



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 42

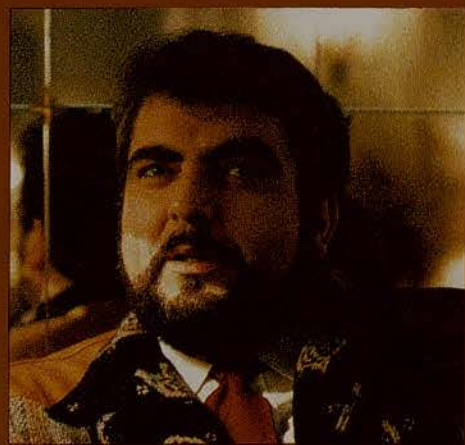
Abril 1988



La Música a l'Exposició
del 1888



La relació
Schönberg-Kandinsky



Joan Pons, actor
i cantant d' excepció

J. JORQUERA

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.

Distribuïdors oficials de:

SