI

Redacción y Administración: Pàrrec 28
Teléfono: 301.54.54. Telex: 14.505 y 14.781
Precio de cada ejemplar: 90 pts.



Ja fa molts anys que
formem un tercet molt
conjuntat.

Interpretem la nostra música
diària, afinant al màxim.

I els diumenges donem un "bis"
especial amb molt de color: la revista
LA VANGUARDIA DOMINGO.

Som i serem imprescindibles en la
vida catalana.

LA VANGUARDIA

Les notícies tal com són.

Julliard School, una referència nord-americana de la pedagogia musical

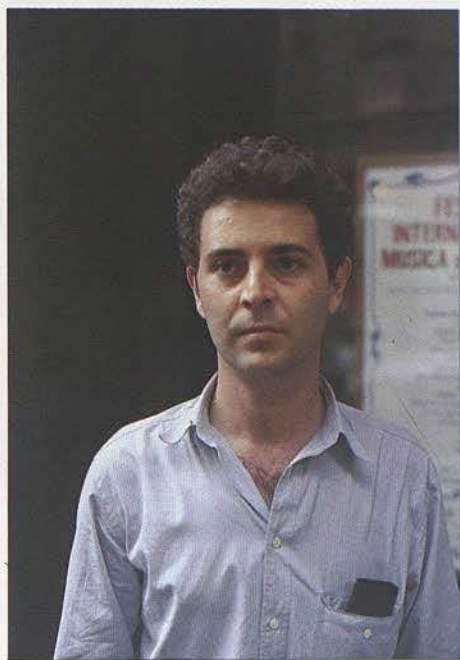
Molt sovint —cada vegada més sovint— apareixen en els nostres auditoris instrumentistes, cantants, directors d'orquestra que inclouen en el seu currículum la condició d'ex-alumne de la Julliard School. Com si es tractés d'un preat distintiu, la referència al pas —més o menys dilatada, més o menys decisiu— per la famosa escola no vaïorquesa apareix de forma destacada en els historials, com a garantia solvent destacada.

Àlvar Bertrand i Vergés és un barceloní que coneix molt bé aquesta institució, ja que té el privilegi d'estudiar-hi des de fa força temps, i de gaudir-ne de la concepció pedagògica, i d'allò que constitueix una mena de món a part en el camp de l'ensenyament musical. Amb una vocació en principi dispersa, estudià —piano, flauta, música de cambra i harmonia— a Barcelona fins que, en un moment donat, decidí trencar amb allò que podia considerar-se una inèrcia i se'n anà als Estats Units.

—En principi vaig anar a la Julliard School per estudiar piano; però, allí vaig sofrir una conversió. Em va venir la vena d'escriure i, així, vaig presentar-me a l'examen de composició, que és molt fort. De trenta candidats només n'escullen quatre; i fan tres convocatòries cada any. Totes les proves, les vaig passar al primer cop. S'havien de presentar sis composicions no orquestrals, a més de l'examen de contrapunt i harmonia. Allí hi ha dos períodes: el bachelor de quatre anys de durada i el master.

Àlvar Bertrand ha acabat ja el màster, després de superar uns exàmens fortíssims. Entusiasta de la forma de fer d'aquesta escola, entra en detalls.

—Com a compositor, tens la garantia d'estudiar amb un dels cinc millors compositors d'Estats Units i, a més, tens una hora de classe particular a la setmana amb ell. Un altre atractiu és que les obres s'estrenen. Hi ha concerts públics per als compositors de la Julliard. Són uns concerts que s'anuncien als mitjans d'informació i tot. Això, pel que fa a obres de cambra. Pel que fa a les orquestrals, hi ha les sessions de lectura. L'escola té tres orquestres, d'un nivell molt elevat, formades per alumnes, les quals actuen públicament a sales de concert de Nova York. Això representa un gran aprenentatge per al compositor, ja que té



Àlvar Bertrand

l'oportunitat d'escoltar la seva obra. Treballes amb el director que ha de dirigir l'obra. Tot això forma part del sistema pedagògic. Aquí, i a la mateixa Alemanya també, és inconcebible una forma de treball com aquesta.

La Julliard School és una institució privada, no lucrativa, amb una base de tretze propietaris i un capital de cent milions de dòlars. Es va crear l'any 1905 i, originalment, va ser escola de música, encara que avui s'hi cursa també teatre i dansa. Es troba situada en el complex del Lincoln Center, del qual forma part, un edifici fet nou els anys 1968-1969, que va costar trenta-vuit milions de dòlars. És un edifici de deu plantes, i acull un miler d'alumnes entre música, teatre i dansa.

Per a l'instrumentista, segons Bertrand, el treball també és molt atractiu ja que hi estudia amb un professorat de gran categoria i, a més, se li ofereixen moltes oportunitats per actuar en públic. Des de la perspectiva metodològica, subratlla aquests aspectes:

—Allà, l'Harmonia i el Contrapunt els han refós en una sola matèria, que es diu

Literatura i Materials, i que els inclou. És menys estricta que aquí. Aquí tens quatre anys d'Harmonia i quatre de Contrapunt per separat. Allà tot es fa en quatre anys, junt. També has d'estudiar obligatòriament —pel que fa a composició— dos anys de direcció orquestral i dos de direcció coral, i has de cantar dos anys amb el cor de l'escola, dos dies cada setmana, i això és molt controlat. Si no ho fas, no et donen el títol. El concepte és que tu els pagues perquè et facin un bon professional. I ells es fan càrrec d'aquesta responsabilitat. Jo he après molta música, cantant en el cor.

Àlvar Bertrand no creu que sigui una escola elitista, des del punt de vista econòmic. — La mateixa escola atorga beques. Els estudis poden costar uns 6.000 dòlars anuals. Les beques s'atorguen segons els mèrits. En el curs 1984-1985, en vaig aconseguir una per la totalitat, i ara n'he aconseguit una del Comité Conjunt Hispano-Nord-americà: són un tipus de beques molt bones. En tens pels estudis i per viure.

Des de la perspectiva de la concepció estètica, l'escola és, segons Bertrand: — ...moderna, clàssica. No és avançada en un sentit estricte. Sí, hi ha un laboratori d'electroacústica, però és molt petit i limitat. Només s'hi treballa en els màsters. La idea de l'escola és la del conservatori de tipus modern. Sí, sí: el pentagrama encara és la base de tot.

Altres aspectes, que subratlla Bertrand Vergés, conflueixen en aquesta dimensió de treball intens i de varietat de matèries, de cara a aconseguir una visió integral i completa.

—A part de l'orquestració, que és una matèria molt forta, hi ha la composició que, és clar, és la principal. Has de portar música escrita cada setmana, peti qui peti. El ritme de treball és intensíssim. Jo només fins temps de compondre els caps de setmana. Treballes des de les nou del matí a dos quarts de sis de la tarda, amb una hora o hora i mitja, a migdia, de repòs. També hi ha matèries no estrictament musicals com el Barroc i el Renaixement a Europa o d'altres. Aquestes matèries es donen perquè els estudis assoleixin la mateixa categoria que els universitaris. S'ha de complir amb un mínim de matèries no musicals. Al màster hi ha seminaris del tipus de La música de Bach, L'anell dels Nibelungs, Els quartets

FIGURES I TEMPS

de Beethoven, Les simfonies de Mahler. S'han de fer tres seminaris obligatoris, més un d'elecció lliure.

També tenim matèries com Història de les civilitzacions. Un dia cada setmana, hi ha conferències i es disposa també d'un bon equipament tècnic pel que fa a enregistrament i reproducció. També hi ha una matèria, a la qual donen molta importància: el «ear training» —educació de l'oïda—; o bé treballs sobre identificacions instantànies d'interval·ls, progressions d'acords, dictats rítmics, lectura a vista de partitures atonals, etc.

Tot aquest detall de matèries va acompanyat per un marc de possibilitats excepcional. Àlvar Bertrand parla amb entusiasme del Festival de Música Contemporània, en el qual els estudiants de composició tenen l'oportunitat de veure escollida la seva obra.

—Imagina't que puguin interpretar la teva obra en un festival de tanta categoria com aquest, on acudeixen compositors d'arreu del món— diu.

En un altre ordre de coses, les oportunitats arriben de la possibilitat d'exercir la docència dins de la mateixa escola.

—Hi ha una matèria (és «Pedagogia de l'ensenyament») que és per a formar els qui volen dedicar-se a la docència. En un moment donat, et fan fer classes i, aleshores (una cosa molt americana), els alumnes escriuen l'opinió que els mereixes, i aquestes opinions van al claustre, on es tenen en compte. Si els convences, passes a ser ajudant de professor, que és un període de dos anys, el primer dels quals el passes junt amb el professor titular. O, més ben dit, el

passes amb tres professors diferents. Tot això et permet entrar dins l'engranatge de l'escola i, de fet, t'ajuda econòmicament.

Tot el món de detalls que ha ofert Àlvar Bertrand cal situar-lo, per arrodonir la imatge, en el context d'una ciutat com Nova York, per on, com diu el nostre interlocutor: — ... passa tot. La quantitat d'informació que s'hi rep arriba a marejar.

Una ciutat oberta a mil oportunitats, amb concerts importants al Lincoln Center, amb localitats gairebé gratuïtes, amb una ràdio poderosa que inunda de bona música, amb una activitat operística vital. Hom pot escollir entre tres emissores radiofòniques que ofereixen música clàssica durant les vint-i-quatre hores del dia. Una ciutat que ofereix als joves instrumentistes possibilitats innombrables d'actuar, i encàrrecs d'obres a joves compositors.

The Juilliard School

LINCOLN CENTER
NEW YORK, N. Y. 10023

Una ciutat receptiva d'allò que hi arriba de fora, com en poden donar fe artistes estimats fins a límits d'idolatria. És el cas d'Àlicia de Larrocha, de Montserrat Caballé, de Victòria dels Àngels, de Josep Carreras...

Tot passa per Nova York, i tot pot passar a Nova York.

Comellas

Cadena



La Ràdio
Comercial en Català

RADIO AVUI - CADENA 13
100 F. M.

Diagonal, 612 - 08021 BARCELONA
Telèf. 201 42 44

CONCERT: Dissabte de 24 a 1 hores

MIKROKOSMOS

Montserrat, símbol

Des de les èpoques més reculades, la humanitat ha utilitzat la formulació simbòlica per a expressar allò més íntim de l'ésser humà.

I quan els símbols responen a una vivència col·lectiva, assumida comunitàriament de forma generalitzada, esdevenen signes definidors que conciten una identificació plural.

Montserrat, símbol; ningú no gosaria negar l'asserció. La història del nostre país ve configurada (i el fet és comprovable, màximament, en els moments transcendents) per la influència global i decisiva (religiosa, cívica, cultural, política) del santuari nacional.

Més enllà de criteris, de creences o d'opcions diverses, Montserrat ha estat tothora un focus on han convergit les aspiracions de tot un poble que s'ha re-trobat en les seves arrels ancestrals.

I és en les grans sotragades quan aquest paper fonamental de Montserrat es torna a fer evident en la consciència col·lectiva. Un repàs sumari a la història moderna de Catalunya verificaria la validesa de l'afirmació.

La sotragada d'aquest darrer estiu, amb la tragèdia del foc, ha posat novament en primer terme el paper essencial de Montserrat; i, en aquest paper essencial, hi té una importància preponderant l'aspecte cultural i l'específicament musical.

Des del Llibre Vermell fins a les darreres aportacions als cants de la litúrgia, tot passant per les grans obres de l'època barroca, Montserrat ha contribuït a afaïçonar decisivament el tremp musical de Catalunya i ha projectat universalment la imatge i la vàlua del nostre país.

Montserrat, símbol; i, també, exemple.

Exemple de capteniment davant les adversitats, novament demostrat (per si calgués!) amb l'actitud de l'abat Cassià i de tota la Comunitat arran del drama viscut.

Exemple que, en l'àrea musical, s'explicita (entre molts altres aspectes) en l'obertura estètica, en el rigor docent, en els contactes nacionals i internacionals, en el treball exercit amb seriositat, en els enregistraments, en el servei litúrgic quotidià, etc.

Sí. Tal com va dir, al seu dia, l'abat Escarré: «Montserrat és nostre». Per això ens és imprescindible: religiosament, culturalment, políticament... i musicalment.

Pere Artís

El món de Roland Petit al Liceu



Roland Petit amb Barishnikov

Per segona vegada consecutiva, cal que centrem la nostra atenció sobre una personalitat del món de la dansa que, per si sola, ja justifica l'existència del grup que dirigeix. El mes passat, la nostra figura era el ballarí i coreògraf Antonio Gades; ara és la de Roland Petit.

Roland Petit constitueix tota una institució en el món coreogràfic de la postguerra europea: particularment a França, el seu país d'origen, on sense cap dubte destaca com una de les figures més rellevants del món coreogràfic d'aquest segle. Nascut el 1924, a Villemomble, de mare italiana i pare francès, presenta les seves primeres actuacions públiques enmig de les taules del *bistro* familiar. Als nou anys ja entra a l'escola de dansa de l'*Opéra*, de París, i, als setze, ja hi debuta en el cos de ball. Però el seu caràcter dominant i autoritari sembla predisposar-lo cap a un futur al marge de la rígida i antiquada disciplina que regna a l'*Opéra*.

Amb una joventut marcada per l'ocupació alemanya, la intel·ligent i inquieta personalitat de Petit no triga a involucrar-lo als moviments culturals parisencs de l'època. Roland, com tants altres joves artistes, orienta el seu interès cap a la cultura anglosaxona, reforçada ara també per la influèn-

cia del cinema americà. Cada dia que passa sembla allunyar més la rutinària vida de l'*Opéra* —amb les seves denses obres de repertori— de la realitat cultural del moment. La inquietud creativa creix en el jove ballarí; i l'oportunitat se li presenta quan una ex-ballarina de l'*Opéra* el sol·licita com a *partenaire* en els seus recitals. Serà la primera ocasió per a l'experimentació coreogràfica, i per a ser descobert per la famosa crítica i especialista en temes de dansa, Irène Lidova, que li proposa de formar parella amb la ja molt coneguda Janine Charrat. És en ocasió d'aquests recitals que Roland Petit despertarà l'interès de la millor intel·lectualitat parisenc del moment, formada per noms com Jean Cocteau, Marie Laurencin, Christian Bérard, tots ells antics col·laboradors de Sergei Diaghilev i els seus «*Ballets Russes*». L'èxit fa que Roland vagi ignorant cada vegada més les seves obligacions envers l'*Opéra*. Malgrat que Serge Lifar li ofereix un paper de solista, Petit deixa definitivament l'*Opéra* el 1944, tot just acabada la guerra a França.

Coreògraf i director artístic

Les famoses «*Soirées de Danse*», organitzades per Irène Lidova, permeten el descobriment de tota una nova generació de joves talents francesos: Jean Babilée, Nina Vyrobova i d'altres. D'aquí sortirà la primera companyia de Petit: «*Les Ballets des Champs Élysées*». L'aportació financera de Roger Eudes i del propi pare de Roland, així com la valuosa col·laboració de la Lidova i de Boris Kochno, però, sobretot, el gran talent de Petit i els seus ballarins, garanteixen l'enorme èxit del petit nou grup. El 1945 estrena *Le déjeuner sur l'herbe*, amb escenografia de Marie Laurencin; i, un any més tard, la que serà la primera gran obra de Petit: *Le jeune homme et la mort*. Amb argument de Jean Cocteau i música de Bach, aquest ballet encara conserva, quaranta anys després de l'estrena, tot el seu poder d'impactació. Diversos grans ballarins han volgut interpretar un dia el *Jeune homme*, com darrerament hem pogut comprovar-ho a la pel·lícula *Noches de sol*, interpretada per Michael Barishnikov.

Malgrat l'èxit, però, el 1948, per causa de dissensions entre alguns ballarins, la companyia es desfà. Torna a renéixer, però, poc després, com a «*Les Ballets de Paris*». El nou grup compta amb la col·laboració de Jean Anouilh, Edouard Derain,

FIGURES I TEMPS

Antoni Clavé i Leonor Fini. Roland Petit ja no és un desconegut a Europa, i alguns grans ballarins ja comencen a interpretar-ne les coreografies. És el cas de Margot Fonteyn que, amb *Demoiselles de la nuit*, tindrà l'ocasió de revelar un nou aspecte de la seva personalitat. Ara bé, és amb l'escandalosa versió de *Carmen* (1949) quan la fama de Petit ja desbordarà el Continent.

Gràcies en part a la inspirada i original escenografia del nostre Antoni Clavé, i a l'audaç i atractiva interpretació de Renée (Zizi) Jeanmaire, la *Carmen*, de Petit, obre una nova època per a la dansa. El conjunt dels diversos elements ajuden a verificar un canvi d'imatge del qual la ballarina estava molt necessitada: a partir d'ara, ja és una dona de carn i ossos, i queda enrera aquella figureta etèria i irreal que ja no correspon a l'època present. La *Carmen*, de Petit, és una dona «canaille», una «femme fatale»; però, en definitiva, és una dona emancipada i responsable de la seva vida.

El Music-Hall a la trajectòria de Roland Petit

Dos anys després, i amb quatre noves coreografies sobre les espatlles, Roland Petit se'n va a Hollywood per tal de fer-se càrrec de la coreografia del film *Hans Christian Andersen*, amb Danny Kaye i Zizi Jeanmaire. Mentre que la Jeanmaire s'inicia en la seva carrera cinematogràfica, Petit torna a París, a formar-hi una nova companyia, amb la qual col·labora, entre altres, amb Orson Welles. Una vegada més, és reclamat per Hollywood, ara per tal de fer-hi *Daddy Long Legs*, amb Fred Astaire i Leslie Caron com a ballarins.

El 1954, Roland Petit es casa amb Zizi Jeanmaire, a qui, estimulada pel seu marit, espera una fructífera carrera en el món del music-hall. Els èxits del matrimoni en el camp del music-hall —al qual saben donar espectacularitat i qualitat a la vegada— culminen, el 1970, amb la direcció del Casino, de París. Però, independentment de les seves coreografies per a la «revue», Roland Petit continua la tasca creativa dins del món del ballet. I, en aquest terreny, és temptat per a assumir la direcció artística de l'*Opé-*



Dues escenes del film «Hans Christian Andersen», amb Zizi Jeanmaire i coreografia de Roland Petit

ra. Finalment, però, serà Gaston Defferre, l'alcalde de Marsella, qui el convencerà per a enfrontar-se al repte de crear una nova companyia de dansa a la capital mediterrània. Quan, el 1972, Petit crea la «Com-

pagnie des Ballets de Marseille» (l'actual «Ballet National de Marseille Roland Petit»), el versàtil creador ja porta realitzades no gens menys de 86 coreografies per a ballet, music-hall i cinema.

En el transcurs del catorze anys de vida d'aquesta companyia, Petit ha aconseguit de conjuntar un grup de ballarins extraordinaris, un repertori extens de noves creacions i la col·laboració, gairebé permanent, dels millors ballarins del món en qualitat d'estrelles convidades. Però, al marge de la seva responsabilitat al davant de la direcció artística de la companyia, Roland Petit continua muntant coreografies per a nombroses companyies d'arreu del món. Des dels Ballets de la Scala de Milà fins als Ballets Clàssics de Moscou, passant pel de l'*Opéra de Paris*, tots han tingut l'ocasió de penetrar en l'esperit creatiu de Petit, qui, d'altra banda, sembla incansable.

No cal insistir en el fet que, amb la seva vida tan plena d'aportacions a la dansa, Roland Petit constitueix una autèntica institució en el món de la dansa. Des del seu prometedor començament, quan la seva obra era l'única mostra de creativitat coreogràfica europea de la postguerra, fins a les seves darreres creacions, de les quals espereu gaudir al Liceu, Roland Petit ha demostrat uns profunds coneixements de l'art escènic i una inqüestionable professionalitat.



Roland Petit

Marjolijn Van der Meer

ACADÈMIA DE MÚSICA TICIÀ RIERA

Solfeig • Flauta de bec
Piano • Guitarra
Acústica • Harmonia

Robrenyo, 20-22, planta baixa
(tocant a la plaça del Centre)
Tels. 322 34 38 i 229 96 09

Metros: Sants-Estació i Plaça del Centre

CENTENARI DEL CONSERVATORI SUPERIOR MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA

Un segle de Conservatori



El setembre de 1886 iniciava les tasques una Escola Municipal de Música localitzada al carrer de Lledó, núm. 7, de primer, en un pis; l'any següent a dos pisos, en el mateix indret, on assajava la Banda, sota la responsabilitat de Josep Rodoreda, a la vegada director de la Banda Municipal, una institució de vent que aquell mateix any havia estat reorganitzada i que, el darrer juny, havia fet el primer concert.

Segons ha deixat escrit mossèn Francesc Baldelló, aquesta entitat novella no era pas la primera que intentava sistematitzar els estudis musicals a la ciutat comtal; si més no, hi havia hagut dues propostes: la d'Antoni Balaguer, «professor de música alemana», i la de Lluçia Molist, deixeble del Conservatori de París. Ambdues no anaren més enllà de l'anècdota, perquè les circumstàncies socio-culturals no hi ajudaven, tot i que, per aquells mateixos anys, tots els centres de pedagogia musical europeus havien sofert reformes definitives.

La pedagogia musical barcelonina no havia esperat la fundació de l'E.M.M. Certament, a més del Conservatori del Liceu (1838), eren molt nombroses les acadèmies i institucions que es preocupaven d'aquest

àmbit, per tal de treure profit d'una de les necessitats culturals accentuades per l'esperit del Romanticisme: la del perfeccionament tècnic. La vida d'aquestes entitats (que, segons Josep M^a Poblet², rondaven la cinquantena) anava dirigida a cobrir amb escreix l'afecció pianística dels burgesos barcelonins, mentre que altres àmbits musicals quedaven pràcticament a la penombra.

El consistori barceloní de 1886 no pretenia racionalitzar l'ensenyament musical de la ciutat, sinó que tenia un objectiu més pragmàtic: dotar de músics la formació de vent municipal; per això la direcció d'ambdues institucions requeia en la mateixa persona, i l'E.M.M. nasqué amb un sostre poc ambiciós, que reflectia a la perfecció les escasses llums culturals dels músics del moment (en part, aquell tòpic de la incultura dels músics municipals, només interessats per la nòmina i els drets adquirits, rau en aquesta mena de pecat original). De fet, el canvi de direcció de 1896, a favor de la figura d'Antoni Nicolau, era la carta que jugava l'Ajuntament per tal de posar remei en aquell mal, accentuat pel creixent desprestigi de Josep Rodoreda, el qual, des-

prés de personificar, a la Barcelona vuitcentista, el paper obert i wagnerià (segons ha palesat Joan Bassegoda i Nonell), va ser objecte de dures diatribes per part de certes revistes satíriques que evidenciaven el desori general en què es trobava la Banda per ell dirigida, popularment coneguda per «la cobla d'en Llànties».

* * *

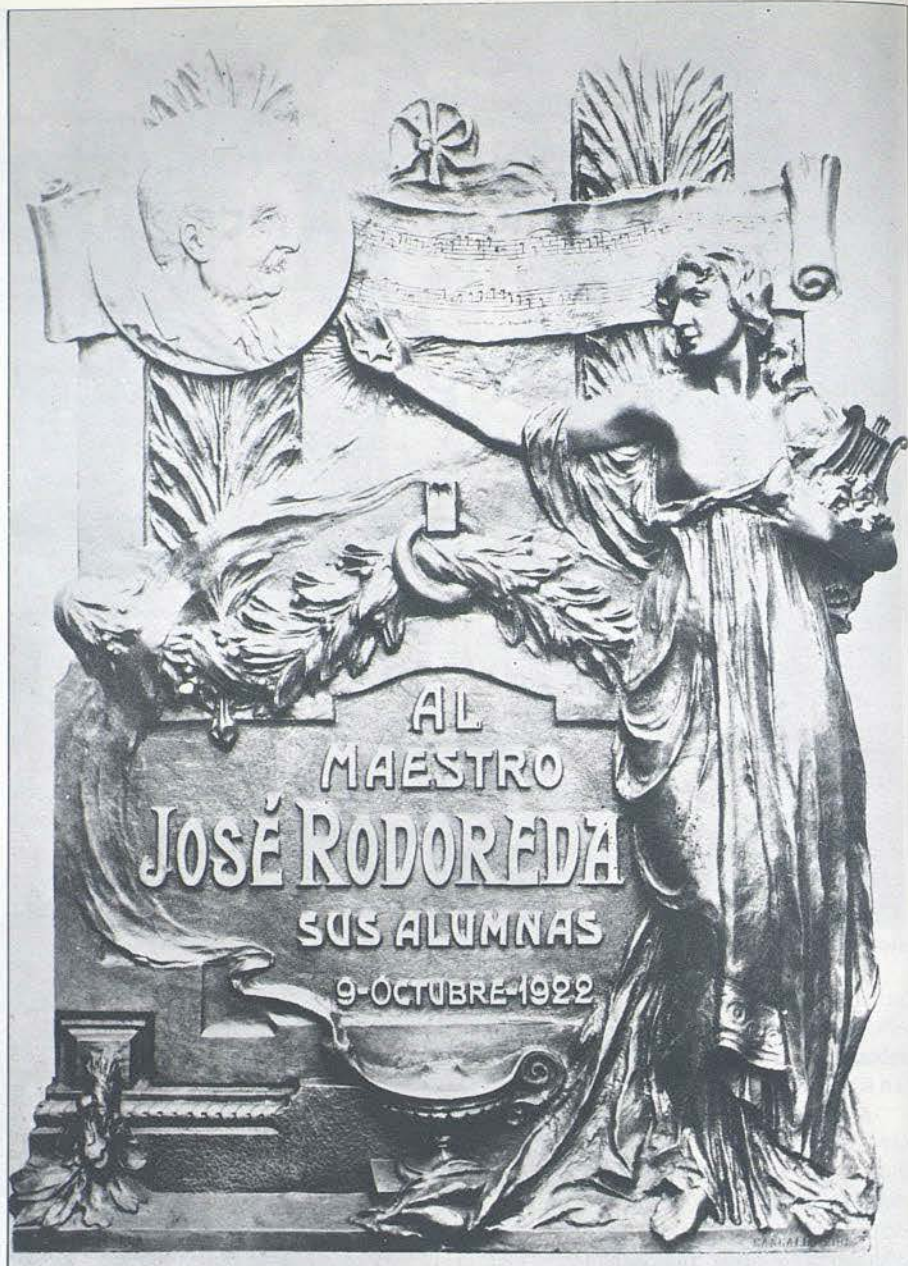
No crec que sigui cosa de la casualitat el fet que el nom d'Escola Municipal de Música coincideixi amb el de l'entitat pedagògica de Brussel·les. En tot cas, els vents que bufaven a la Barcelona modernista en què l'E.M.M. es desenvolupà fins a fer-se adulta, eren vents belgues; recordem que Morera havia estudiat amb Fiévez, professor de l'École Municipale de Musique de Bruxelles, i que eren belgues Ysaye i Angenot, Miry, Gillet i Matthieu Crickboom, els integrants del Quartet de Brussel·les que arribà a Barcelona el 1896 i que prengué interessants iniciatives pedagògiques; i, finalment, que era belga Gevaert, el director de l'E.M.M. de Brussel·les, els tractats del qual foren aviat presos com a llibre de text a la institució barcelonina. Hem de par-

lar, en conseqüència, d'una institució pedagògica que, a les tradicionals influències parisenques (D'Indy i la Schola Cantorum de París foren també a Barcelona en aquests anys) sumava les propostes didàctiques emanades de la capital belga, la qual cosa suposava determinats afectes: J.S.Bach, C.Franck, Beethoven, Wagner, Schumann, etc., i unes propostes metodològiques que es dirigien a cultivar en tots els sentits els futurs músics.

Dels projectes a les realitats hi ha, malauradament, força distància. Si bé és cert que, amb l'arribada de Nicolau, l'E.M.M. sofrí canvis substancials, tant pel que fa al local (traslladat al Restaurant dels Tres Dragons, del Parc) com a la utilitat darrera dels ensenyaments que s'hi oferien (ja no dirigits a nodrir la Banda Municipal, sinó a formar membres de futures orquestres simfòniques), el millor ensenyament de piano i de violí continuà fora de les parets de la institució. Ni els Granados, Vidiella, Ainaud, Crickboom, etc., impartiren classes a l'E.M.M., ni foren admeses certes propostes encaminades a millorar el servei pedagògic que s'hi impartia³. Sociològicament, l'E.M.M. apuntava a un públic pròxim al de les altres institucions pedagògiques municipals, com l'escola de cecs o les escoles del Districte Segon, la qual cosa fa suposar que, per a llurs fills, les famílies amb possibilitats preferien pagar els ensenyaments dels professors consagrats, més que fer-los assistir en una institució que no acabava de fer el pes.

Això no vol dir que l'equip de professors amb què s'envoltà Nicolau fos inepte; Nicolau sabé trobar homes valuosos que marcaren la institució: Lluís Millet, Joan Lamote de Grignon (anys més tard, obligat a deixar el càrrec per incompatibilitat amb la seva tasca directorial pel mateix Nicolau), Joan Baptista Pellicer, Joaquim Canals, Josep Sabater o Enric Morera. Però el to general de la seva incidència ciutadana fou baix; tinguem en compte que, per obtenir el perfeccionament com a virtuós, l'alumne encara havia d'anar a París; de poc serveix, doncs, aquella afirmació, feta en l'eufòria de la inauguració de la nova seu⁴, segons la qual «*su nombre —el de l'E.M.M.— está rodeado desde hace años por un prestigio extraordinario y cuando, por ejemplo, se presenta en el Conservatorio de Bruselas (...) un alumno procedente de la E.M.M. de Barcelona, provisto de un certificado de estudios, es admitido a ingreso sin examen (...)*», perquè en realitat, l'E.M.M. mantingué durant molts dels primers anys una palesa mediocritat que, per altra banda, no podia ser diferent, atesa la pobra situació musical catalana.

En certa manera està carregada de raó aquella opinió d'Alexandre Galí⁵, segons la qual Nicolau havia «inventat» la pedagogia del conservatori, perquè a ell i als seus immediats col·laboradors cal atribuir la forma definitiva que prengué la institució, tant per a bé com per a mal; el rigor acadèmic que envoltà els exàmens, la normativa a se-



guir, la distribució d'espais i de temps o el caràcter anodí que tingué durant els trenta-quatre anys en què l'E.M.M. fou regida per Nicolau, es deuen a ell.

* * *

Aquest no ha estat, tanmateix, el caràcter general de la institució; a poc a poc, i gràcies a la tenacitat de molts, l'E.M.M. anà creixent en prestigi i seriositat, incidí amb més caràcter en la vida musical de la ciutat i, curiosament, les passes encaminades en aquesta direcció es van fer sempre amb sotrac i tensions. Quan Enric Morera ocupà el càrrec de sots-director, el 1911, gràcies als bons oficis d'Ignasi Iglésias (en aquells moments regidor del consistori), l'oposició de què féu gala el compositor provocà un trasbals en els diferents estaments de l'Escola, tant a nivell de professorat com d'alumnat, que foren positius. L'ensenyament que Morera ocupà —el d'harmonia i contrapunt—, servit fins aleshores per mètodes tan anacrònics com el

d'Eslava, es veié modificat per l'introduït per ell; la seva classe fou sempre un focus d'irreverència, la qual cosa no estava gens malament en uns anys en què la reverència decidia massa coses.

Un dels episodis més significatiu en aquest procés de vibració de l'E.M.M. sobrevingué amb el canvi de seu; la planta baixa de l'edifici del parc era insuficient, des de tots els punts de vista; un edifici, primerament destinat a escola de cecs, sords-muts i anormals, reformat per Antoni de Falguera, acollí a partir del 1928 la institució; com que, en aquells moments del canvi, Antoni Nicolau estava convalescent d'un accident, fou Morera qui menà tota la tasca de trasllat i de condicionament de l'edifici del carrer Bruc; tot i això, en el moment de la jubilació de Nicolau, dos anys més tard, el càrrec anà a parar a Millet, tot saltant-se la jerarquia. Els anys de la República foren especialment significatius per a l'Escola, tant per la virulència que hi prenia totes les tasques culturals com per la

presència d'un estol d'alumnes decidits a fer costat a Morera, al preu que fos, davant l'oposició de la nova autoritat de l'E.M.M.

Per començar, una decisió equivocada de Millet pel que fa a un alumne, Josep Guinart (qui reclamava, en nom dels seus companys, un dret adquirit —el de disposar d'entrades per anar al Liceu— i que per això fou expulsat), féu saltar l'espurna. De la classe de Morera sortí la iniciativa de la primera vaga de no assistència a classe, i de fundar la primera Associació d'Estudiants, agrupació que, per cert, menà una vida concertística de gran categoria fora de les parets de l'Escola, per incomprensió de la direcció (amb la participació de gent com Jaume Llobet, Pura Gómez, el mateix Guinart i tants d'altres), i oferí primícies de l'estil de la *Sonata per a viola sola*, de Hindemith, o el *Trio en sol*, de Pahissa.

* * *

La guerra civil trasbalsà tant com pogué la vida musical de la ciutat; però, paradoxalment, la primera postguerra no fou tan nefasta com sempre s'ha cregut. La intervenció decidida del regidor Tomàs Carreras i Artau, per una banda, en incorporar el Museu d'Instrumentes a l'Escola i donar-li tota mena de facilitats, i els decrets de 1942 i 1944, que regien els ensenyaments musicals a tot Espanya i afavoriren la creació del Conservatori Superior de Barcelo-

na (suma hipotètica de l'E.M.M., del Conservatori del Liceu i de l'Institut del Teatre), per l'altra, posaren les bases d'una nova època d'esplendor que es completà amb la presència del nou director, Joaquim Zamacois, un home significatiu en la trajectòria de l'E.M.M.

Si bé cal tenir en compte que el període entre els anys de 1945 a 1964 no fou precisament el dels anys més ideals per a la participació de l'alumnat, i que aquest havia de mantenir envers les autoritats una devoció i un respecte que ara ens semblen servils, aquells anys veieren un seguit d'actes (com conferències, visites, intercanvis —sobretot amb els primers premis del Conservatori de París—, etc.) que no havien tingut lloc abans.

Per altra banda, els deixebles comptaren, a partir d'aleshores, amb un repertori de mètodes didàctics, sorgits de la mà de Zamacois —el L.A.Z. (Lambert-Alfonso-Zamacois) i els tractats d'harmonia— que, en la seva concepció catecismal, foren d'ajut inestimable. És precisament en aquests anys quan, veritablement, el Conservatori de Barcelona aconsegueix solidificar un prestigi que el col·loca en un nivell digne.

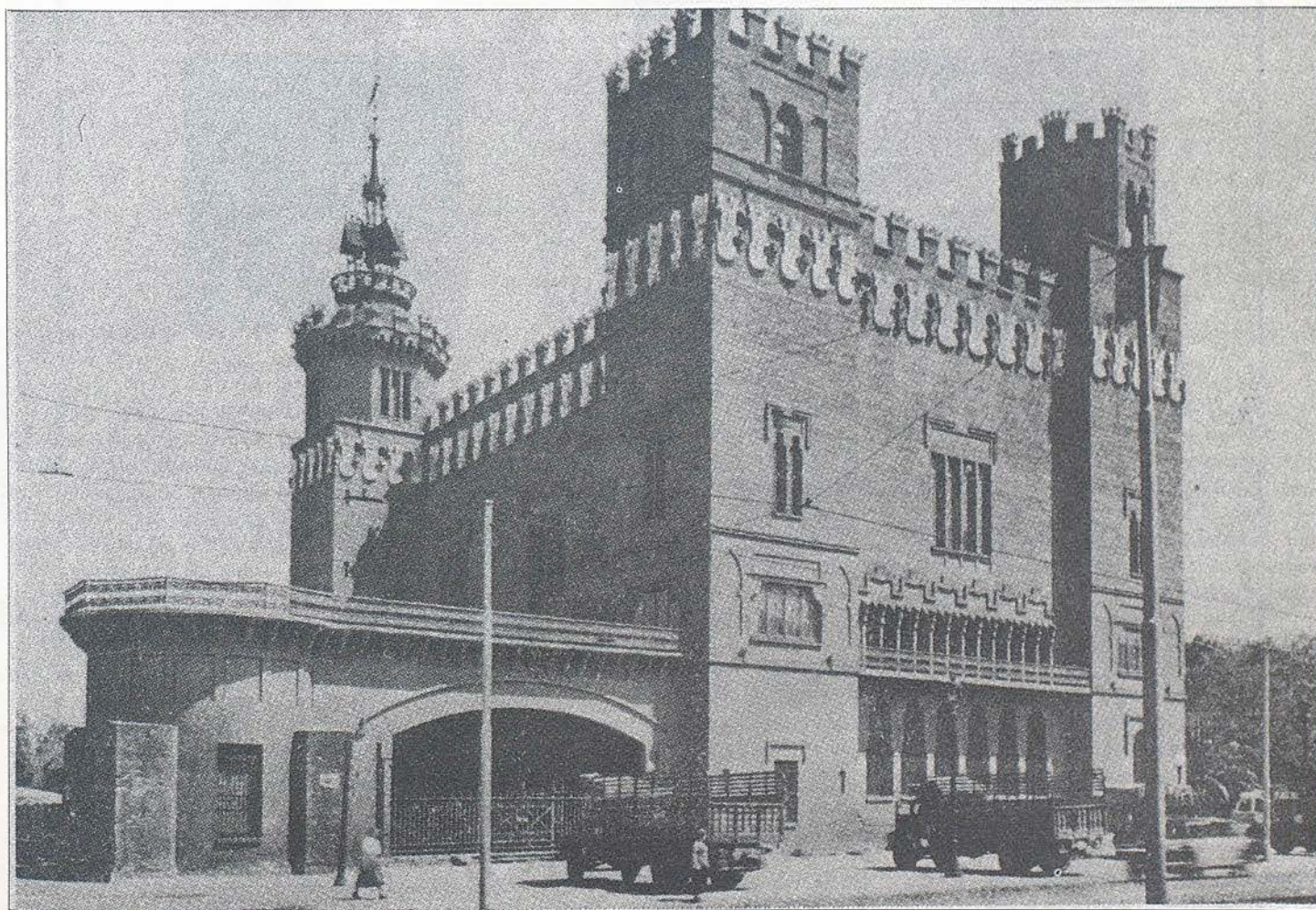
* * *

Sociològicament, les coses en el Conservatori no havien canviat tant com en la so-

cietat que li donava acolliment; al marge del rigor en els exàmens, de la seriositat en els ensenyaments i de l'exigència en els nivells, el C.S.M. continuava essent una gran família. Les cares dels professors eren o les mateixes o les hereves d'aquelles; als Alfonso (Frederic Alfonso, Margarida Alfonso i Tudurí, Margarida Alfonso i Orfila, Carme Alfonso i Orfila, Josep Poch i Garriga, Carme Poch i Alfonso o Carles Guinovart) feien costat els Millet (Lluís Millet, Lluís M^a Millet, Isabel Loras) o els Canals, els Nicolau, etc.

L'alumne es trobava en aquells anys en un ambient rigorós, però cordial; les classes es feien en català si la intimitat ho permetia; mentre al carrer la burgesia catalana es trobava envoltada d'hostilitats, sobrevingudes pels poders dominants —evidentment castellans, immigrants i fatxendes—, el C.S.M., fent honor al seu nom, «conservava» un clima reclus, elitista però artesà.

Malauradament, la música continuava essent la ventafocs de la cultura, perquè, a desgrat de l'estabilitat aconseguida en els anys de la postguerra i del caràcter d'estudi superior atorgat pels poders centrals, l'alumne del C.S.M. continuava mirant els condeixebles universitaris amb una certa recança, que no podia ser diluïda per la proposta, tantes vegades somiada, i mai aconseguida, de convertir els darrers nivells del C.S.M. en universitaris.



Edifici de l'antiga Escola Municipal de Música, avui Museu de Zoologia, obra de Domènech i Montaner

harmonia
mundi

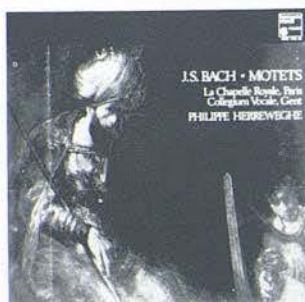


SELECCIÓ DE NOVETATS

TARDOR - 86



VIVALDI
L'INCORONAZIONE DI DARIO. (OPERA EN
TRES ACTES) H. LEDROIT, G. LESNE,
D. VISSE, A. MELLON, I. POULENARD.
ENSEMBLE BAROQUE DE NICE.
DIR.: GILBERT BEZZINA
LP HMC 1235.37. CD HMC 901235.37



J.S. BACH
ELS MOTETS
LA CHAPELLE ROYALE DE PARIS.
COLLEGIUM VOCALE DE GANT.
DIR.: PHILIPPE HERREWEGHE.
LP HMC 1231.23 CD 901231



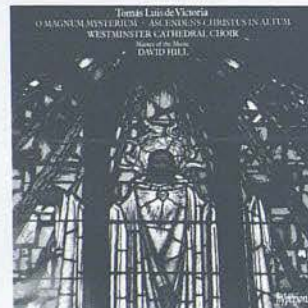
J.S. BACH
L'ART DE LA FUGA.
HESPERION XX. DIR.: JORDI SAVALL
LP E 201 CD E2001



SHOSTAKOVICH
SINFONIA N° 1 EN FA OP. 10
SINFONIA N° 6 EN SI MENOR OP. 54
SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA.
DIR.: NEEME JÄRVI
LP ABRD 1148 CD



MUSIQUES JUIVES DU 20^e SIECLE
SHOSTAKOVICH: ONZE CANTS
POPULARS HEBREUS OP. 79
PROKOFIEV: OBERTURA SOBRE TEMES
JUEUS OP. 34
SLONIMSKI: CANTATA "CÀNTIC DELS
CÀNTICS". - LP LDX 78808 CD 278808



TOMÁS LUIS DE VICTORIA
O MAGNUM MYSTERIUM. ASCENDENS
CHRISTUS IN ALTUM. COR DE LA
CATEDRAL DE WESTMINSTER.
DIR.: DAVID HILL
LP A 66190

harmonia
mundi



Els enregistraments d'HARMONIA MUNDI es distingeixen per la seva gran qualitat sonora i interpretativa, i es per això que en ampliar la nostra tasca amb la distribució d'altres cases discogràfiques, les hem escollit de prestigi ben conegut:

DISTRIBUCIÓ

ASTREE VALOIS
CHANDOS - HYPERION
HARMONIA MUNDI - CHANT DU MONDE
RODOLPHE PRODUCTIONS
ETCETERA - TUDOR - OCORA - ALIENOR
ACANTA - UNICORN
SOUL NOTE - BLACK SAINT

I la cosa no era fàcil, atesa la barreja d'edats i de situacions. De sempre, l'ingrés a l'Escola es podia fer a partir d'una edat molt jove; només s'exigien al candidat els coneixements propis de la seva edat i, a partir d'aleshores, només s'examinaven els coneixements tècnics segons els mètodes progressius de l'Escola. Però, els coneixements humanistes, es donaven per sabuts.

Naturalment, un bon virtuos de violí que hagués descarat la pròpia formació humana o científica no podia pretendre un nivell universitari. I així estem encara, entre l'artesanat seriós i progressiu dels ensenyaments del Conservatori, i l'anhel dels alumnes més desperts per a transformar en culta la música que se'ls ha ensenyat; però, mentre assignatures com Estètica o Història de la Música gaudeixin de la consideració de «màries», tant pels alumnes com pels professors que no les imparteixen, el llistó universitari continuarà inabastable.

* * *

A partir del 1975, amb l'inici del procés democràtic, s'hi han succeït diversos períodes directorials: Joan Pich, Xavier Turull, Maria Cateura i Marçal Gols. Tots ells han viscut en profunditat la problemàtica derivada d'aquesta situació. L'han complicada fets com la disbaixa dels primers anys (que

políticament fora mida els actes ciutadans) o certes ineptituds a l'hora d'estar a l'altura de la modernització que la institució està exigint a crits.

Després del considerable buit de participació dels anys de Zamacois, en els anys de Joan Pich i Santasusana —i promogut des de dalt (el S.E.U., tan denostat)—, es va intentar la creació artificial d'una associació d'estudiants, que animà relativament poc la vida del Conservatori. En canvi, l'ocasió fou aprofitada per gent com Carles Guinovart, Carme Poch, Jordi Alcaraz, Albert Argudo, Salvador Mas, etc., per a reiniciar els concerts del Conservatori, ara a la sala d'actes, i a la Sala Eduard Toldrà, quan aquesta fou inaugurada. Això animà la creació de l'Orquestra del Conservatori, en temps de Xavier Turull, sota la direcció d'Edmon Colomer. Aquesta entitat menà una curta però eficientíssima vida concertística, fins que els pressupostos l'estroncaren. En el moment present, els conflictes ofeguen tota possibilitat de conducció de la vida del Conservatori. Ni la possibilitat de mantenir una vida associativa, ni la de participar en alguna de les orquestres, ni la d'intervenir en els concerts a la sala de baix, ni tantes altres possibilitats, com els intercanvis internacionals, motiven de forma suficient el cos de l'alumnat. I,

en canvi, mai com ara l'equip de professorat ha estat més competent, i mai com ara la situació sociopolítica és més oberta i positiva.

Al meu entendre, s'hi està collint el fruit de cent anys d'institució, i s'hi ha de sembrar per als propers cent anys, amb visió de futur. En això ens hem de comprometre tots els interessats.

Xosé Aviñoa

NOTES

¹ Veure F. Baldelló a «Revista Musical Catalana» X-1932.

² Veure J.M.^a Poblet, *La Barcelona històrica i pintoresca dels dies de Serafí Pitarra*; Dopesa, p.34.

³ M.Crickboom, en una de les tenaces lluites per a imposar els seus mètodes, va suggerir que l'E.M.M. funcionés com a conservatori elemental i que la seva Acadèmia de la Societat Filharmònica de Barcelona exercís de conservatori superior. Naturalment, es féu cas omís d'aquesta proposta.

⁴ Veure «Barcelona Atracción» de juny de 1928.

⁵ Veure A. Galí, *Obra completa*, vol XII, p. 27.

Totes les cordes desafinades

S'acaba aquest any del primer centenari del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona amb una simfonia bastant naufragant, de la qual, l'instrument que en resulta més desafinat és la pròpia institució. Diguem-ho de bon començament: el panorama musical barceloní ha arribat enguany al desplegament més espectacular d'una crisi que ve de molt lluny i que ningú no ha encertat a encaminar cap a una solució positiva i definitiva. Tot plegat fa caure el Conservatori en una crisi d'identitat, d'estructura i d'eficàcia, amb un matx de tennis polític com a teló de fons, i sobre l'argument i cant de l'obra d'una més que probable apocalipsi de sistema acadèmic que ningú no acaba de saber interpretar en cap dels bàndols de la partida, ni (potser) fins i tot entre els qui en som espectadors, o pacients, més o menys directes.

L'única cosa que resulta bastant nova, en

aquest marasme musical ja crònic i massa típic de la nostra ciutat —ara molt concentrat en la font mestra que hauria de ser el Conservatori Superior—, és que els músics es veuen obligats a fer política. I els músics mai no s'han manifestat gaire dotats per a aquesta feina. No caldria sinó! Tots n'esperem una altra tasca, més pròpia del seu ofici, més harmoniosa, i que necessita una serenitat més segura.

Mentrestant, l'ensenyament musical, la formació dels bons músics que necessita una ciutat com la nostra, i que necessita Catalunya, va patint, cada vegada amb més gravetat, els efectes d'aquesta erosió que ja sembla imparable.

Els primers compassos d'aquesta mena d'apoteosi del naufragi es van produir amb el famós afer de l'augment molt considerable del preu de les matrícules. Aquest fet deixava traslluir una certa actitud de l'enti-

tat patrocinadora, que és l'Ajuntament, en el sentit d'aplicar-hi una mena de concepte de rendibilitat immediata, potser poc acordada amb la matèria a què s'aplicava; però també posava fre a aquell abús carrinclonet que consistia que, algunes famílies, matriculaven els nens al Conservatori perquè n'aprofitessin la calefacció central durant unes quantes hores al dia.

A part d'aquest fet, el Conservatori havia aconseguit un principi d'organització democràtica que beneficiava professors i alumnes, i que havia possibilitat l'elecció dels seus directors. Però aquest guany no va ser suficient per acabar els problemes que arrossegava el centre, i el neguit va ser intervingut per l'Ajuntament amb la nominació digital del director Marçal Gols, el 1983. Aquest nomenament va agreujar la situació, perquè, aleshores, el Claustre, per comptes de sentir-se representat pel seu Di-

rector, hi veia una representació fiscalitzadora per part de l'Ajuntament. Potser, aquí, el problema no es manifestava netament específic del Conservatori, sinó afectat pel neguit que provenia de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, a la qual pertanyien no pocs professors del centre. El pes de la nova Llei d'Incompatibilitats dels funcionaris podia afegir —qui sap— una certa llenya al foc en tot aquest embolic. De fet, deu o dotze bons instrumentistes de l'OCB, que eren professors del Conservatori, preferiren abandonar el seu càrrec a l'orquestra.

El nou Director portava sota el braç un projecte de canvi, una idea renovadora i necessària, investida d'un cert aire populista: la descentralització dels estudis elementals del Conservatori Superior. És ben clar que hi ha una antinòmia evident entre el Conservatori «Superior» i els estudis elementals; i que, per una banda, era i és recomanable d'habilitar un centre específic per a estudis superiors de música, i que, per l'altra, resulta necessari d'escampar la iniciació als estudis musicals al màxim d'indrets de la ciutat. Però també és cert que aquesta és una empresa cara, perquè només pot resultar eficaç si cada centre descentralitzat compta amb el material i el professorat convenients.

El claustre de professors es va oposar a aquesta transformació, perquè va considerar que no es tractava de la implantació de Conservatoris elementals als barris, amb tota l'estructura que reclamarien, sinó d'un trasllat de professors i d'alumnes a diverses aules escampades per Barcelona, de manera que es perdrien hores en els trasllats dels professors i, d'altra banda, molts alumnes haurien de cursar assignatures a dos o més d'aquests centres, amb la qual cosa la pèrdua de temps o la incompatibilitat d'hores dels matriculats seria un obstacle insalvable.

Es veu que els mitjans que l'Ajuntament preveia de dedicar a aquesta operació consistien a comprar dues dotzenes de pianos verticals i poca cosa més; de manera que deixava penjat el problema d'instrumentació diversa, i no es proposava de resoldre el d'escassetat que pateix el Conservatori Superior. Cal suposar, també, que el professorat estava acostumat a un rendiment per una retribució, i que s'exclamava també per aquesta banda, d'una manera més o menys implícita. Hi ha qui malfia que es vulgui anar cap a una privatització del Conservatori; i també hi ha qui tem que pateixi una paralització progressiva a mans d'un patronat. Potser, darrera de tot això, hi ha la por a la pèrdua o al deteriorament dels llocs de treball.

Les darreres eleccions feren d'aquest garbuix de problemes un instrument polític dels partits que s'hi enfrontaven, i la cosa anà prenent un aire cada cop més confús i més excitat.

S'arriba a posar en dubte la titulació acadèmica del director i dels professors; alumnes i pares d'alumnes en demanen la dimissió; i, fins i tot, se li arriba a posar una querrela criminal.



L'actual Conservatori, al carrer del Bruc

La manca de resultats de sortida del problema fa pensar que en aquell moment no es tractava tant d'un problema de concepció política de la cultura musical, com de contraposició política electoral. Han passat les eleccions i la qüestió no sembla dur camí de ser resolta.

És cert que l'Ajuntament de Barcelona té un pressupost musical —sense comptar-hi el del Conservatori— de prop de mil milions de pessetes, molt superior al que hi dedica el Govern de Catalunya. Aquesta xifra podria fer, de Barcelona, la ciutat més musical d'Europa, molt probablement. Però els resultats no permeten de considerar-ho així. I, és clar, costa d'entendre que, amb un pressupost semblant, el Conservatori Municipal hagi de fer les coses amb estrecheses econòmiques.

De tota manera, no sembla raonable de carregar tota la responsabilitat dels fets a l'Ajuntament. La Generalitat no ha demostrat fer-se càrrec que la inestabilitat i la ineficàcia del Conservatori de Barcelona és una ferida greu a la cultura musical de tot el país, i que pot afectar la seva salut musical en el present i per alguns anys. Més

aviat es pot dir que ha deixat podrir la poma, sense aplicar-hi la seva autoritat d'una manera resolta. Les lleis per les quals s'ha anat enfocant la crisi fins ara eren del 1966, és a dir, anteriors a l'actual règim constitucional. La Generalitat hauria de tenir plenes competències sobre aquesta matèria, i administrar-hi una llei realment actual i previsible d'un futur pròsper i segur. S'ha limitat, gairebé només, a dictaminar que els Conservatoris de Catalunya han d'engegar el procés per a les eleccions de Consells escolars i de Directors dels centres.

No crec que el públic musical català i els possibles futurs estudiants de música de Catalunya estiguin en condicions de poder determinar qui té la culpa d'aquesta degradació; ni crec que això sigui la cosa que al capdavall els interessa. Però, mentrestant, es van perdent anys de formació musical correcta, es va cremant l'oportunitat que Barcelona i Catalunya arribin a ser alguna cosa més d'allò que són actualment en el panorama musical del món.

I ho podrien ser!

Joan Rendé i Masdén

Història d'una crisi

En els darrers temps s'ha establert un cert paral·lelisme entre la crisi de l'Orquestra Ciutat de Barcelona (OCB) i la que pateix el Conservatori Superior Municipal de Música, ambdós organismes dependents de l'Ajuntament de Barcelona. En el primer cas, és ja un fet la desbandada d'un bon nombre de músics cap a d'altres formacions instrumentals i cap a la docència, inclòs el propi Conservatori Municipal. Pel que fa a aquest centre, d'un temps ençà és relativament fàcil trobar un professor que, tot parlant del tema de la descentralització i la problemàtica del Conservatori, et digui: «Amb aquestes condicions no es pot treballar. Tots, en general, estem buscant alternatives de treball». Aquestes alternatives, per a uns són les escoles privades de música, de les quals en els darrers anys hi ha hagut una florida; tanmateix, deixar la plaça de professor al Conservatori per una escola és encara una aventura molt arriscada per a un professor-funcionari. D'altres, han adoptat les vies de la insinuació i han fet alguna que altra visita de cortesia a la Direcció del Conservatori Superior de Música del Liceu. Una cortesia, sens dubte sos-

pitosa, és la de més d'una dotzena de professors que, amablement i educada, han anat a saludar al Director d'un conservatori de música que se suposa, d'entrada, rival.

El desencadenament de la crisi que afecta el Conservatori Municipal de Música des de fa més d'un any ha estat, paradoxalment, una de les aspiracions històriques del centre: la descentralització. L'experiència d'anys ha demostrat que l'edifici del carrer del Bruc no únicament és insuficient per la cada dia major demanda de places per estudiar Música, sinó que resulta il·lògic, i fins i tot contraproduent, que en el mateix edifici estudiïn nens de 8 anys un preparatori de solfeig i, alhora, joves de 25 el virtuosisme de qualsevol instrument.

El projecte de descentralització del Conservatori Municipal de Música, plantejat per l'Ajuntament de Barcelona com una opció irrenunciable, té com a finalitat la separació dels ensenyaments elemental, mitjà i superior. Aquesta separació d'ensenyaments, que avui ja és un fet, no és contrària a l'opinió majoritària del professorat. «No estem contra la descentralització», diu Carles Marquès, portaveu de la comis-

sió de professors del Conservatori Municipal; «però volem que aquesta sigui participativa i estigui ben feta. Això escapa, sembla, a tots els pressupostos».

L'Ajuntament va destinar el curs passat cinc escoles d'EGB per dur a terme la primera fase de la descentralització del Conservatori; és a dir, treure el grau elemental. Aquest curs s'hi han afegit dos locals més i, a partir del curs que ve, es pensa ja posar en marxa tres locals habilitats que faran de conservatoris elementals i que eliminaran progressivament les escoles on ara s'imparteixen classes de música.

Els professors han denunciat fins ara les condicions d'inferioritat d'aquestes escoles respecte els locals del Conservatori del carrer Bruc: els barris triats, que consideren que «no són representatius de la ciutat»; els instruments musicals comprats per fer-hi classes, que diuen que són de baixa qualitat; i el no augment de la plantilla docent. Però, a part de tot això, allò que més ha molestat el professorat ha estat el fet de no ser consultat. El fet que l'Ajuntament i la Direcció no els fes partícips d'un projecte «tan important com el de la descentralitza-

ESPECTACLES

AVUI, dimarts, 8 de setembre del 1981

Conservatori Municipal de Música

Negada la matrícula a qui té rebuts pendents

Ahir es va produir un nou incident en el llarg afer de les noves taxes acadèmiques, que els alumnes i els pares d'alumnes es neguen a pagar. Ahir, primer dia de matrícula, no es deixà matricular cap alumne que tingüés rebuts pendents del curs passat corresponents a les noves taxes

Vells problemes busquen solució
Canvi en la direcció del Conservatori de Música
Noves idees per a una problemàtica

El Conservatorio quiere dejar se ser "guardería"

Debate en Barcelona sobre los estudios de música

Polémica
El Conservatorio Municipal de Música

ció», assegura Carles Marquès. «Tota la informació que se'ns va donar van ser uns horaris nous i uns llocs de treball nous penjats al taulell d'anuncis, el primer dia de juliol de l'any passat».

El professorat, urgentment, va convocar un Claustre, avui ja històric, en el qual es va aprovar un vot de censura contra el director del centre, Marçal Gols; un fet insòlit en els cent anys d'història del Conservatori. D'aquell claustre va sorgir una Comissió de Professors que, segons el seu portaveu, «té la representativitat del Conservatori», i es va culpar l'Ajuntament i la direcció del centre d'haver planejat la descentralització d'amagat dels professors. Diu un dels informes de la comissió: «...no s'ha tingut en compte ni la col·laboració del professorat ni la seva opinió, i s'ha amagat la informació sempre que aquesta ha estat demanada». Carles Marquès afegeix: «Se'ns va presentar la descentralització com a un fet irreversible. Fins aleshores, la direcció ens havia mantingut enganyats. En els claustres, que nosaltres havíem de sol·licitar perquè el director no en convocava, se'ns va assegurar que aquest era un tema llunyà, i que únicament s'havien mantingut algunes converses telefòniques al respecte».

Marquès creu que el motiu pel qual va amagar-se el projecte de descentralització és perquè «suposaven que hi hauria una reacció contrària. No es pot fer cap tipus de descentralització seriosa amb un pressupost de sis milions de pessetes». I van haver-hi reaccions contràries: la creació de la Comissió de Professors, el vot de censura, diverses manifestacions, continuats comunicats a la premsa, protestes mil i, fins i tot, una querella criminal que, presentada per 20 persones (professors, alumnes i pares d'aquests), acusa de possible usurpació de funcions i qualitat al director del Conservatori, Marçal Gols.

Però, un dels fets més significatius d'aquesta crisi provocada pel procés de descentralització ha estat la divisió que s'ha produït al Conservatori. Sens dubte, es pot parlar d'un «abans» i d'un «després» de la descentralització. «Aquest centre sempre ha estat una mica conflictiu», diu Carles Marquès; «però ara hem de fer una clara diferenciació entre l'abans i el després. En èpoques anteriors», continua dient, «hi havia una certa divisió entre el professorat, entre els més progressistes i joves i els més conservadors. Era un fet que el Claustre estava dividit en diferents opinions, diferenciades les unes de les altres. Amb la posada en funcionament de la descentralització, aquesta divisió entre els professors ha desaparegut; però, per altra banda, se n'ha oberta una de nova entre el professorat i la direcció del centre, inclòs l'Ajuntament».

Des de l'Assemblea del 3 de juliol de l'any passat, en què es va constituir la Comissió, la divisió del Claustre va desaparèixer de sobte. Les lluites entre el professorat ja no tenien sentit, perquè es va començar a considerar que l'enemic era comú. «L'opinió del Claustre al llarg de l'any

AVUI, dimarts, 18 de maig del 1982

Conflicte de les taxes establertes el curs passat El Conservatori impideix que s'examinin alumnes

Cent quatre estudiants poden quedar a l'escapça

VITRINA
**El conservatorio y
su ombligo: amenaza
de director a dedo**

LA VANGUARDIA • 15

**Malestar en el
Conservatorio
Municipal de Música**
Los alumnos rechazan las tesis
de la dirección y Ayuntamiento

passat ha estat unànime: les persones discrepants són una minoria», diu Marquès, traient importància als vots contraris sortits en les diferents propostes.

D'aquest enfrontament va sorgir des dels primers dies l'anomenada Comissió de Professors. La seva constitució és qualificada per Carles Marquès, el seu portaveu, com a «singular, ja que assoleix la representativitat del Conservatori», i creu que la seva existència és ja de per si un fet meritori en un claustre de funcionaris que ha rebut «una herència de por, amenaces i represàlies».

La funció d'aquesta Comissió no ha estat, fins ara, específica: «és més aviat general», diu el seu portaveu. «Va constituir-se per tractar tots els problemes que hi havien i hi ha al Conservatori; així ho especificava el punt de l'ordre del dia del Claustre en què va sorgir». La Comissió no té cap tipus de poder i totes les decisions han de ser consultades i aprovades per l'Assemblea de professors. «Tenim, però», diu Marquès, «la representativitat tant dels professors com dels alumnes i els pares d'aquests, cosa que mai no ha tingut la Direcció, perquè ningú no l'ha votada».

El temps de durada de la Comissió del claustre de professors és indefinida. «Ja portem un any, però tenim la responsabilitat de continuar en aquesta tasca fins que la situació es normalitzi», assegura Carles Marquès. Aquesta Comissió no ha estat mai reconeguda per la Direcció i no hi ha diàleg entre ambdues parts.

Tot això semblava que podia tenir una solució quan es va intentar aplicar la Llei Orgànica del Dret a l'Educació (LODE) i, per tant, convocar eleccions a Consell Escolar. Però l'ordre que la Conselleria d'Ensenya-

ment de la Generalitat havia dictat per convocar les eleccions va ser impugnada per l'Ajuntament de Barcelona, per considerar-la «poc precisa».

«Aquestes eleccions eren vistes com l'element pacificador en tot aquest conflicte. La Comissió de Professors, els alumnes i els pares d'alumnes hi estaven a favor, i tots creïem que eren una esperança de solució», diu Carles Marquès. Aquestes eleccions a Consell Escolar comporten l'elecció d'una nova Direcció que ha de ser votada pel Consell.

Quan l'edició d'aquest número era a punt de ser tancada, vam poder saber que la normativa que la Regidoria d'Ensenyament de l'Ajuntament havia promès al professorat pel passat mes de juny, i que seria una alternativa a l'ordre dictada per la Generalitat (posteriorment impugnada), s'esperava que podria ser aprovada per la Comissió de Govern Municipal durant el present mes d'octubre. D'aquesta manera, les eleccions d'allò que seria una mena de Consell Escolar es realitzarien el mes de novembre. Això vol dir que, posteriorment, hauria d'haver-hi l'elecció d'un nou equip directiu. Tot això, si no hi ha recursos mentrestant.

Aquest procés electoral, si és ben acceptat pel professorat, podria arribar a ser el punt i final d'aquesta crisi que podríem dir-ne puntual, perquè l'ensenyament de la música, no únicament al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, sinó a tots els Conservatoris espanyols, és en crisi per una manca de legislació actual adient.

L.M.

Ensenyament musical: una problemàtica d'ampli abast

La problemàtica de fons del Conservatori Superior Municipal de Barcelona i d'altres conservatoris de la resta de l'Estat espanyol, al marge de processos de descentralització i nomenaments de directors, és la manca d'una legislació actual en matèria d'ensenyaments musicals. Per a Eulàlia Vintró, regidora d'Ensenyament de l'Ajuntament de Barcelona, del qual depèn el Conservatori, el problema més greu que té aquest centre és la «inadequació d'una estructura acadèmica que data del 1966».

Tots els nivells educatius s'han anat adaptant als temps, a través de diversos processos de reforma i de l'elaboració de legislació actual. Els conservatoris en són una excepció. El motiu és molt simple per a Eulàlia Vintró: «El sistema educatiu a l'Estat espanyol ha estat en els darrers 15 anys en un procés continu d'evolució, en el qual s'han barrejat aspectes diferents: acadèmics, de continguts en els plans d'estudi, d'inserció en el món laboral i també polítics, de disconformitat amb la realitat. En aquells moments, els conservatoris no eren focus de conflicte. Avui les coses han canviat, i es fa necessària una reforma del sistema educatiu musical».

Aquesta possible reforma, de la qual actualment ja hi ha un projecte de reglamentació dels conservatoris fet pel Ministeri d'Educació, topa de front amb l'analfabetisme musical del conjunt de l'Estat espanyol. «Això és degut», diu la regidora d'ensenyament, «al fet que la música no ha estat inclosa com una assignatura important en el sistema educatiu obligatori; és a dir, en l'Educació General Bàsica (EGB). És arran d'això que els conservatoris tenen problemes greus com el de la massificació, per exemple».

En el futur, l'aplicació d'una reforma de continguts en el sistema educatiu —avui encara esborrany en la Llei d'Ordenament del Sistema Educatiu (LOSE) que el govern central té previst de presentar a les Corts de Madrid al llarg del proper any 1987— permet, segons diu Eulàlia Vintró, tenir esperances que això se solucioni. «Cal esperar que en aquesta reforma s'introdueixi la música com una assignatura de debò en els plans d'estudi i que, alhora, es tingui en compte la necessitat d'una adequada capacitat del professorat», diu, fent referència a la manera amb què s'està impartint actualment la música als centres d'EGB. «Són els mateixos professors tutors els qui donen les classes amb una formació musical



Eulàlia Vintró

adquirida a les escoles de mestres, del tot insuficient per donar una formació bàsica musical i per estimular en els nens el gust i l'afició per la música».

A l'hora de fer lleis en matèria d'educació, a l'actualitat tenen competència tant l'Estat central com l'autonòmic, encara que des del punt de vista dels continguts la competència és únicament del ministeri d'educació. La Generalitat pot legislar en matèria de conservatoris, però fins ara no ha fet res al respecte. «No hi ha res que impedeixi que la Generalitat tingui el seu propi conservatori de música», diu Eulàlia Vintró. «Des de l'Ajuntament de Barcelona s'han fet propostes a l'administració autonòmica per crear un patronat que es fes càrrec del Conservatori Municipal i que alhora aportés recursos que ajudarien a potenciar el Conservatori. La Conselleria d'Ensenyament únicament parla que aquest li sigui cedit, i no hi ha cap intenció per part de l'Ajuntament de desfer-se del Conservatori». Tanmateix, assegura la regidora d'Ensenyament que difícilment l'Ajuntament de Barcelona podrà dedicar més recursos al Conservatori dels que actualment hi dedica, perquè «no és la seva competència».

Quant a la descentralització del Conservatori Municipal, Eulàlia Vintró ha assegurat que aquesta continuarà al llarg d'aquest curs. «Tenim un projecte que no és únicament agafar unes determinades es-

coles de la ciutat on fer-hi per les tardes les classes de música i convertir-les amb el temps en conservatoris. Tenim un projecte a mig termini en què es preveu que cada un dels districtes de la ciutat tingui un edifici autònom que serà el Conservatori elemental. Aquest edifici, no serà únicament ocupat pels estudiants de música. Al llarg del dia, poden ser punts de referència i d'estímul que ajudin al conjunt del sistema educatiu, fent una tasca de cultura musical no únicament adreçada als alumnes, sinó a tot el barri».

La primera fase de la descentralització, iniciada el curs passat, va suposar la integració de cinc escoles d'EGB com a aules del Conservatori. «Actualment», diu la regidora d'Ensenyament, «ja tenim, a dos dels districtes de la ciutat, edificis que estan essent habilitats de manera adient, perquè puguin convertir-se, en un curt termini de temps, en conservatoris elementals; i així, successivament, continuarem». La utilització d'escoles és, per a Eulàlia Vintró, «un pas previ per assolir un procés de consolidació d'una xarxa de Conservatoris elementals en el conjunt de la ciutat, que tinguin, fins i tot, millors condicions que les existents al local del carrer Bruc i amb un avantatge afegit: separar el nivell elemental del mitjà i del superior».

De la transició a la democràcia

Es curiós d'analitzar un capítol de la història del Conservatori, el desenvolupament del qual s'ha produït en el sentit invers al que se'n podia esperar amb l'adveniment de la democràcia. Encara que no sigui un cas aïllat, poques institucions com el C.S.M.M.B. han experimentat tan palpalment aquest procés de l'esperança a la decepció.

La que en podríem dir etapa de transició (paral·lela a la transició política) s'inicià pràcticament amb l'arribada a la Direcció de Xavier Turull, catedràtic de violí del centre, qui accedí al càrrec de Director el 1977, després d'una elecció per part del Claustre de Professors, sol·licitada per l'Ajuntament, essent-ne alcalde Josep Maria Socías Humbert.

Comença aleshores un període en què hom preveu una major participació del professorat a la vida acadèmica del Centre. Hi ha freqüents reunions del Claustre; s'organitzen les matèries en departaments i s'el·ligeixen representants; es fan reunions de de-

partament i es comença a treballar en la revisió i canvi de programes... En definitiva, el Conservatori comença a funcionar democràticament, cosa que il·lusiona a molts i dóna impuls dinàmic a un ensopit col·lectiu de professors. No pas sense discrepàncies ni tensions, ni sense una certa ambició de poder per part d'alguns sectors...; però el Claustre del Conservatori comença a tenir vida pròpia.

Després de Turull, Maria Cateura, catedràtica de Pedagogia Musical, passa a ocupar el càrrec de Directora en funcions, un càrrec que també és refrendat més endavant per votació del Claustre.

En aquesta època, continua el procés iniciat a l'anterior: es publiquen els nous programes; s'elabora un projecte de Reglament d'Ordre Intern (que ha demanat un gran esforç)..., però també es radicalitzen més les postures divergents i s'accentuen les discrepàncies i lluites internes, potser potenciades, en molts casos, per la manca d'imparcialitat de la Direcció. Aquesta cir-

cumstància afavoreix —i es pretén que justifiqui— la posterior acció de l'Ajuntament, amb la designació de Marçal Gols, a qui es nomena en el càrrec sense mitjançar cap mena de votació.

Però, abans d'entrar en aquesta etapa, vegem alguns fets importants de la vida política, paral·lels als anteriors, que, òbviament, són determinants de l'actual situació. El més important és, indiscutiblement, la victòria dels socialistes a les eleccions municipals del mes d'abril del 1979, i l'accés de Narcís Serra a l'alcaldia de Barcelona. Comença en aquest temps un canvi important en la filosofia de l'administració municipal envers els músics. El Conservatori i l'OCB deixen de ser considerades entitats que donen prestigi al municipi, per a convertir-se en quelcom massa car, que l'Ajuntament potser no ha de finançar. És el principi de la llegenda (?) de les tres M (metges, músics i mestres) que afecta de ple el Conservatori.



Es aleshores, essent Turull encara Director, quan l'Ajuntament, de la mà del tinent d'alcalde Raimon Martínez Fraile —regidor aleshores de l'àrea d'Ensenyament— provoca la primera de les grans crisis, en imposar als alumnes el pagament de quotes mensuals. Aquesta mesura és rebutjada per unanimitat pel Claustre de Professors, i els alumnes es neguen a pagar. Després d'un curs de forta polèmica (1980-1981), que adquireix una important transcendència a l'opinió pública, en el següent (1981-1982), essent ja Directora en funcions l'anterior Sots-directora, Maria Cateura, es prohibeix, sense previ avís, l'examen als alumnes que no estessin al corrent de pagament, cosa que obliga els tribunals a excloure de les proves, en el mateix moment de comparèixer a fer-les, els qui no acrediten d'haver abonat les quotes. I, fins i tot, s'arriba a oferir el vergonyós espectacle d'examinar a qui les abona a l'acte. Aquesta manera d'actuar compromet i desacredita una Direcció desbordada, que no pot ni sap trobar solució al problema. Quan això s'esdevé, ja és Pasqual Maragall qui ocupa l'alcaldia, després de les eleccions generals d'octubre del 1982, que porten Narcís Serra al Ministerio de Defensa.

I és aleshores quan entrem en el període que en podríem dir de «Consolidació de la Democràcia». El mes de gener del 1983, l'Ajuntament cessa la Directora i nomena Marçal Gols. El Claustre de Professors (encara que dividit en la seva consideració envers la Direcció anterior) manifesta unànimement la disconformitat amb aquest procediment, que representa un total retrocés en el procés democratitzador i participatiu del Centre. Es rep amb gran fredor Marçal Gols, qui no sols és aliè al Conservatori, sinó també a l'ambient musical de la ciutat.

Des del començament d'aquesta etapa es van paralitzant, a poc a poc, els mecanismes participatius iniciats a les anteriors. Es convoquen poquíssimes reunions de Claustre; algunes, són convocades pels professors. Les reunions de departament també disminueixen o desapareixen... Tot això dona una falsa aparença de calma. I, encara que s'iniciïn iniciatives que en principi poden semblar positives (com la creació d'orquestrats d'alumnes), fracassen per l'«amateurisme» amb què són portades a terme.

Cal esmentar també, en aquest temps —curs 1984-1985—, l'aprovació de la Llei d'Incompatibilitats, una autèntica agressió a la Pedagogia (que confina l'ensenyament a mans de teòrics, als quals s'impedeix o s'obstaculitza l'exercici pràctic de la seva carrera), l'aplicació estricta de la qual posa en funcionament l'Ajuntament de Barcelona amb la consegüent creació de buits a les places del Conservatori o de l'Orquestra ocupades per professors, a qui, de vegades, es farà molt difícil de substituir. S'accentua l'èxode de músics catalans a Madrid i a l'estranger.

Però és en el curs 1985-1986, en complir-se el centenari de la creació del Conserva-



Xavier Turull

tori, quan Gols i l'Ajuntament juguen fort i fracassen estrepitosament, en ocasionar la crisi més gran que ha conegut el Centre des de la seva fundació.

El desencadenant és la mal anomenada «Descentralització del Grau Elemental». Sobre ella s'ha produït una informació abundosa durant tot el curs, i la Comissió de Professors en presentarà aviat un dossier complet. No obstant, sembla oportú de resumir l'esmentat procés, per acabar de comprendre el desencís i la decepció apuntats al principi.

A finals de juny del 1985, en una reunió de Claustre, en ser preguntat el senyor Gols per la «Descentralització», ja que en corrien insistent rumors, respon en uns termes que no fan preveure gens la imminent aplicació d'aquella mesura, i fins i tot es compromet a crear una Comissió per a tractar d'aquell tema. Al cap de quatre o cinc dies, el primer de juliol, apareix al taulell d'informació per a les matrícules un organigrama de la Descentralització, en el qual els professors i els alumnes s'assabenten dels respectius nous horaris i llocs de classe per al curs següent.

El 3 de juliol, a requeriment del professorat, es convoca una reunió urgent del Claustre, en la qual el senyor Gols rep el primer vot de censura de la història del Conservatori: el Claustre retira, doncs, la

confiança en la Direcció, i elegix una Comissió de cinc professors per a tractar dels problemes que poguessin sorgir, i per a representar el professorat en el debat sobre aquells problemes.

La primera cosa que fa l'esmentada Comissió és elaborar un informe sobre la Descentralització (el qual, dissortadament, resultà ser profètic) i el tramet als màxims responsables de l'Ajuntament, tot oferint-se reiteradament al diàleg i a la col·laboració. Sense cap mena de resposta, comença el curs i es posa en marxa el pla, que ocasiona el caos anunciat.

A partir d'aquest moment esclata el conflicte, cada cop més virulent, que afecta tots els sectors del Conservatori, els quals manifesten amb una total unanimitat: «No a Gols! No a la seva caòtica Descentralització!». Es vota, en una assemblea de professors, alumnes i pares d'alumnes, la sol·licitud de cessament del Director i la paralització de la Descentralització, amb uns resultats gairebé unànims. Hi ha manifestacions al carrer i al Conservatori, amb intervenció de la policia a petició de la Direcció. Els alumnes fan vaga durant una setmana. S'incoen expedients i se sanciona diversos professors per motius fútils. Es tramet una carta a l'Alcalde, amb 419 signatures: l'Ajuntament, ni hi respon ni dialoga amb els representants dels professors i alumnes. S'organitza una Marató musical de protesta amb tant d'èxit de participació i assistència que desborda les 24 hores previstes. Un grup de professors, alumnes i pares d'alumnes presenta al Jutjat una querrel·la contra el senyor Gols, per suposat delictes d'intrusisme professional, la qual és admesa a tràmit i està *sub-judice* en aquests moments...

En aquest maremàgnum de tensions, sorgeix una petita llum: la Generalitat publica, en el D.O.G. del 9-4-1986, l'ordre perquè es portin a terme les eleccions dels òrgans unipersonals de govern i dels consells escolars previstos per la LODE, i tramet circulars a tots els Conservatoris de Catalunya, especificant la constitució per cada cas. Aquesta notícia és rebuda amb esperança en els diversos col·lectius del Conservatori de Barcelona, ja que aquestes eleccions es consideren com el primer pas per a la solució del conflicte, i així ho manifesten públicament. Però... mentre a la majoria dels Conservatoris de Catalunya es realitzen les esmentades eleccions sense cap problema, l'Ajuntament de Barcelona presenta un recurs a la Generalitat i, fins ara, ... no hi ha eleccions!

On es vol arribar? Quina esperança pot posar el músic en una Administració que no té en compte la seva opinió; que impedeix l'exercici de la pedagogia com una conseqüència de la pràctica; que intenta intimidar, practica la intolerància i sanciona a qui discrepa d'ella?

Carles Marquès

Portaveu de la Comissió Permanent del Claustre de Professors del C.S.M.M.B.



ES POSIBLE RECUPERAR
LO IRREPETIBLE



COMPACT DISC
SONY

Marçal Gols: uns projectes en curs de realització

El mes de gener del 1983, data en principi no gens ortodoxa —meitat del curs—, Marçal Gols es feia càrrec de la direcció del Conservatori Superior Municipal de Música. Hi succeïa a Maria Cateura, qui hi havia succeït a Xavier Turull. Turull, d'altra part, havia estat el primer director en el nomenament del qual havia tingut part el Claustre, que presentà una terna a l'Ajuntament. També Maria Cateura hi havia accedit per aquest procediment, que obria una via de participació democràtica a la gestió del Conservatori, d'acord amb l'evolució socio-política del país.

Marçal Gols n'assumí la direcció per decisió de la Casa Gran, i sense comptar amb el Claustre; per tant, trencava aquella línia suara citada. Amb la seva entrada a la seu del carrer del Bruc finia una crisi interna que havia enfrontat de forma ben palesa l'equip de direcció amb una part significativa del Claustre.

El tinent d'alcalde, senyor Martínez Fraile, justificava públicament la intervenció decidida de l'Ajuntament en l'afer, al marge de la participació claustral, en termes d'implacable, pragmàtica i primària matemàtica democràtica: «El poble ens ha atorgat el poder i ens pertoca de decidir. I, per això, ho hem decidit. Si ho fem malament, el poble, com que estem en un sistema democràtic, ja impedirà que continuem decidint».

En aquells moments, des de la Casa Gran es va remarcar l'historial d'organitzador de Marçal Gols, a través d'una tasca (que es va elogiar públicament) duta a terme a l'arxipèlag canari. I es va dir que es considerava aquesta qualitat com a cosa important en el context del moment que travessava el Conservatori barceloní. Era un argument que resultà difícil de rebatre, car la situació era preocupant i s'imposava una tasca en el sentit indicat.

Malgrat la forma (si més no, anormal) del nomenament, la presència o, potser millor, les seves primeres actuacions, van crear un clima d'aquiescència força generalitzada a la casa, i —fins i tot— una, fins a cert punt, il·lusionada expectació.

Ara, el cap de tres anys i mig de tasca, Marçal Gols ens acull, com sempre ho ha fet, amb una exquisida amabilitat i una calma que contrasta amb el fet que hagi acabat de viure un curs extraordinàriament conflictiu, en el qual s'han produït els incidents més sorollosos que potser hagi vis-



Marçal Gols

cut mai el Conservatori, i en el qual tant algunes de les actuacions de la casa com la seva pròpia figura han estat objecte d'un protagonisme negatiu, absolutament indesitjable.

La conversa substitueix l'article que nosaltres hauríem preferit que ens hagués escrit. Ell preferí convertir-lo en un diàleg obert i franc, sense cap mena d'imposició per la seva part. Una conversa que comen-

ça amb l'explicació dels objectius que es va traçar quan assumí la direcció del Centre. — *No és fàcil d'explicar. Quan hi vaig arribar, vaig veure que hi havia moltes coses que calia modificar. Els mecanismes administratius i acadèmics s'havien de desenquilar. Hi havia ganes que s'hi renovessin moltes coses, però calia tirar-les endavant.*

Gols recorre sovint a les dades numèri-



Un dels grups instrumentals del Conservatori

ques que, amb la seva força, constitueixen de vegades arguments clarificadors.

— Ens trobem que el Conservatori té una entrada massiva d'alumnes de solfeig, cosa que produeix una gran massificació pel que fa a aquesta matèria. I, per altra part, no tenim possibilitats de fer classes d'instrument a aquests alumnes, per manca de mitjans. Fabricàvem solfistes i no instrumentistes. Calia racionalitzar aquesta situació. Era el temps en què, a les dues o a les tres de la matinada, ja hi havia qui feia cua. Es va posar en marxa el test de selecció que, si no és una manera perfecta, com a mínim serveix. Allò que no es pot fer és acceptar alumnes en un nombre tres vegades superiors a les possibilitats. Aquesta selecció ha permès anar facilitant l'accés a l'instrument en el moment oportú. I jo penso que l'infant ha de començar a treballar l'instrument quan entra al Conservatori.

Gols continua amb l'exposició del panorama que trobà:

— Hi havia una gran massificació d'alumnes de piano. N'hi havia més de cinc-cents, contra vint-i-set de violí. Si fabriquem tants pianistes, no sabrem què fer-ne!. I, en canvi, les orquestres han de portar corda de l'estranger. S'imposava dur a terme una tasca de potenciació dels instruments deficitaris com corda, fusta, etc. Hem aconseguit tenir-hi 150 alumnes de violí, contra

els 27 que hi havia aleshores. Tampoc no tenia sentit de tenir més de trenta professors de piano i només dos de violí. Ara n'hi ha vint-i-sis i set (potser m'equivoco d'un). S'ha fet un procés, pel qual cada professor de piano que s'ha jubilat ha estat substituït per un de violí. D'oboè teníem tres alumnes, i al curs següent ja n'hi havia una trentena. Les orquestres sempre han de recórrer als oboïstes del País Valencià. Era tradicional que hi hagués un sol alumne de fagot. Ara n'hi ha cinc, i hi ha dos professors: abans, només un. És clar; els fruits no es poden veure aviat, perquè la carrera de violí consta de deu anys i la d'oboè de vuit.

Gols considera lamentable la manca de visió dels pares i la seva obsessió per encarrilar els nois cap al piano. La relació ens porta ara a parlar d'un altre aspecte en el qual Gols insisteix molt.

— Els grups instrumentals dins del Conservatori constitueixen una eina cabdal. Cal que l'alumne passi per un període paral·lel, en el qual agafi la pràctica de l'orquestra; perquè si no ho fa, quan hagi d'incorporar-se en una, començarà pràcticament de zero. Això, que és normal arreu del món, a l'Estat espanyol és pràcticament desconegut. Els conservatoris no tenen orquestres. La finalitat d'aquestes orquestres no és el lluitament, sinó la d'afavorir la formació de l'alumne.

Gols assenyala que s'ha hagut d'enfrontar a la inèrcia existent, que ha fet que als alumnes avançats els costi d'integrar-se en aquestes formacions per incomprensió, i també per manca de temps.

— És un procés lent. Quan l'alumne fa temps que ve al Conservatori i no l'han obligat a formar part de cap orquestra, costa de fer-lo entrar en la dinàmica. Una altra cosa ben diferent són els alumnes joves, que ja ho troben normal. De vegades, el grans es justifiquen dient que fan altres coses. Ha d'haver-hi un moment en què l'estudiant ha de decidir-se a assumir la música com una professió; i, aleshores, s'hi ha de dedicar en cos i ànima.

Era obligat parlar del tema que ha resultat especialment conflictiu. El que ha promogut protestes airades i sorolloses, manifestacions, peticions de dimissió del mateix Marçal Gols i, fins i tot, actuacions judicials. El director del Conservatori Superior Municipal de Barcelona, no sembla gens afectat en abordar el tema.

— De descentralització ja se'n parlava en els temps que n'era director en Zamacois. Se n'ha parlat a totes les Direccions; s'han fet intents amb professors que treballaven a aules de fora. Quan vaig entrar, el curs 1983-84, ja van obrir el preparatori a sis escoles municipals. I el curs següent, aquestes escoles van continuar i es va obrir



Raimon Martínez Fraile, en un concurs amb Antoni Ros-Marba

un primer curs de solfeig (les mateixes escoles feien preparatori i primer). I, com que això havia funcionat bé, es va creure convenient, d'acord amb la regidora d'Ensenyament, Eulàlia Vintró, de fer un tercer pas: era, no tan sols fer solfeig, sinó tot el grau elemental, incloent-hi instrument. Allò que no tenia sentit és que, al Conservatori, hi hagués barrejats alumnes de 9 o 10 anys amb joves que en tenien 20 o 21. La universitat no barreja l'EGB amb el grau universitari. Però és que, a més, aquí no s'hi cabia!

Gols reconeix que aquesta solució no és la ideal. Per a ell, la solució seria tenir un Conservatori a cada districte, amb tota la dotació oportuna. I que, el del carrer de Bruc, es dediqués al nivell mitjà i al superior. Rebutja matisadament l'observació que la cosa s'ha fet amb una acusada manca de mitjans.

— Això és relatiu. Hi ha hagut queixes per la qüestió de l'acústica, però no per això

s'ha de deixar d'estudiar piano. Per altra part, no crec que hagi de ser incòmoda la decoració d'una aula d'EGB. S'ha parlat també de pianos senzills i de queixes de sorolls. Mira; aquí, hi tenim el Mercat de la Concepció, i de soroll n'estem envoltats (amb camions que carreguen i descarreguen, i xivarri), i les aules no estan insonoritzades. On hi ha més pol·lució sonora: aquí, o al col·legi de Pubilla Cases? I l'avantatge és de tenir els pares satisfets, amb els fills que estudien prop de casa.

Accepta que pot haver-hi un cert percentatge d'alumnes amb problemes; i, pel que fa al problema dels qui han de fer solfeig en un lloc i instrument en un altre, assenyalava que el curs vinent això no es produirà, respecte a Bruc i altres centres.

Rebutja totalment que, amb la descentralització, es pretengui eliminar el grau elemental del Conservatori:

— De què ens nodriríem? —es pregunta. I insisteix que, allò que cal, és una separació entre el grau elemental i els mitjà i superior. I ho argumenta en aquests termes:

— L'alumne que estudia el grau elemental no ha fet cap opció per a la Música. La veritable elecció no la farà fins que deixi el grau elemental. Mira: el 57% dels alumnes, en el període 1980-1985 va superar el grau elemental; el 36% el mitjà; i el 27%, el superior. No hi ha prou professionalitat, en l'alumne. En els últims dos anys del Conservatori, només n'han sortit dos violinistes i encara no s'han format totalment a la casa. I això és molt greu. I per això han de venir txecs, romanesos, polonesos... a les nostres orquestres.

Parlem del futur; d'un futur que passa per una iniciativa que Gols destaca.

— Allò que cal es oferir una visió diferent de les coses. Ara posarem en marxa un pla de master class. Es tracta de comptar amb alguns professors de prestigi, que vinguin a col·laborar com a invitats. Això es fa arreu, menys a Espanya. Comptar amb aquesta gent significa una nova visió, i sens dubte constituirà un revulsiu per a nosal-

tres. Pel curs vinent, ja en tindrem alguns.

I sorgeixen els noms d'Agustín León Ara i Eva Grauwin, que ja el curs passat van fer-se càrrec de l'apartat de violí, arran de la malaltia que sofrí el titular, Xavier Turrull. Parla també del pianista brasiler, Luiz de Moura, i de Roberto Bravo; i assenyalava que en vindran d'altres. Diu que no es tracta de muntar una «operació de prestigi», encara que reconeix que dona prestigi, perquè són gent de prestigi.

— Ens ajudarà a tenir una visió més europea de com va la música. La gent ha d'anar a Europa a ampliar estudis. Convé que no els calgui sortir. La gent pensa que, en acabar la carrera, se n'ha d'anar a Brussel·les per conèixer l'escola belga de violí. Per què no fer-ho aquí? L'Agustín León Ara és un representant de l'escola belga. Quan puguem tenir professors invitats permanents en altres branques, podrem dir que estem integrats plenament a Europa.

Al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, dels seus 2.300 alumnes oficials i 5.000 de lliures, només 137 dels primers pertanyen al grau superior. Pel que fa a alumnes lliures, només s'imparteixen 84 matèries/alumne al grau superior, per 1.722 a l'elemental i 933 al mitjà. Xifres prou eloqüents que, d'alguna manera, justifiquen aquestes paraules de Marçal Gols.

— Això de l'alumne lliure no té sentit. Aquesta figura només existeix aquí. Quants d'ells es dediquen professionalment a la música?

I, justament, aquests cinc mil i escaig d'alumnes lliures i també els dos mil tres-cents d'oficials, atorguen al Conservatori Superior Municipal de Barcelona la definició de Conservatori de Catalunya. I, per tant, una gran responsabilitat en un moment en què la mateixa forma de Conservatori és objecte de qüestió, pel que fa a la seva funció en el si del procés formatiu del músic.

J.C.

CONCURS INTERNACIONAL DE CANT FRANCESC VIÑAS

Barcelona

Del 6 al 16 de novembre del 1986
Data límit d'inscripció: 13-10-86

XVI CURSOS INTERNACIONALS D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

Del 16 d'octubre al 29 de novembre
del 1986
Data límit d'inscripció: 7-10-86

Per a informació i inscripció:
c/ del Bruc, 125 (Secretariat)
08037 - Barcelona

La más importante
editorial de publicaciones española
de obras musicales de estudio
y de concierto

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre

EDICIÓN IBERICA

MUSICALIA

ENCICLOPEDIA Y GUIA DE LA MUSICA CLASICA

Musicalia és un extraordinari festival de música. La claredat i el rigor de la part enciclopèdica i la brillantor del component sonor fan de Musicalia una creació única en el seu gènere.

Musicalia és una gran enciclopèdia musical. Ordenada alfabèticament, escrita en estil àgil i entenedor i amb un sòlid rigor en el contingut, Musicalia és una obra de consulta indispensable, alhora que proporciona una lectura entretinguda.

Musicalia és una gran antologia sonora dels moments més genials de la música. Cada disc o cassette és un brillant carrussel dels millors i més coneguts fragments de les principals creacions musicals. Sense cap dubte, constitueix una extraordinària discoteca.

Musicalia és una obra de gran qualitat. El contingut, el repertori i els intèrprets hi resten sòlidament refermats per Salvat en l'edició i per Deutsche Grammophon, Philips i Decca en les gravacions.

100 discos o cassettes 100 fascicles setmanals
1.400 pàgines 2.000 dibuixos, fotos i esquemes
4 volums de diccionari musical 1 guia de l'oient



Salvat

Noms i cognoms per a una història



Antoni Nicolau



Enric Morera

Amb la condició de centre oficial dedicat a l'ensenyament de la música que, des de la seva fundació, assumí l'Escola Municipal de Música de la ciutat, és lògic que una bona part de les nostres figures històriques de qualsevol branca de la música, en els darrers cent anys, hagin viscut una relació amb aquest centre, com a professors o com a deixebles.

En l'estament directorial anterior a la guerra civil, cal esmentar els noms de Josep Rodoreda (1886-1896), Antoni Nicolau (1896-1930) i Lluís Millet (1930-1939). La missió de Rodoreda restà funcionalment lligada a la formació d'instrumentistes per a la Banda Municipal, que ell mateix havia reorganitzat. L'amplitud dels interessos

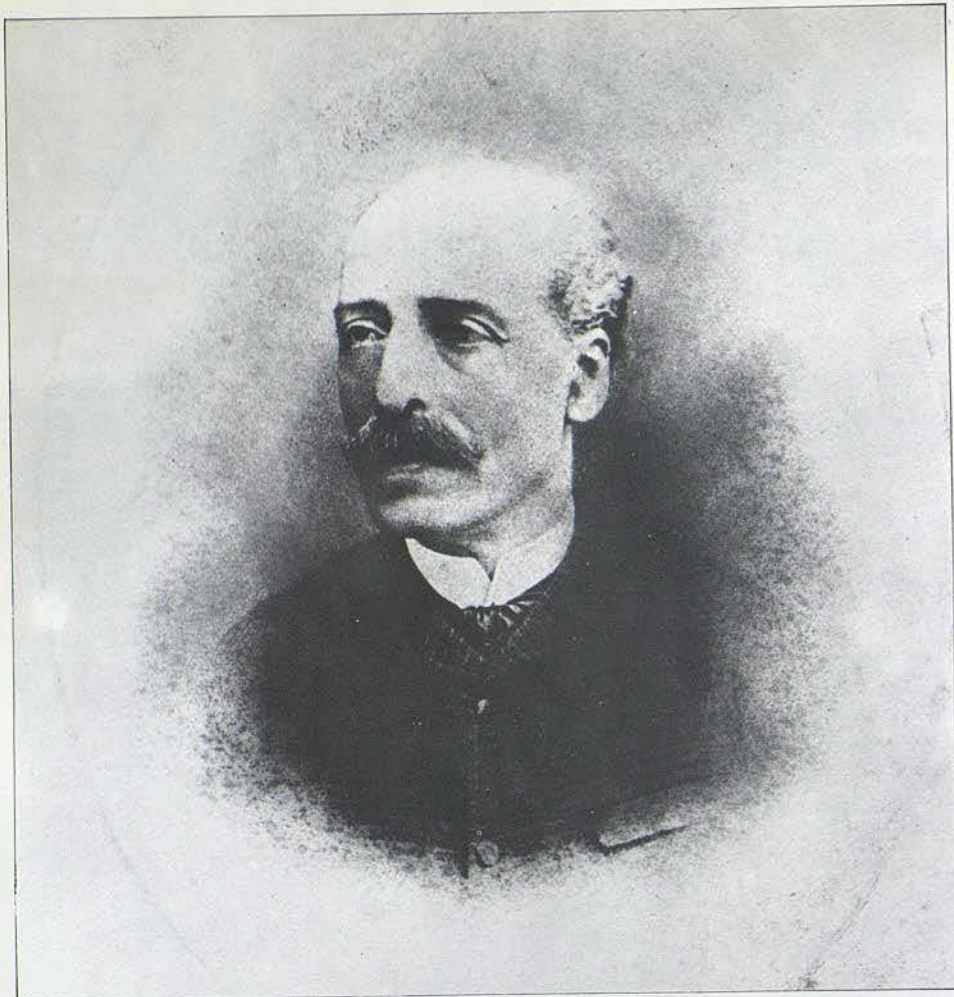
musicals de Nicolau i la seva severa —i també contestada— personalitat havien de pesar, particularment, en aspectes organitzatius i d'estructura. Millet aportà, en una gestió bàsicament continuista, el do comunicatiu del seu singular i idealista caràcter, que encara avui és recordat pels nombrosos músics que n'havien rebut ensenyances.

Enric Morera, per al qual es creà el càrrec de sots-director, representà la contrapartida visceral i contestatària a l'impertorbable actitud de Nicolau i Millet, com ho testifica un copió i inefable anecdotari. Conegut preferentment, avui, com a compositor nacionalista, fou un músic ambiciós i combatiu, inflexible en la defensa de les seves preferències estètiques, d'un post-

wagnerisme assimilat via Pedrell i Brúsel·les. Fou el mestre d'una generació de compositors, alguns d'ells avui oblidats i d'altres força allunyats de les seves premisses estètiques. La incidència d'un altre compositor català, també representatiu del seu temps i professor de l'Escola, Jaume Pahissa, va ser més curta i circumstancial.

Del primer equip de professors d'instruments de corda, cal destacar Josep Garcia, que fou mestre de l'autodidacte Pau Casals, el qual, en retornar de la primera estada a París, heretà temporalment la plaça del seu antic professor, a l'Escola i al Gran Teatre del Liceu.

A la branca de piano s'inicià ben aviat una altíssima tradició que parteix de Joan

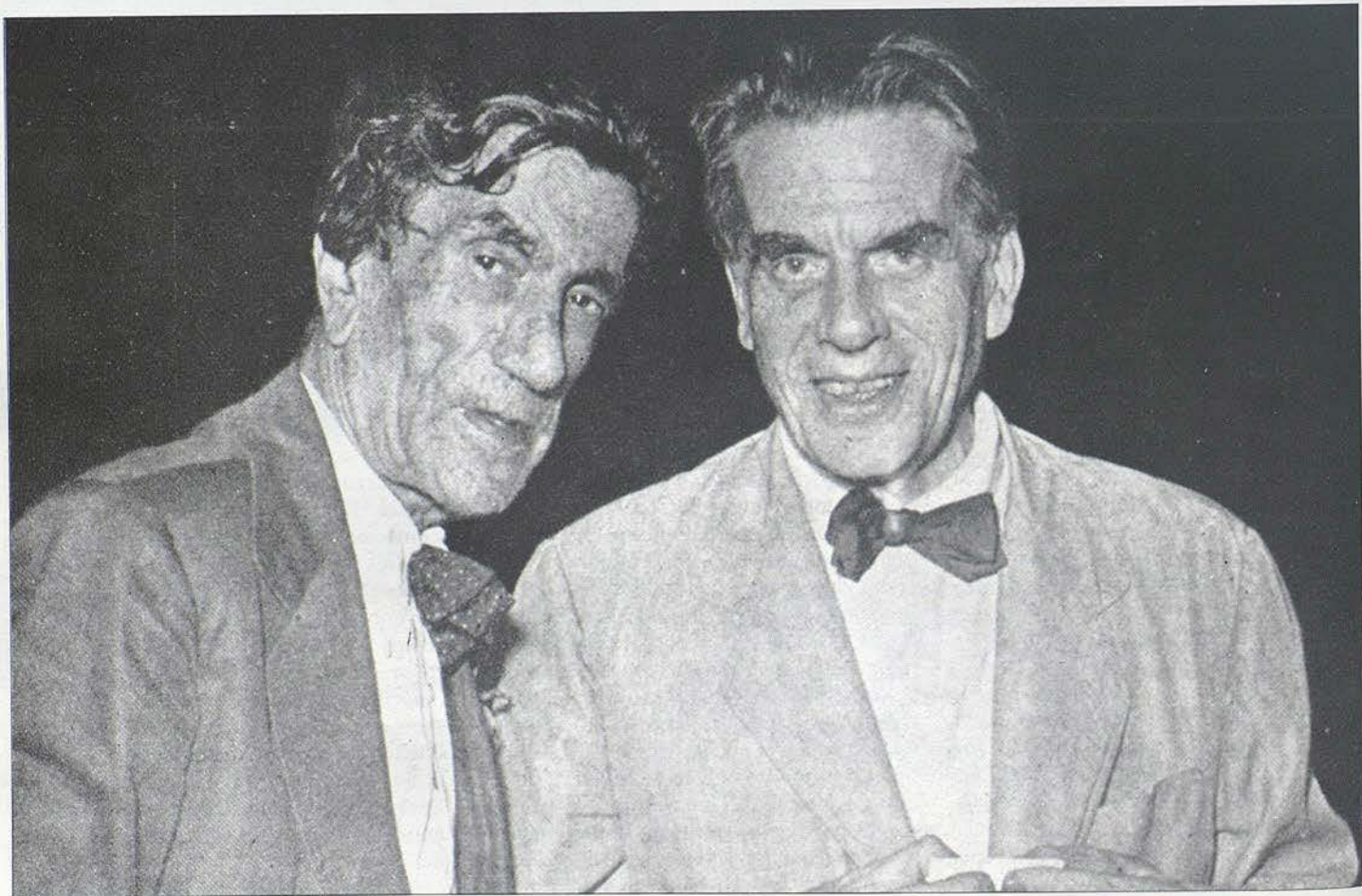


Joan Baptista Pujol

Baptista Pujol, el primer mestre de piano del centre, i arriba als nostres dies, a través dels deixebles de Granados. Pujol tingué com a deixebles a Albéniz, Granados, Carles G. Vidiella, Joaquim Malats i Ricard Viñes, qui obtingué un primer premi de piano, abans de partir cap a França.

Curiosament, Maria Barrientos visità les aules de l'Escola no com a deixeblla de cant sinó de piano, a la classe de Joan B. Peller. Vidiella fou també mestre de Blai Net, acompanyant habitual de Pau Casals i també, més tard, professor de piano de l'Escola, amb Joaquim Canals, el pare de Maria Remei.

Després de la Guerra Civil, i apartat Millet de la direcció, fou promogut a aquest càrrec Joan Baptista Lambert (1939-1945), deixeble de Pedrell, de Morera i de Malats; però l'home que, des de la seu rectora (ara ja del Conservatori Superior Municipal), dotà d'una fisonomia pròpia el centre, i àdhuc d'un justificat prestigi en relació als altres centres docents de l'Estat espanyol, fou Joaquim Zamacois (1945-1964). La insòlita capacitat de treball de Zamacois i les seves —fins i tot dotades d'un punt excessiu de rigidesa— incontestables dots organitzatives adaptaren minuciosament els plans d'estudi a la normativa legal vigent sota el model, d'arrel tradicional i conservadora, del Conservatori de París. Zamacois proporcionà també textos pedagògics al Conservatori amb la seva *Teoria de la Música* i els densos tres volums del *Tratat d'Harmonia*, entre altres, i contribuï de



Francesc Costa i Eduard Toldrà



manera força decisiva, per exemple, a la formació teòrica i professional de músics tan rellevants com Antoni Ros-Marbà o Salvador Pueyo, entre molts d'altres, auxiliat per un professorat directament o indirectament format a la seva escola, per Josep Poch, Josep Garcia Gago, autor d'un tractat de contrapunt, etc.; a ells s'afegí posteriorment Manuel Oltra, amb el seu domini de l'ofici, i avui encara en actiu.

Joan Pich Santasusana (1964-1977), el qual, una altra vegada, simultanejà la direcció del Conservatori amb la de la Banda Municipal, continuà les directrius peda-

gògiques de l'era Zamacois i visqué, cap a les darreries del seu mandat, les inevitables i incipients tensions que presagiaven l'inici d'una nova època. Xavier Turull (1977-1982), deixeble de Joan Massià i també catedràtic de violí, accedí per primera vegada a la direcció com a conseqüència d'una votació del claustre de professors. Intensificà la projecció pública dels deixebles més rellevants del centre, possibilitada per l'oportuna construcció de l'Auditori Eduard Toldrà, deguda a la seva personal incidència. Més enllà s'intensifica ja una estreta relació amb la present situació del centre i, per aquesta raó, ometem, en aquest apartat primordialment històric, la continuació d'aquesta relació de directors.

Fou precisament a partir de l'època Zamacois que un cos de catedràtics molt representatiu de la vida musical barcelonina, i amb un entranyable sentit col·legial, ocuparen diverses àrees pedagògiques: Francesc Costa —el carismàtic i aplaudit concertista català—, Eduard Toldrà —per al qual l'activitat pedagògica fou una contrapartida gratificant a les seves activitats de director de l'Orquestra Municipal— i Regino Sainz de la Maza professaren la càtedra de violí, de la qual Enric Ribó fou auxiliar, abans de dedicar-se al conjunt local i instrumental i a la classe de direcció coral. L'enyorat Joan Massià, que renuncià generosament a una possible carrera internacional de pedagog per tal de treballar per a la música del seu país, només ensenyà el violí de manera circumstancial al Conservatori, en ser cridat per a la càtedra de

Música de Cambra, per la qual passaren un nombre més que considerable de deixebles, els quals es beneficiaren de les seves qualitats humanes i pedagògiques en un àmbit musical més ample que el de l'específic món violinístic.

I, encara, una darrera menció, quasi només enumerativa, d'altres membres particularment representatius d'aquella època ja pretèrita: Joan Gibert i Camins —que s'havia format a París amb Wanda Landowska—, Josep Caminals, Joan Dotras Vila i, més tard, Sofia Puche, per al piano, Josep Ricart Matas —el fundador del Museu Municipal d'instruments de música— i més tard, Josep Trotta, per al violoncel, Lluís Ma. Millet, per a assignatures teòriques, Concepció Callao i Conxita Badia per al cant, i, naturalment, la llista no és closa.

En una altra generació, cal esmentar: Xavier Montsalvatge, i més tard Josep Soler, per a la composició, que avui professa Carles Guinovart; Paul Franck, per a l'òrgue que, avui, ha format vertadera escola amb Montserrat Torrent. I, finalment, citem només uns lligams amb les generacions anteriors: per exemple, Miquel Farré s'ha format inicialment amb Tomàs Buxó, Antoni Besses amb Gibert Camins, Carme Undebarrera amb Joan Dotras; tot això sense esmentar les necessàries noves incorporacions que formen part del claustre actual i que, doncs, no incloem en aquesta brevíssima relació històrica.

R.R.M.C.



Joaquim Zamacois

Martini Dry el Seco que más invita



MARTINI



Martini, M&R
are registered Trade Marks.

Gómez Martínez, la voluntat de crear un teatre d'òpera, sense perdre el somriure



El darrer 3 de maig, al Teatro Real hi hagué un concert molt significatiu. La Orquesta Sinfónica de Madrid i el cor titular del Teatro de la Zarzuela, dirigits per Miguel Ángel Gómez Martínez, hi van fer dues òperes breus en versió de concert: *La cambiale di matrimonio*, de Rossini, i *La muerte del obispo de Brindisi*, de Menotti, si bé aquest concert era inclòs, fora d'abonament, a la Temporada d'Òpera de Madrid.

Representava, per tant, una mena d'ocupació simbòlica, per part dels responsables de l'òpera a Madrid, d'allò que —l'any 1990— haurà de convertir-se en una nova casa, el Teatro Real, quan hagi estat reconstruït.

El concert, a més a més, va servir com a presentació oficial del director granadí en

el seu nou càrrec de «director musical associat», cosa que significa que el Teatro Lírico Nacional vol donar a aquest lloc la importància i el relleu que té en altres teatres d'òpera del món, cosa de què els seus antecessors fins ara no havien gaudit.

Per tant, era una ocasió ideal per a parlar amb Miguel Ángel Gómez Martínez, i la primera explicació que haig de demanar-li és:

—Per què ets un director associat, i no director titular?

—Sóc director musical associat perquè, quan em fou proposat, pel juny de l'any passat, per tal de començar per setembre, jo no tenia dates lliures per a dirigir. Després, cercant-ho més bé, vam aconseguir d'introduir aquest concert en aquesta temporada i una òpera a la següent. Després,

cercant-ho encara millor, s'han convertit en dues òperes (*Don Pasquale* i *el Trittico*); per això no es pot dir que jo sigui el director musical, perquè és molt poca cosa perquè em posi aquest títol; ara bé, de fet, n'estic exercint les funcions: vigilo l'ampliació de l'orquestra; estic dedicant-me a escoltar molts cantants —86 en sis dies— per tal de crear una mena de conjunt fix que volem que tingui el futur Teatro Real.

—A les temporades següents, s'incrementarà la presència de Gómez Martínez al Teatro?

—Per descomptat. Si tot s'acompleix com ha estat previst, i tots en quedem satisfets, voldré ocupar-me com més millor del Teatro, sense abandonar l'Orquestra de RTVE. Crec que ambdues coses són molt ben com-

MÓN SONOR

patibles quan hi hagi una bona organització; és clar, amb temps. No les hem pogut fer compatibles aquest any, perquè només ho hem sabut amb dos mesos d'anticipació; però, a partir d'ara, ho podem organitzar. Allò que no sé és si, aquesta temporada, dirigiré més d'un títol, perquè em faré càrrec del teatre de portes endins: no vaig a la cosa espectacular, de cara a la galeria. Faré una tasca perquè els resultats es vegin en el Teatro Real. Mentrestant, tot serà més o menys provisional: un temps de pas, amb la mirada posada en aquell esdeveniment.

El Teatro Real per al 1990

—Fa molt de temps que anem dient «per a quan siguem al Real», com si es tractés d'un termini molt llarg. Però, a mi, em sembla que d'ací a l'any 1990 no manca gaire temps. Què en penses?

—És cert, tenim el temps ben just. De tota manera, no sóc gaire optimista, jo, pel que fa a la data del 1990. Prefereixo pensar que serà el 1992; ara bé, si resulta que l'esdeveniment és el 1990, tot això haurem guanyat. Però ja sabem que les obres sempre s'allarguen...; no es pot mai calcular que s'acabaran a la data prevista en començar-les. Penso que si no estem de sort, i l'Auditorio Nacional s'acaba més tard de la data anunciada, aquest fet condicionarà l'inici de les obres en el Real. Però, fins i tot per a l'any 1990, hi ha temps.

—Què cal fer, des d'ara al 1990?

—La primera cosa, dic jo, és crear aquest conjunt fix de veus, cosa que no vol dir que estaran sempre cantant, sinó que són un seguit de noms als quals el Teatro podria recórrer en qualsevol moment; uns noms, també, que serveixin per a fer molt bé els papers secundaris, però que, si calgués, poguessin encapçalar decorosament un elenc. I, després, com que volem ampliar el nombre de títols que s'interpretin per cada temporada, ens caldrà una orquestra amb un nombre suficient de músics per tal de poder fer front a aquest repertori més ampli.

—Fins i tot per a tenir dos conjunts: un que assagi i un altre que toqui?

—Gairebé. Per a això, cal arribar a 146 professors, dels quals ara ja n'hi ha 103. L'any que ve, hem previst ampliar deu places, i, cada any, continuar augmentant-ne unes deu més, per tal d'arribar a les 146 al cap de cinc anys. Aquest darrer nombre ja és suficient: és el nombre que actualment en té l'Orquestra Filharmònica de Viena, i aquesta orquestra fa concerts, fa representacions d'òpera diàriament, i també gravacions discogràfiques. Per tant, com que no totes les òperes demanen 100 músics (allò normal és que n'hi hagi una setantena), amb 146 tindrem dos conjunts... I amb 70 bons músics es poden fer, fins i tot, simfonies de Brahms! De manera que es po-

drien fer, ensem, les representacions d'òpera i concerts.

Una altra cosa que hi hem introduït és que l'orquestra no resti només a la rasa, sinó que surti a l'escenari i hi faci concerts. Perquè, al meu parer, és molt beneficiós per a qualsevulla orquestra que no es quedi només acompanyant, en l'anonimat, sinó que pugi a l'escenari, que la vegin i que hi toqui. Allò que he mirat, això sí, és que



els músics que jo dirigeixi tiguin un repertori que no sigui habitual. Vull dir, per exemple, que la propera temporada l'obriré amb La Villi, que és una òpera de Puccini que mai no és representada... Com que crec que és una òpera sensacional, molt ben feta, molt ben escrita, però que és massa breu per posar-la en escena, la farem en versió de concert i, si més no, gaudirem d'aquella música. Un altre concert el dedicaré a la sarsuela, i un altre al ballet... música de ballet, és clar: no hi ballarà ningú. La resta de concerts tindran uns programes més habituals, perquè els dirigiran els mestres convidats.

—Serà ampliat el nombre de títols? I el nombre de representacions per cada títol?

—Això, no ho sé. De primer, jo voldria veure com van les coses al Teatro Real, que té 800 localitats més que el de la Zarzuela; de manera que, amb el mateix nombre de representacions, hi ha una major cabuda de públic. Ara bé; si, així i tot, continua molt ple, hom tendirà a fer-hi més representacions.

—I pel que fa al cor?

—El cor també requereix molta de cura. Cal millorar-ne la qualitat, cal ampliar-lo. Potser, cal comptar amb un cor fix, estable, i un altre cor, també fix, però extra; és a dir, que siguin sempre les mateixes persones les que potenciïn el cor titular, quan calgui fer-ho. Però, sobre aquest punt, les idees encara no són prou clares..., perquè, a més a més, encara no he pogut parlar amb els membres del cor.

—Et fas càrrec d'un teatre que ja té una orquestra i un cor que reben constants lloances. No cal començar per ells; però, a partir d'aquest nivell, què els demanaràs?

—En efecte, l'orquestra té un nivell molt bo. Amb ella, jo només he fet un Fidelio i un concert, i cada vegada ha anat millor. La darrera vegada que els vaig escoltar va ser a la Salomé, i havien tornat a millorar. És evident que no han arribat al màxim, perquè no s'hi arriba mai. Allò que els demanaré és més acoblament, més conjunció, més afinació...: tot això que ja fan bé, però encara més, encara millor! Senzillament, tenir cadascun més cura d'ell mateix, escoltar-se més entre ells, perfeccionar els atacs dels instruments de vent. Però tot això no ho fa només el director, sinó també els caps de corda, que ja han aconseguit magnífics resultats fins ara, i continuarem per aquest camí: treballant amb duresa. I crec que, quan serem al Teatro Real, serà una de les millors orquestres d'òpera d'Europa. Això no és un somni ni una il·lusió; crec que és allò que podrem aconseguir.

—A tu, que vens de Viena i d'altres teatres, no et fa la impressió, ara, d'entrar en un teatre de joguina?

—No! Potser m'hauria fet aquesta sensació sis o set anys enrera; però, ara, l'única cosa que és petita és la casa... Bé, no vull arribar a comparar el Teatro de la Zarzuela amb l'Òpera de Viena: allí és una altra cosa, un altre país. A Viena, no és una afecció; allí senten una autèntica necessitat de música i d'òpera, i les condicions no hi tenen res a veure... Jo recordo que, quan era estudiant a Viena, el teatre tenia un dèficit de cinc milions diaris, tot i que l'electricitat li era regalada per l'Estat... Ací, l'Estat no gasta, en òpera, ni la dècima part de la quantitat que hi despèn Àustria. Per tant, aquest teatre té unes altres limitacions. Però, justament perquè he viatjat molt i he estat a molts teatres d'Europa —que no han estat només Viena, Berlín i Munic i tots aquells grandiosos teatres, sinó que també he estat en altres més petits— veig que el Teatro de la Zarzuela, o bé, millor dit, el Teatro Lírico Nacional —que ara se'n diu de la Zarzuela només pel nom de la casa on es troba— ja té un nivell molt digne; i, com que l'anem a portar a un edifici que té moltíssimes possibilitats tècniques més, se situarà en un nivell molt alt.

—Tots els teus projectes de millora qualitativa van aparellats a un increment en el pressupost. Hi has trobat problemes?

—Haig de dir que, fins ara, el representant de les qüestions financeres amb qui he

parlat ha tingut una absoluta comprensió per a qualsevol problema econòmic que li hem presentat. És clar que, nosaltres, també comprem que tot allò que hi cal no es pot aconseguir alhora. Però hi hem trobat la millor disposició, i ja hem aconseguit força coses, en aquest sentit. Si les coses continuen així, es treballa de gust. Ara fa uns mesos que vam tenir-hi una reunió i, el pla d'inversions que hi ha establert, si es respecta, està molt ben equilibrat i, veritablement, és com ha de ser.

—Gómez Martínez es fa càrrec d'un teatre amb, només, dos mesos de preavis i es troba, lògicament, amb una programació ja contractada, que no pot ser canviada. Hi està d'acord, amb la línia que té aquest teatre? Hi faràs modificacions?

—En general, em sembla una línia bona. Perquè hi ha títols per al públic —títols de sempre— i després s'hi fan «experiments», que són molt necessaris. Per exemple, a la propera temporada es pot anomenar experiment el Mefistofele, de Boito, que és una òpera que hom no representa gairebé mai. Això sí, hi té un repartiment magnífic: Caballé i Nesterenko. En canvi, Orfeo i Eurídice no és cap experiment: és una obra de gran repertori, encara que no agradi a tots els públics.

—Per a Madrid, es podria considerar un «experiment» la *Così fan tutte*, de Mozart?

—Crec que, a Madrid, Mozart ja no és cap experiment. La veritat, però, és que en òpera no s'ha interpretat gaire. Aquesta òpera hi serà una sorpresa, perquè ens permetrà de conèixer realment on es troba el nivell de qualitat de l'orquestra. Perquè Mozart sempre és més difícil que qualsevol de les altres que han fet, la Salomé, de Strauss, inclosa. I també veurem fins on arriba el nivell del públic, tot i que la *Così* és més assequible que un *Idomeneo* o una *La clemenza di Tito*. No la puc qualificar com a experiment, però sí que es pot dir que va a establir un criteri. *Wozzek*, per a mi, ja no és un experiment, tampoc. Amb

tot, la temporada actual és molt més tradicional que la vinent.

—El concert del tres de maig, ha representat d'alguna manera un desembarcament al Teatro Real? Teníeu la intenció de «prendre» el Real, d'establir-hi un cap de pont quatre anys abans del trasllat?

—No, no...! El fet d'anar al Real tenia, només, unes motivacions pràctiques. La primera, va ser la gran demanda de localitats, i vam preferir el risc que hi quedessin algunes localitats buides, al fet que es quedés gent sense localitats. I el segon motiu, que va ser inel·ludible, era que, al mateix temps, a la Zarzuela s'hi estava mun-

després: és l'embrió de tota la música rossiniana, amb la qual cosa queda representada en el concert una línia lírica molt determinada. D'altra banda, *La muerte del obispo de Brindisi*, de Menotti, és una òpera/cantata. Ni el mateix autor no s'ha posat d'acord en la manera d'anomenar-la. Va ser escrita per a la televisió i, en aquest mitjà, és molt fàcil de passar sense interrupció del present al passat, per tal de fer-hi caber els records del bisbe abans de morir. En un teatre, això també és possible, però hi ha més dificultats, la solució de les quals no és compensada pels trenta-cinc minuts que dura l'obra. Amb tot, la música

THE TELEPHONE El Teléfono (Menotti) LLORE ALVAREZ THE MEDIUM La Medium (Menotti) GONZALEZ PERELSTEIN ARENAS ARAGON Decorados: SIMÓN SUAREZ Director de escena: JOSE LUIS ALONSO	Festival de Ginebra de 1981 28 de febrero, 3, 6, 8 y 10 de marzo. 20.30 horas. SALOME (Strauss) HIESTERMANN, ERIKSON BEHRENS, MONTYER WECHTER, ARENAS, RUIZ SANCHEZ, GARCIA, MUÑOZ GILBERT, ECHEBERRIA Decorados: SETH SCHNEIDMAN Y HUBERT MONLOUP	18, 21, 24, 26 y 29 de abril. 20.30 horas. LA SONNAMBULA La Sonnambula (Bellini) POLGAR, PERELSTEIN GASDIA, GONZALEZ PEREZ-INGO Pardo Decorados: SIMÓN SUAREZ Director de escena: JOSE LUIS ALONSO Director musical: ROBERT PATERNOSTRO	EMILIO SA Director m. JOSE COLO Una produ. Linceo Nac. 12, 15, 18 20.30 hora LA BOH DOMINGO LORIS
--	---	--	---

Una producció del Teatro Linceo Nacional La Zarzuela
5 de mayo, 20.00 hora

tant *La valquíria*, que tenia una part del decorat fixa, i ocupava gairebé la meitat de l'escenari de la Zarzuela, i, a la part que restava lliure, no hi cabia l'orquestra, el cor i el cor infantil.

—Per què has triat aquests dos títols per al concert de la teva presentació?

—Doncs, mira: una mica, per inaugurar la línia dels concerts que jo hi vull dirigir; és a dir, obres dramàtiques que no tenen cabuda en el repertori normal. La cambiale di matrimonio és la primera òpera completa que va escriure Rossini; dura una hora escassa, i això li impedeix de ser representada teatralment. Però en ella hi ha el germen de tot allò que Rossini escriuria

és interessantíssima: està molt ben fet val la pena d'interpretar-la no pas una vegada sola, sinó que restés en el repertori. Però és de muntatge molt difícil: a l'Alemanya mateix, no l'he poguda muntar. És una obra problemàtica. L'he incorporada com a contrast amb la primera part, i com a emblema d'una música contemporània, absolutament nova, que no recorre a experiments. És una altra estètica, tan respectable com totes les restants. Mirarem que hi hagi de tot: que hi estiguin representades totes les tendències artístiques.

Joaquín Turina Gómez

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consorcis del Palau de la Música Catalana
i del Gran Teatre del Liceu
C/ Amadeu Vives, 1 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCIS DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA I DEL GRAN TEATRE DEL LICEU, pel pagament de la meua subscripció a la REVISTA MUSICAL CATALANA.

Titular _____
Banc/Caixa _____
Núm. compte _____ Núm. llibreta _____
Agència _____
Adreça agència _____
Població _____

Signatura

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
Carrer _____ Telèfon _____
Població _____ Dte _____
Província _____ Professió _____

Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.500 ptes.
semestral ☐ de 1.250 ptes.

Faré efectiu l'import mitjançant
☐ taló bancari adjunt
☐ domiciliació bancària

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

XI Convenció Internacional de Musicologia, a Florència

Promoguda pel Centro Studi Rinascimento, de Florència, ha tingut lloc del 31 de maig al 3 de juny, a la *Villa Medicea*, de Poggio a Caiano (construïda per Giuliano de Sangallo per encàrrec de Lorenzo il Magnifico, al voltant de la dècada dels 1480), la XI CONVENCIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, la qual ha vist la participació anual d'un gran nombre de musicòlegs, crítics musicals i intèrprets provinents, com sempre, de diferents països europeus i d'Amèrica del Nord.

El tema, que era el de la «Interpretació i execució de la música vocal i instrumental dels segles XVI al XVIII», ha permès de fer diverses anàlisis d'estil, d'estètica i de tècnica executiva, i ha fet ressaltar especialment la necessitat de clarificar, a través d'articles, seminaris i recensions, quins són els principis històrics, estètics i d'interpretació de la música d'aquells segles que, massa vegades, la manca de preparació dels intèrprets o el poc coneixement de massa crítics falsifiquen d'una manera absolutament inadmissible.

A conseqüència d'aquesta Convenció, ha sorgit l'oportunitat d'aprofundir sempre més, d'un costat, la vertadera tècnica vocal i la vertadera tècnica instrumental de la gran escola italiana, i també, d'altra banda, la necessitat de netejar el terreny especulatiu de l'absurditat i la incoherència històrica en aquella part —molt massa conspiciua encara— dels qui s'anomenen conreadors de la música antiga i «barroquistes», entre els quals encara n'hi ha massa que ignoren el virtuosisme interpretatiu i l'expressió de la veu parlada i modulada. Ha estat molt interessant l'exposició del senyor Jacques Chailley, professor emèrit de la Sorbonne (París), sobre la «tècnica del violí anomenada antiga i la moderna».

Tornant a les resultants sorgides en les Convencions precedents en relació al tema «violí, unes resultants derivades també d'unes confrontacions molt útils amb els mestres llaütters de l'escola de Cremona (*Liutato Amighetti*) i del Museu dels Instruments del Conservatori Nacional de París (*Devy Erlih*), el professor Chailley ha demostrat l'absurditat de considerar una interpretació amb un violí «...barroc, diferent de la interpretació amb un violí modern». En efecte, el violí va néixer en un període històric-estètic que els historiadors han anomenat «barroc». Aquest període té (com



a seu d'una provinença natural —Roma—, i com a prototip artístic) l'estil dels Bernini, Borromini, etc... De fet, és un fruit dels dissenys de la Contrareforma i de les reivindicacions a l'impuls, a la magnificència i al profund sentit expressiu que hi havien donat els diversos Corelli, Carissimi i, a través d'aquests i de llurs deixebles estrangers, tot el barroc musical europeu.

Diversos exemples d'interpretacions presentats pel professor Chailley han permès d'establir si n'era d'aleatòria, per tant, injustificada, l'opinió dels «barroquistes», fins i tot pel que fa a l'emissió del so; això els ha dut a entendre malament un exercici de Leopold Mozart, tendent a arrossegar fins a la igualació del so sobre tot l'arquet, amb una mena de so d'acordió absolutament insuportable i antihistòric, sense comptar que, amb una sonoritat talment falsa i tendenciosa, és impossible d'interpretar aquell estil barroc, per tant romà i berninià, que ells voldrien fer passar per autèntica veridicitat sonora, en veure que, en efecte, aquesta sonoritat és absolutament inexpressiva per causes essencialment acústiques.

A aquell que es volgués estalviar la més pàl·lida hipòtesi d'una transformació del violí (i això també es vàlid per als altres instruments d'arquet) en els seus quatre segles

de vida, respon l'anàlisi tan lúcida aportada pel mestre-llaütista Claudio Amighetti (Cremona), amb la qual es veu que la modificació de les dimensions referides a la «cadena», a les claus i a la posició del mànec no han tingut cap incidència en la qualitat del so, mentre que les modificacions introduïdes en l'arquet només han proporcionat un mitjà de producció de la posta en vibració de la corda més accessible, però sense que es diferenciés gens en la mateixa producció del fet sonor.

El professor Bruno Pinchard, del Consell Nacional de la Recerca, de França, hi ha tractat l'argument de la «Relació entre la música vocal italiana del Renaixement i l'art de la retòrica humanística». Aquesta docta dissertació ha determinat diverses intervencions d'un gran interès que han permès de tornar a trobar nombrosos lligams de connexió, també a França, entre la música instrumental i els prototips de la música vocal, aportats pels musicòlegs Claude Noisette i Jean Gallois. Naturalment, els arguments exposats pel professor Pinchard han permès d'establir de quina manera, en efecte, el lligam amb la retòrica humanística va ser determinant en la música italiana, especialment en la dels florentins (Caccini, Peri) i en la de Claudio Monteverdi, com a conseqüència també del neoplatonisme italià i especialment florentí (Marsilio Picino, del s.XV). D'ací, una clara importància deduïda de l'informe fet pel doctor Dieter Gutknecht (de la Universitat de Colònia) sobre la diversitat de concessions de la tradició alemanya (i especialment de J.S.Bach), de la música que, també en la continuació de la tendència romàntica, mai no ha seguit una tradició de retòrica humanística, si bé alguna vegada (per exemple, Bach) ha seguit formalment alguns compositors italians, però sense endinsar-se mai en la recerca de l'expressió verbal com a determinant de la sonoritat musical (*Seconda Pratica* monteverdiana).

De les diverses intervencions n'ha sorgit el particularíssim caràcter de la música italiana dels segles XVI i XVII, el qual, justament en la *Seconda Pratica*, ha demostrat, per tot allò que també hi refereix Claudio Monteverdi, la diferència estètica, expressiva i tècnica entre la *Prima* i la *Seconda Pratica*, és a dir, entre la pràctica harmònica i la pràctica retòrica, entre la paraula unida o una línia musical precon-

tuïda i suggerida pel significat (*Prima Pratica*) i la paraula determinant en el so propi i en el propi significat de la matèria sonora expressiva (*Seconda Pratica*).

L'aportació del musicòleg nord-americà Jeffrey Kurtzman (Universitat de Houston-Texas) ha ofert un quadre extremament interessant de la pràctica de la interpretació de l'obra *Vespro della Beata Vergine*, a la Itàlia del segle XVII, per tal d'aclarir millor la posició de les *Vespro* montevedianes. N'ha resultat una investigació aprofundida de la vida musical de les diferents capelles de la península, fins i tot, algunes, de ciutats relativament poc importants.

El professor Domenico De Neo (Catània) ha tractat sobre el tema del vocalisme en el Set-cents, amb una especial referència a la presència dels *castrati*. Aquesta explicació, inclosa en el context general del tema «Sobre interpretació i execució», ha obert el pas a un debat molt ric, menat per Annibale Gianuario.

Se n'ha derivat una lúcida puntualització de les característiques del gust d'aquella època, tot referint-se a la coneguda prohibició que les dones cantessin a l'església, a l'adveniment dels *falsettisti* i a la utilització de les veus dels *castrati* per motius d'expressivitat. I ja és sabut que, cap a mitjan el Cinc-cents, quan a Itàlia s'arriba a la realització d'una música expressiva directament derivada de la «paraula», la utilització dels *falsettisti* és substituïda a les diverses capelles musicals per les veus dels *castrati* (veus a la «octava femenina natural») en un grau, com en totes les veus naturals, de tots els possibles matisos expressius.

Ha estat interessant l'audició de la veu d'un jove grec, Aris Christofellis, de la qual s'han pogut fer algunes consideracions d'una notable importància.

Avui hi ha, indubtablement, un renovat interès per a les veus d'home que imiten les veus femenines; és un interès totalment injustificat, ja que, contràriament a la situació que hi havia en el Cinc-cents, com que les dones ja canten a l'església, ja no té raó d'existència aquella frase que feia: «*In ecclesia, femine silet*». Tot i això, no manquen les veus dels *falsettisti* que intenten, equivocadament, de cantar la música escrita per als *castrati*, tot alterant-ne el resultat virtuosístic i la tessitura original.

En alguns casos patològics, hi ha veus d'home a l'octava femenina per deficiència —com és a bastament sabut— de la testosterona (una hormona masculina). És una mancança que incideix també en la conformació, típicament masculina, com ho és la nou del coll i la producció pilosa (la barba). En el cas específic del jove grec Christofellis hi havia la nou del coll, el pèl de la barba i l'octava masculina en la veu parlada. Quan canta, emet uns sons aguts la provenença dels quals només pot ser referida a una situació psicològica de veu infantil, conservada operant en el seu desenvolupament, perquè, en efecte, la seva manera de cantar en falset és una manera totalment particular. És indubtable que,



partint de l'estat d'aquella que en podríem dir «espontaneïtat infantil» que li permet fer els aguts, i volent restablir el normal equilibri sonor entre el registre de cap i el registre de pit, es va veure privat d'una capacitat de fer aguts no natural, i retornà a la llera de la veu de tenor. De fet, amb tota la serenitat d'esperit, aquest jove sent el plaer de cantar d'aquella manera, espontàniament i sense cap tècnica especial, sense preocupar-se per a res d'una caracterització vocal seva, encara que —en gran manera perquè li ho aconsellin— acabi per cedir a les diverses temptatives que avui es fan, per cantar amb veu inadequada ja sigui del costat natural, ja sigui per raó purament tècnica, les òperes per aquelles

persones que, en aquella època, eren anomenats músics *castrati*, els quals posseïen l'octava femenina en l'equilibri perfecte (pel gran estudi fet) del registre de pit i del de cap, a l'igual que els grans cantants de veus masculines (baixos i tenors) i les grans cantatrius.

Aquesta XI Convenció Internacional de Musicologia ha estat seguida amb una gran atenció. Això assenyalava una nova etapa, en la qual hi ha la recerca d'una documentació segura pel que fa al coneixement de l'art musical del Renaixement i dels segles que han precedit l'aventura romàntica.

Annibale Gianuario

Escola d'estudis Musicals



MONTSERBAT CALDUCH
MÈTODE IRENEU SEGARRA

Cánovas del Castillo, 14

Telf. 675 11 94

08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS



A
E
T
l'o
tre
pre
san
l'A
act
me
ma
tre
un
ge
do
va
mu
qu
Al
cia
no
ble
VI
CO
lon
de
en
ob
l'e
tat
el
pte
tot
su
o
esp
inc
tan
du
qu
ser
go
ca
na
cle
M
clo
d'o
els
vo
Jo
na
08
36

AQUÍ

ÈXIT DEL COR I ORQUESTRA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU, A NIMES

Del 8 a l'11 de juliol passat, l'orquestra i cor del Gran Teatre del Liceu van oferir tres representacions de l'òpera *Il corsaro*, de Verdi, al marc de l'Arena, de Nimes. Aquestes actuacions van significar la primera sortida a l'estranger de les masses estables del nostre teatre; un sortida que se saldà amb un èxit positiu. Amb un muntatge escènic dissenyat per Ricardo Bofill, les representacions van comptar amb la direcció musical de Patrick Fourniller, qui, a última hora, substituï Alai Krivine, que n'havia iniciat els assaigs a Nimes.

La satisfacció causada per les nostres masses artístiques estables fa que, molt probablement,

l'any vinent tornin a actuar al mateix marc amb dos títols que podrien ser *Nabucco* i *Norma*. Això, però, resta pendent de confirmació.

En el curs de l'estada de l'ambaixada artística catalana a Nimes, el Consorci del Gran Teatre del Liceu oferí el Cartell d'Or del nostre teatre a l'alcalde de la ciutat francesa, monsieur Bousquet. En féu lliurament el director general de Música, Cinema i Teatre de la Generalitat, senyor Jordi Maluquer. En el seu parlament, féu referència als lligams històrics que uneixen Catalunya amb la ciutat que acollí l'equip artístic del Liceu.

HOMENATGE A CONXITA BADIA

Dins els actes commemoratius del Centenari del Casal de Catalunya de Buenos Aires, s'ha celebrat aquest mes d'agost un concert d'homenatge a Conxita Badia.

La soprano catalana visqué durant set anys a la capital de l'Argentina, on féu conèixer la música catalana; i, en tornar a Catalunya, l'any 1946, interpretà fidelment les cançons dels compositors argentins contemporanis, que molts li havien dedicat.

A Buenos Aires, on és recordada amb veneració, el concert aplegà crítics, compositors, deixebles i admiradors de Conxita Badia. La soprano Carme Bustamante, que havia treballat els

darrers anys amb ella, molt ben acompanyada al piano per Perfecto Garcia Chornet, interpretà, amb veu càlida i sensible, una selecció de cançons de compositors catalans i argentins.

El pianista i pintor Carlos Manso, deixeble també de Conxita Badia, presentà l'homenatge amb paraules emocionades, i la filla de la cantant, Carme Agustí i Badia, agraï a tots els catalans i argentins que eren presents la fidelitat al record de la seva mare. El president del Casal de Catalunya, senyor Jordi Vives, després de llegir les adhesions a l'acte, el va cloure amb unes paraules d'agraïment i de felicitació.

La REVISTA MUSICAL CATALANA es complau a reproduir el parlament de Montserrat Albet pronunciat a la Real Capella de Santa Agata, el 18 de desembre de 1985, en el Concert-homenatge organitzat per l'Òpera de Cambra de Catalunya i protagonitzat per Carmen Bustamante, Isabel Aragón i Manuel García Morante:

«Deixeu-me dir, abans que res, que Conxita Badia era un ésser absolutament màgic, que seduïa a tothom: familiars, amics, deixebles i públic, i ho feia a través de la seva veu, pura i lluminosa, del seu art fet d'intel·ligència i espiritualitat i per la seva manera de ser que la portava a viure l'amor en les seves diferents modalitats.

La llista comença molt aviat amb Enric Granados, Apel·les Mestres, Enric Morera, Joan Lamote de Grignon, Felip Pedrell, Amadeu Vives... El primer fou Enric Granados, el mestre estimat amb el qual estudià piano. I quina gran pianista fou Conxita! Granados li feia provar les seves noves composicions per a veu i piano; d'aquí, l'expressió: «Vine amb les cançons!». Per consell de Granados, Conxita estudià cant amb Rosa Culmell, esposa de Joaquim Nin i Castellanos del qual Conxita Badia cantà més tard amb perfecció les *Cançons populars* i en especial els *villancicos*. Rosa Culmell fou la mare del compositor Nin-Culmell, autor de bellíssimes harmonitzacions de dues sèries de *Dotze cançons populars de Catalunya*, de les quals dedicà a Conxita *La dama*

VII CONCURS DE Joves COMPOSITORS, 1986

Joventuts Musicals de Barcelona ha convocat el VII Concurs de Joves Compositors, destinat, en aquesta edició, a premiar obres per a piano a quatre mans.

El primer premi constarà de l'edició de l'obra i d'una quantitat en metàl·lic de 75.000 ptes.; el segon, és dotat amb 50.000 ptes.

Poden concórrer al certamen tots els compositors d'edat no superior als 35 anys, espanyols o residents a l'àmbit territorial espanyol. Les obres han de ser inèdites, i llur estil és completament lliure; han de tenir una durada aproximada de vuit a quinze minuts, i han de ser presentades, en tres exemplars, segons el sistema habitual de plica. L'obra premiada serà estrenada en un dels concerts dels cicles organitzats per Joventuts Musicals de Barcelona.

El dia 30 de desembre es clourà el període de presentació d'originals:

Els interessats a posseir tots els detalls i condicions de la convocatòria poden adreçar-se a: Joventuts Musicals de Barcelona, Pau Claris, 139, 4rt., la, 08009 Barcelona, telèfons 215 36 57 i 215 29 18.

COMENÇA EL RETAULE ARTÍSTIC DE TERRASSA

Una exposició de l'artista plàstic, de l'Empordà, Josep Ministral obre el pròxim 19 de setembre la nova edició del Retaule Artístic de Terrassa. Una característica d'aquesta important iniciativa és la varietat de les propostes que s'hi ofereixen, i que inclouen des del fet cabdal del concert fins a exposicions relacionades amb la música, i a homenatges i conferències.

Pel que fa a concerts, i en el cicle de Tardor que ara s'inicia, cal destacar el que oferirà el pianista terrassenc Miquel Farré, el dia 22 de novembre, intitulat *Concert de Santa Cecília*. Un altre concert important és el que hi ha de protagonitzar l'Escolania de Montserrat, dirigida pel Pare Irineu Segarra (aquest concert tindrà lloc el 19 de desembre). Una setmana més tard, el dia de Sant Esteve, actuarà l'Orquestra de Cambra del Conservatori de Terrassa, dirigida per Francesc Llongueras, que clourà el cicle de Tardor del Retaule.

El primer concert d'aquest Retaule l'haurà protagonitzat, el dia 28 de setembre, i a la Sala Crespi, la Coral Joventut Sardanista de Puig-reig, amb orquestra, dirigits per Ramon Noguera, amb

la interpretació de *A Chorus Line*. El cicle es completa, pel que fa a concerts, amb la Coral Antics Escolans de Montserrat, dirigida per Joaquim Garrigosa, el dia 29 de novembre, a la Parròquia de Sant Josep i en el marc d'una celebració eucarística.

Pel que fa a actes al marge de concerts, cal remarcar l'esmentada «Exposició Ministral» amb un aplec d'olis i de dibuixos, sota el títol de «12 apòstols de la música». La figura de mossèn Àngel Rodamilans, de qui enguany es commemora el cinquantè aniversari de la mort, serà objecte de dues manifestacions remarcables. Per una part, l'exposició d'homenatge que estarà oberta del 5 al 21 de desembre al vestíbul del Centre Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa; per l'altra, la conferència que, a la Fonoteca del mateix Centre Cultural, oferirà el pare Daniel Codina, centrada en la figura d'aquest important músic i clergue que exercí una activitat molt destacada a Terrassa.

d'Aragó. Recordem que la mestra de cant de Conxita fou també la mare de la genial Anaïs Nin, escriptora de llengua anglesa.

Conxita Badia inicià la seva carrera l'any 1913, al Palau de la Música Catalana, com a noia-flor del *Parsifal*, amb motiu de la celebració del centenari del naixement de Wagner, del qual va ser també (i s'ha dit poc) una gran intèrpret. Poc més tard, l'any 1915, cantà al Masnou acompanyada per Granados, *Elegia eterna*, amb text d'Apel·les Mestres, de qui cantà sovint les cançons: «*Cantades per tu, les meves cançons fins semblen boniques... Cantades per tu, les meves cançons, fins sense merèixer-ho, reben ovacions*».

Després de la tràgica mort de Granados (1916), prengué part en diferents homenatges al seu mestre a Lió, a Barcelona i a Madrid. Cantà *Tonadillas*, dedicada a Maria Barrientos, i *Amatorias*, dues de les quals eren dedicades a Conxita.

A partir d'aquell moment, la gran soprano despertà el desig d'escriure obres a joves compositors, i alguns veterans que havien deixat d'escriure'n s'anirien davant de l'art de Conxita. Així, Conxita estrenà, l'any 1918, al Palau de la Música Catalana, el cicle de dotze melodies per a cant i piano de Robert Gerhard, *L'infantament meravellós de Schaharazade*, sobre textos poètics de J.Ma.López Picó. En la primera pàgina d'aquest cicle dedicat a Gerhard, escriví: «*Aquestes són les vostres cançons, Conxita; perquè les heu estimat tant; més que ningú, i n'heu fet el cant vivent de la meua joventut*».

L'any 1921 cantà la versió de concert de *La Celestina*, de Pedrell; donà també, en primera audició, al Palau de la Música Catalana, quatre cançons de Pedrell amb text castellà, i estrenà el poema líric *El Comte Arnau*, de Pedrell.

Així, Pedrell escriví: «*Ets la millor intèrpret de l'Estrella*»; o bé: «*El teu cant regenera, perquè quan me mires tot cantant sento sadollar dir-me mon pui tot mon ésser*». El 1927, Conxita estrenà l'oratori *La nit de Nadal*, de Joan Lamote de Grignon, qui escriví: «*Si mai Jesús us hagués sentit cantar la Cançó de Maria, voldria tornar a ésser infant i tornar a passar el calvari per tal de sentir-se bressat al so inefable de la vostra veu*». També el conflictiu Enric

Morera, de qui interpretà *El què et diria i Melangia*, l'any 1929, i *Dotze cançons del llibre de la Pàtria*, l'any 1935, la qualificà com «*la millor intèrpret de les meves cançons*».

Per resumir allò que significà el seu art en els primers anys trenta hi ha un testimoni valuós: Francesc Viñas, el tenor internacional, li dedicà el seu mètode *El arte del canto* (1932): «*A la més perfecta liederista que jo mai hagi sentit. Escoltant-la hom es pregunta: els àngels, cantarien amb tanta perfecció?*».

Però Conxita, ja a la dècada dels vint, no es limitava als autors catalans, com veurem en comentar el programa d'avui, i estrenà i donà en primeres audicions obres de Falla i d'Ernesto Halffter.



També l'any 1927 estrenà, en el marc mític de l'Associació de Música «da Camera», acompanyada pel pianista lleidatà de fama internacional, Ricard Viñas, *Canciones epigramáticas*, d'Amadeu Vives, fundador junt amb Lluís Millet de l'Orfeó Català i qui hagué d'emigrar a Madrid per manca d'un teatre líric estable a Catalunya. Per a Amadeu Vives, la cantant sabé expressar «*la fina sàtira, el sentiment burlesc, la gràcia picaresca i la malícia ingènua de manera única*».

Hi ha un testimoni únic pel fet que l'autor de les paraules dedicades a Conxita fos un dels noms més significatius de la música de la nostra època. Es tracta d'Arnold Schönberg, després d'haver sentit els seus *Quatre Lieder* en el concert monogràfic que se celebrà al Palau de la Música Catalana, de Barcelona, durant la seva estada a la nostra ciutat: «*La raó que hagi trobat tan extraordinària la vostra interpretació de les meves cançons és perquè vós sabeu cantar melodies. I pensar que, per a*

poder-les sentir, he hagut de venir de tan lluny!».

Poc més tard interpretà, al Palau Nacional de Montjuïc, *La Nochebuena del Diablo*, d'Òscar Esplà, que cantà l'any 1937 a Brussel·les amb una acollida extraordinària. Esplà digué, en parlar d'aquesta interpretació: «*el timbre d'or de la veu de Conxita ha estat únic com el seu estil extraordinari també en la seva versió de les meves «Canciones playeras»*».

L'any 1936, en el marc del Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània, celebrat a Barcelona, Conxita Badia cantà obres dels altres dos membres de l'Escola de Viena, Alban Berg i Anton Webern, i també d'Ernst Krenek, el gendre de Gustav Mahler. Krenek, que l'acompanyà al pia-

de les quals havien ja estat musicades brillantment pel mateix Toldrà, i per Joaquim Serra, Joan Llongueres i Francesc Pujol. Les altres dotze ho foren per Manuel Blancafort, Narcís Bonnet, Joan Comellas, Rossend Llates, Joan Manén, Lluís M. Millet, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge, Manuel Valls i Joaquim Zamacois. Cap dels compositors vivents no podia haver-se sentit millor compres.

Durant la dècada dels cinquanta, Conxita col·laborà assíduament en la labor de resistència musical, gràcies al mecenatge de Josep Bartomeu i Granel, en *El jardí dels Tarongers*, actual seu del Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya. He aplegat disset programes de concerts, que van des del febrer de 1950 fins el mateix mes de 1959, en els quals Conxita tingué el paper de protagonista amb un repertori amplíssim que va des de les cançons tradicionals de diferents països, passant per obres barroques, preclàssiques, clàssiques, romàntiques, modernes i avantguardistes.

Algunes de les obres del concert d'avui estan dedicades a Conxita Badia: *Piececitos*, de Carlos Guastavino (amb text de Gabriela Mistral), autor de la seductora *Se equivocó la paloma*, sobre el poema d'Alberti; segueix del mateix autor, *La rosa y el sauce*, obra plena de melangia, amb text de Francisco Silva i que fa pensar segons com en Granados. Les vocalitzacions del final, per a veu sola, foren fruit d'un suggeriment de Conxita.

L'obra de Joaquín Rodrigo, *Fino cristal*, dedicada també a ella, fou estrenada l'any 1936. Segueix la *Balada de la Nova Solveig*, única obra que escriví aquell any Pau Casals, de qui Conxita, junt amb ell, havia interpretat les cançons anteriors. La *Balada de la Nova Solveig* és una obra biogràfica, el text de la qual havia estat escrit per Ventura Gassol. Anys més tard, Casals escriví a la cantant: «*Gràcies pels teus mots, que m'ha portat Miss Davis. Ha cantat «La Nova Solveig» i, immediatament, he sentit la teva mà!... Tot allò que he escrit per a veu de soprano, ha estat pensant en tu. Tot, doncs, et pertany*».

A continuació, una de les bellíssimes *Cançons negres*, de Xavier Montsalvatge, *Cuba dentro de un piano*, amb text d'Alberti. Montsalvatge digué:

no, restà entusiasmat amb el seu art.

L'etapa americana de Conxita Badia (Brasil i, molt especialment, Argentina) fou una apoteosi. El seu triomf artístic, amb actuacions al Colón, és de tal categoria que encara avui, a Buenos Aires, com deia Alberto Ginastera, el nom d'ella és tota una llegenda. Estrenà obres de compositors llatino-americans; entre d'altres, de Carlos López Buchardo, de Carlos Guastavino, de Juan José Castro, de Gilardo Gilardi, de Gustavo Durán, de Carlos Suffert, de Alberto Ginastera, de Julián Bautista i d'Héctor Villa-Lobos. Jo, personalment, he estat testimoni de l'admiració que sentien molts d'ells per Conxita, que la preferien a totes les altres intèrprets vocals; tots li dedicaren obres. L'any 1946, Conxita i la seva família, tornen a Catalunya i s'incorpora solemnement a la vida concertística de la ciutat, amb l'estrena d'una obra de Toldrà.

L'any 1949 interpretà les *Vint cançons*, de Tomàs Garcés, vuit

«Conxita Badia fa de les meves «Canciones negras» una creació difícilment imitable (...) Té la veu i el temperament que els compositors cerquem, sense trobar-los gairebé mai».

Les dues d'Eduard Toldrà pertanyen al cicle *La rosa als llavis*, de Salvat-Papasseit; composició escrita a l'any 1936, i que guanyà el Premi Albéniz de la Generalitat de Catalunya, concedit per un jurat presidit per Pau Casals. Toldrà, fidel a la dedicatòria a Conxita Badia, no volgué estrenar-la fins que ella tornà a Barcelona, deu anys més tard.

L'obra de Juan José Castro, *La casada infiel*, amb text de García Lorca com altres obres seves, fou dedicada o estrenada per Conxita Badia. Castro, el millor dels compositors argentins, segons Pahissa, escrivia: «Conxita Badia, que adivina lo que el músico ha pensado y hasta lo que no ha pensado». Castro va suggerir com homenatge a Conxita que les seves pròpies cançons no es cantessin, durant un temps, a l'Argentina.

La segona part del concert inclou les *Siete Canciones populares*, de Manuel de Falla, que havia d'estrenar Conxita Badia i que no ho va poder fer. En canvi, va estrenar *Psyché*, l'any 1924, i donà la primera audició barcelonina del *Retablo* al Palau i, l'any següent, al Liceu. És ja famosa, però no per això menys impressionant, la fotografia de Falla amb la dedicatòria: «A Conchita Badia y su arte admirable al que tanto debo».

Cal recordar que, en una de les primeres actuacions de Conxita Badia, aquesta cantà *Tonadillas* i interpretà *Goyescas*, en versió de concert, amb l'Orquestra Pau Casals. És bonic que els organitzadors hagin volgut cloure el programa d'aquest concert amb l'Ària de Rosario, de *Goyescas*, l'última òpera de Granados. La primera, *Maria del Carmen*, Conxita l'havia cantada l'any 1934, al Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

Ha estat una alegria, per a tots els músics, que fa poques setmanes s'hagi celebrat a Amèrica un homenatge més a aquella catalana universal que fou Conxita Badia.

Montserrat Albet

ESTRENA DE «SIMFONIA DE RÈQUIEM», DE MONTSALVATGE, A ALACANT

En el curs del II Festival de Música Contemporània d'Alacant, que tingué lloc del 14 al 21 del passat mes de setembre, tingué lloc l'estrena de la *Sinfonia de rèquiem*, l'última obra de Xavier Montsalvatge. La interpretació fou a cura de l'Orquestra de la Ràdio Lugoslava, sota la direcció de José Luis Temes. En el cicle també s'oferiren obres de Josep Soler, Francesc Taverna-Bech i Albert Sardà. Joan Guinjoan hi impartí un curs de composició. Esmement, finalment, la presència del Quartet Sonor protagonista del programa d'obres catalanes amb els autors esmentats.

CONCERT DE JESÚS RODRÍGUEZ PICÓ A ANDORRA



El passat dia 26 d'agost tingué lloc, a l'església de Santa Coloma, d'Andorra, un concert de clarinet i cinta a cura del clarinetista i compositor Jesús Rodríguez Picó. Era la primera vegada que el Principat vivia un esdeveniment d'aquest tipus, totalment dedicat a la música actual. El concert va ser acompanyat per comentaris i, al final, s'establí un dilatat i interessant col·loqui amb el públic, sobre música contemporània.

Jesús Rodríguez Picó estrenà l'obra *Escolta'm*, de Jordi Rusinyol, i, així mateix, interpretà composicions d'Alain Fourchotte, Joan Guinjoan, Llorenç Barber i Andrés Lewin Richter.

JOSEP CARRERAS, PRESIDENT DEL CONCURS DE CANT «JULIÁN GAYARRE»

El tenor català Josep Carreras oferí un recital, el passat 27 d'agost, a Pamplona, com a cloenda del Primer Concurs de Cant «Julián Gayarre», del qual és president. En aquest concurs, s'hi han presentat cinquanta participants que han optat als tres premis de, respectivament, 750.000, 500.000 i 250.000 pessetes; aquest darrer, amb el nom de «Josep Carreras», recompensa el millor tenor espanyol.



NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

DARRERES ACTUACIONS DE L'ORFEÓ CATALÀ

El passat mes de juliol l'Orfeó Català va cloure les seves activitats artístiques amb tres concerts forans.

- A *Arenys de Mar*, el dia 5, a l'imponent temple de Santa Maria, del qual se celebrava el III Centenari de la Consagració. Impressionava l'altar major amb la senyera i els cantaires de l'Orfeó davant del valuossíssim retaule barroc del segle XVII.

Entre les personalitats, hi assistiren el rector, doctor Martí Amagat, i l'alcalde d'Arenys, senyor Fidel Soler, amb els regidors de l'Ajuntament.

- A l'*Ametlla del Vallès*, el dia 12. La visita de l'Orfeó hi tingué dos objectius: concert organitzat per l'Ajuntament en commemoració del «150è Aniversari de la Independència Municipal de la Vila», i la celebració del Fi de Curs de l'Orfeó.

El concert s'efectuà a la tarda, a la Plaça de l'Ajuntament, amb una nodrida concurrència i amb l'assistència de l'Alcalde, senyor Isidor Samper, amb la seva esposa, els regidors de l'Ajuntament i una representació de la Junta Directiva de l'Orfeó encapçalada pel President, senyor Fèlix M^a Millet Tusell, a qui acompanyava la seva esposa.

Al vespre se celebrà el fi de curs de l'Orfeó, amb un sopar, gentilesa del seu President, al

Restaurant «La Masia». L'expansió alegre dels obsequis, convertí l'acte en una emotiva festa, que coronava els avenços en la formació del Cor i els 22 Concerts que l'Orfeó ha interpretat en el curs finit.

- A *Sant Hilari Sacalm* (Girona), el dia 15. Fou la primera vegada que l'Orfeó Català visitava aquesta important població, «La vila de les cent fonts» (situada al cor de Les Guilleries), on nasqué l'heroic general Josep Moragues, qui, en la guerra de Successió (1714), defensà les llibertats de Catalunya i en fou un màrtir.

El concert de l'Orfeó tingué lloc a l'església parroquial, organitzat pels Amics de la Música, i inaugurà el «IX Festival Internacional de Música», de la Vila. Hi assistiren l'alcalde, senyor Xavier Rossell, el rector, mossèn Joan Torrent i altres representacions de les institucions que hi col·laboraren.

El públic acollí cada cançó amb complaença i entusiastes aplaudiments. Al final ajuntaren les veus amb l'Orfeó en *El cant de la Senyera* i *Els Segadors*.

El programa dels tres concerts fou el mateix, configurat pel mestre Simon Johnson, d'acord amb les pautes de desenvolupament evolutiu del cor que ell hi ha marcat.

M. Pigullem

HA MORT ENRIC CASALS



El passat dos d'agost morí, a Barcelona, Enric Casals i Delfilló. Violinista destacat, la seva trajectòria artística anà molt lligada a la del seu germà Pau, de qui fou un gran col·laborador en diverses activitats musicals: com a membre de l'Orquestra Pau Casals, instrumentador de partitures importants —*El Pessebre*, *Himne de les Nacions Unides*—, organitzador del Fes-

tival de Prada de Conflent, etc. Enric Casals fou un compositor remarcable, i és especialment important el seu *Concert per a violoncel*. Així mateix, desenvolupà una tasca pedagògica considerable: un dels seus deixebles més rellevants és el violoncel·lista Lluís Claret. La REVISTA MUSICAL CATALANA oferirà una atenció especial a aquest músic en un número pròxim.

GIRA BRASILEIRA DE JOSEP M. GREGORI

Josep M. Gregori, el contratenor català, acaba de realitzar una gira de concerts a l'Estat de Minas Gerais (Brasil), convidat pel Departament de Música de la Universitat de São Paulo. Ha actuat a les ciutats històriques de Prados i Tiradentes, acompanyat pel clavicembalista Rubens R. Eicciardi. En aquests concerts va oferir música del Renaixement hispànic, anglès i italià, per a contratenor així com obres per a «alto» de Caldara, Pergolesi, Glück i Rossini. El nostre músic ha rebut la invitació de la Facultat de Música de la Universitat de Rio de Janeiro (Uni-Rio) per interpretar el paper d'alto del *Stabat Mater*, de G.B. Pergolesi, i impartir-hi un seminari dedicat a la veu dins la música antiga, el proper any.

La gira brasilera de Josep M. Gregori ha permès també d'obrir les portes a un futur intercanvi, i una col·laboració sobre matèries de recerca i investigació musicològica, entre el nou Centre de Documentació Musical de la Uni-Rio, dirigit



pel professor José M. Neves i dedicat a la recuperació de les fonts musicals del Barroc colonial, i l'Institut de Musicologia «Josep Ricart i Matas» de la Universitat Autònoma de Barcelona, on el nostre músic exerceix de professor de Musicologia.

MANUEL CAMP, PREMIAT A SANT SEBASTIÀ

Manuel Camp, un dels músics més destacats del país dins del camp del jazz i del pop, acaba d'aconseguir el premi al «Millor solista», a l'última edició del Festival de Jazz de Sant Sebastià. Manuel Camp hi actuà amb el seu trio, i oferí diverses actuacions a la capital donostiarra amb un èxit considerable.

CURSOS A L'INSTITUT JOAN LLONGUERES

Per al curs 1986/1987, l'Institut Joan Llongueres ha programat un ampli ventall de matèries, estructurades globalment en dos àmbits essencials: les destinades a infants i adolescents, i les adreçades a adults.

A partir dels 3 anys, els infants poden iniciar-hi l'educació musical segons el mètode Jacques-Dalcroze; progressivament, l'Institut ofereix Cursos de moviment (expressió corporal, dansa rítmica, dansa jazz), solfeig i instruments (piano, flauta dolça, guitarra clàssica i folk, orgue electrònic, etc.).

Els adults poden aprofundir-hi els coneixements mitjançant cursos de perfeccionament, curs elemental de Rítmica-Dalcroze, l'Aula de direcció coral «Audicor», instruments (piano, flauta dolça, orgue electrònic, guitarra, etc.).

Especialment dedicats als professionals, seran impartits, du-

rant el curs 1986/1987, diversos cursos de reciclatge: curs d'improvisació al piano (Jean-Paul Verbruggen); expressió rítmico-musical, rítmica-solfeig, interpretació i anàlisi de la música (Narcís Bonet); pedagogia musical.

Informació: Institut Joan Llongueres, c/ de Sèneca, 22, 2n, 08006 Barcelona (Telèfon 217 18 94).

BECA DE VIOLONCEL «PAU CASALS»

La beca per a ampliació d'estudis de violoncel per al curs 1986-87, convocada per la Fundació Pau Casals, ha estat atorgada —per unanimitat del jurat dictaminador— a Màrius Díaz Lleal. El distingit amb aquest guardó començarà els estudis d'ampliació musical al Trinity College, de Londres.

ARREU

CLAUDIO ABBADO, DIRECTOR DE L'ÒPERA DE VIENA

Aquest primer d'octubre es farà oficialment càrrec de la direcció de l'Òpera de Viena qui, fins ara, ho havia estat de la Scala de Milà, Claudio Abbado. D'aquesta manera, es clou un període de 18 anys en què l'esmentat director ha estat lligat al teatre d'òpera milanès.

Claudio Abbado tindrà responsabilitats artístiques totals i treballarà junt a Drese, qui n'és l'Intendent. Al mateix temps, el músic italià ha estat nomenat conseller personal del ministre austríac de la Joventut i de la Cultura. Les obligacions vieneses del director italià faran que disminueixi una part d'altres activitats que fins ara el vinculaven. Així, pel que fa a la London Symphony Orchestra, deixarà de ser-ne el principal director i en serà només director musical. També deixarà el lloc



de principal director invitat de la Simfònica de Xicago, però conservarà la titularitat de l'Orquestra de Cambra d'Europa.

Abbado, qui estudià a Viena amb Hans Swarowsky, ha manifestat la seva devoció de sempre per l'ambient de la capital austríaca.



GRAN TEATRE DEL LICEU

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA 1986/1987

BALLET ANTONIO GADES del 22 al 28 de setembre
con Cristina Hoyos

CARMEN Bizet i música popular espanyola / Antonio Gades
i Carlos Saura

(FORA D'ABONAMENT)

BALLET NATIONAL DE MARSEILLE ROLAND PETIT
Director d'Orquestra: David Garforth

Coppelia Delibes / Petit 3, 4, 5 d'octubre
Le chat botté Txaikovski / Petit 7, 12, 13 d'octubre
Ma Pavlova Bach, Boccherini, etc. / Petit 10, 11, 14 d'octubre

DON QUICHOTTE J. Massenet 6, 9, 12, 15 de novembre
Director d'Orquestra: Alain Guingal
Ruggero Raimondi / Gabriel Bacquier / Martha Senn.

GÖTTERDÄMMERUNG R. Wagner 22, 25, 27, 30 de novembre
(El capvespre dels déus)
Director d'Orquestra: Pinchas Steinberg
Williams Johns / Anthony Raffell / Manfred Schenk / Jeanine Altmeyer /
Sabine Haas / Yvonne Minton / Jozsef Dene.

ARMIDE Ch. W. Gluck 6, 9, 11, 14 de desembre
Director d'Orquestra: Manfred Ramin
Montserrat Caballé / Martha Szirmay / Enric Serra / Veriano Luchetti /
Carlos Chausson.

CARMEN G. Bizet 21, 23, 27, 29 de desembre
Director d'Orquestra: Ralf Weikert
Agnes Baltsa / Josep Carreras / Joana Borowska.

AIDA G. Verdi 5, 8, 11, 13 de gener de 1987
Director d'Orquestra: Romano Gandolfi
Maria Chiara / Fiorenza Cossotto / Lando Bartolini / Alberto Rinaldi /
Ivo Vinco / Franco de Grandis.

LA SONNAMBULA V. Bellini 22, 25, 27, 29 de gener
Director d'Orquestra: Armando Gatto
Enedina Lloris / Rockwell Blake / Francesco Ellero.

LA BOHEME G. Puccini 7, 10, 12, 15 de febrer
Director d'Orquestra: José Collado
Cecilia Gasdia / M.^a Angeles Peters / Luis Lima / Enric Serra /
Vicenç Esteve / Alfredo Zanazzo.

ADRIANA LECOUVREUR F. Cilea 20, 23, 26 de febrer, 1 de març
Director d'Orquestra: Roberto Abbado
Mirella Freni / Fiorenza Cossotto / Ermanno Mauro / Enric Serra /
Piero de Palma.

RIGOLETTO G. Verdi 7, 9, 11, 15 de març
Director d'Orquestra: Romano Gandolfi
Leo Nucci / Adriana Anelli / Alfredo Kraus / Alfredo Zanazzo.

BEATRICE DI TENDA V. Bellini 20, 22, 24, 27 de març
Director d'Orquestra: Armando Gatto
Cecilia Gasdia / Leo Nucci / Raquel Pierotti / Vincenzo La Scola.

LULU A. Berg 6, 8, 10, 12 d'abril
Director d'Orquestra: Friedrich Cerha
Patricia Wise / Franz Mazura / Jean van Ree / Hans Hotter.

LUCIO SILLA W. A. Mozart 30 d'abril, 3, 6, 9 de maig
Director d'Orquestra: Julius Rudel
Ezio di Cesare / Jenny Drivala / Raquel Pierotti / Julia Conwell.

LUCIA DI LAMMERMOOR G. Donizetti 15, 18, 21, 24 de maig
Director d'Orquestra: Friedrich Haider
Edita Gruberova / Denes Gulyas / Enric Serra / Roberto Scanduzzi.

WERTHER J. Massenet 2, 6, 10, 14 de juny
Director d'Orquestra: Alain Guingal
Renata Scotto / Alfredo Kraus / Enric Serra / Montserrat Alavedra /
Alfonso Echeverria.

SAFFO G. Pacini 21, 24, 27, 30 de juny
Director d'Orquestra: Manfred Ramin
Montserrat Caballé / Joan Pons / Alicia Nafé.

ORQUESTRA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Directors del Cor: Romano Gandolfi i Vittorio Sicuri

VENDA ANTICIPADA. Ballet Roland Petit: a partir del 29 de setembre. Operes: a partir del 20 d'octubre.
Oficines de Taquilles i Abonaments del carrer Sant Pau, núm. 1, Barcelona 08001, de dilluns a divendres, de 8 h. a 15 h. i dissabtes,
de 9 h. a 13 h. Tels. 318 92 77, 318 99 50 i 318 51 66.

BAIX EBRE

OCTUBRE

4, dissabte

21 h.

Tortosa

Església de Sant
Eloi

Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell.

BARCELONÈS

OCTUBRE

2, dijous

21 h.

Barcelona

Palau

Orpheus Chamber Orchestra. Randall Wolfgang, oboè.
Haydn, R. Strauss, Schubert, Schönberg. (XXIV Festival Interna-
cional de Música de Barcelona)

3, divendres

21 h.

Barcelona

Liceu

Ballet National de Marseille «Roland Petit». *Copelia*

21 h.

Barcelona

Palau

Orpheus Chamber Orchestra. Charles Neidich, clarinet. J.
Ch. Bach, Mozart, Berlioz, Bartók. (XXIV Festival Interna-
cional de Música de Barcelona)

4, dissabte

21 h.

Barcelona

Liceu

Ballet National de Marseille «Roland Petit». *Copelia*.

5, diumenge

17 h.

Barcelona

Liceu

Ballet National de Marseille «Roland Petit». *Copelia*.

6, dilluns

21 h.

Barcelona

Palau

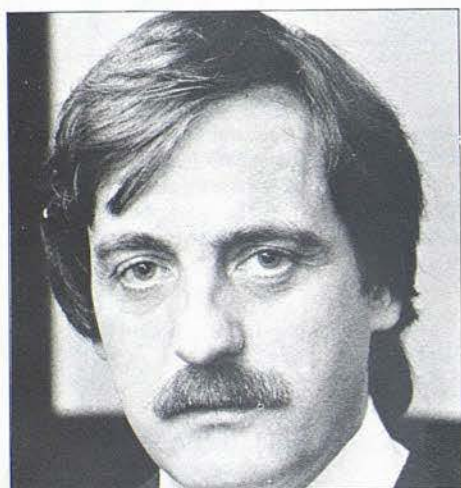
London Oratory Choir. Edgar Fleet, Stuart Kale, tenors. Ri-
chard Bourne, baríton. Patrick Russill, orgue. Dir.: John Ho-
ban. Purcell, Vaughan-Williams, Britten, Homs. *Concert Ho-
menatge a Joaquim Homs amb motiu del 80è aniversari*.
(XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)

7, dimarts

21 h.

Barcelona

Liceu

Ballet National de Marseille «Roland Petit». *Le chat botté*.

Albert Argudo



Peter Schreier

8, dimecres

21 h.

Barcelona

Palau

Banda Municipal de Barcelona. Orfeó Gracienc. Enriqueta
Tarrés, soprano. Enric Serra, baríton. Alfonso Echeverría,
baix. Víctor Martín, violí. Dir.: Albert Argudo. Hindemith,
Weill, R. Lamote de Grignon. *Concert commemoratiu del
Centenari de la Banda Municipal de Barcelona*. (XXIV Festi-
val Internacional de Música de Barcelona)

10, divendres

21 h.

Barcelona

Liceu

Ballet National de Marseille «Roland Petit». *Ma Pavlova*.

21 h.

Barcelona

Liceu

Orquestra de la Ciutat de Barcelona. David Geringas, violon-
del. Dir.: Uri Segal. Beethoven, Dvorák, Prokofiev. (XXIV
Festival Internacional de Música de Barcelona)

11, dissabte

21 h.

Barcelona

Liceu

Ballet National de Marseille «Roland Petit». *Ma Pavlova*.

12, diumenge

17 h.

Barcelona

Liceu

Ballet National de Marseille «Roland Petit». *Le chat botté*.

13, dilluns

21 h.

Barcelona

Liceu

Ballet National de Marseille «Roland Petit». *Le chat botté*

21 h.

Barcelona

Palau

Orquestra Filharmònica de la Scala de Milà. Dir.: Lorin
Maazel. Verdi, Musorgski, Falla. (XXIV Festival Internacio-
nal de Música de Barcelona)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

14, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	Ballet National de Marseille «Roland Petit». <i>Ma Pavlova</i> .
	21 h.	Barcelona	Palau	Peter Schreier, tenor. Norman Shetler, piano. Beethoven i Schumann. (XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)
15, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Simfònica de la Ràdio de Cracòvia. Cor de la Filharmònica Nacional de Varsòvia. Jadwiga Gadulanka, soprano. Ewa Podles, contralt. Henryk Grychnik, tenor. Romuald Tesarowicz, baix. Dir.: Krzysztof Penderecki. Penderecki: <i>Rèquiem polonès per a solistes, cor i orquestra</i> . (XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)
16, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Friedrich Gulda, piano. (XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)
17, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Els Percussionistes d'Estrasburg. M. Seco de Arpe, L. de Pablo, I. Xenakis. (XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)
20, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Anna Ricci, veu. Àngel Soler, piano. Albert Moraleda, contrabaix, flautes, veu. Àngel Pereira, percussió. <i>Elsa de Gabrieli</i> , espectacle musical-cinematogràfic-teatral. (XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)
23, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Filharmònica de Lieja i de la Comunitat Francesa. Cor Nacional d'Espanya. Paloma Pérez Iñigo, soprano, Jeanine Mestre, recitadora. Peter Zazofsky, violí. Dir.: Pierre Bartholomee. Weber, Guinjoan, Luis de Pablo. (XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)
25, dissabte	21 h.	Barcelona	Palau	Academy of St. Martin-in-the-Fields. Iona Brown, violí. Dir.: Neville Marriner. Rossini, Mozart, Mendelssohn. (XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)



Uri Segal



Joan Guinjoan



Lorin Maazel

26, diumenge	21 h.	Barcelona	Palau	Academy of St. Martin-in-the-Fields. Iona Brown, violí. Dir.: Neville Marriner. Vaughan-Williams, Walton, Beethoven. (XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)
28, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Simfònica de Bournemouth. Trio de Barcelona. Dir.: Rudolf Barshai. Beethoven, Liadov, Txaikovski. (XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)
31, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	The Nash Ensemble of London. Jennifer Smith, soprano. Ian Brown, piano. Philippa Davies, flauta. Dir.: Howard Williams. Granados, Gerhard, Falla, Debussy, Richard Rodney Bennett. (XXIV Festival Internacional de Música de Barcelona)
NOVEMBRE				
6, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Quichotte</i> , de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
8, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Nicanor Zabaleta, arpa. Aurele Nicolet, flauta. Dir.: Peter Magg. Mozart.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

9, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Quichotte</i> , de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
12, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Quichotte</i> , de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
15, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Pierre Amoyal, violí. Dir.: Antoni Ros-Marbà. Fauré, Saint-Saëns. Falla.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Don Quichotte</i> , de Massenet. Dir.: Alain Guingal.
16, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
21, divendres	21 h.	Barcelona	Església de Sant Felip Neri	Cor Madrigal (antics cantaires). Joan Casals, orgue. Dir.: Manuel Cabero. (Concert commemoratiu del 35è aniversari del Cor Madrigal).
22, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Rudolf Buchbinder, piano. Dir.: Miguel Ángel Gómez Martínez. M.A. Coria, Beethoven, Brahms. (Concert commemoratiu de l'Any Internacional de la Pau).
	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Götterdämmerung</i> (El capvespre dels déus), de Wagner. Dir.: Pinchas Steinberg.
23, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
25, dimarts	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Götterdämmerung</i> (El capvespre dels déus), de Wagner. Dir.: Pinchas Steinberg.
27, dijous	20 h.	Barcelona	Liceu	<i>Götterdämmerung</i> (El capvespre dels déus), de Wagner. Dir.: Pinchas Steinberg.
29, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. Naum Grubert, piano. Dir.: Jorge Rubio. P. Donostia, Grieg, Scriabin.
30, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de la Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Götterdämmerung</i> (El capvespre dels déus), de Wagner. Dir.: Pinchas Steinberg.

MONTSIÀ

OCTUBRE

5, diumenge	12 h.	La Sènia	Església Parroquial	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell.
-------------	-------	----------	---------------------	--

VALLÈS OCCIDENTAL

OCTUBRE

1, dimecres	19 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	Interpretació d'obres a càrrec de professors i alumnes de piano, orgue i clave.
2, dijous	19 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	Interpretació d'obres a càrrec de professors i alumnes de piano, orgue i clave.
3, divendres	19 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	Interpretació d'obres a càrrec de professors i alumnes de piano, orgue i clave.
4, dissabte	19 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	Interpretació d'obres a càrrec de professors i alumnes de piano, orgue i clave.
5, diumenge	19 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	Interpretació d'obres a càrrec de professors i alumnes de piano, orgue i clave.
24, divendres	22 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	«Com escoltar Gabrieli, Marcelo, Caldara o la música del Renaixement i el Barroc?». Conferència amb il·lustracions a càrrec de Roger Alier.

NOVEMBRE

7, divendres	22 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	«Com escoltar Liszt?». Conferència amb il·lustracions a càrrec de Xosé Aviñoa.
22, dissabte	22 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa Terrassa	Miquel Farré, piano. (Concert de Santa Cecília)
29, dissabte	20,30 h	Terrassa	Parròquia de Sant Josep	Coral Antics Escolans de Montserrat. Dir.: Joaquim Garrigosa.



PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82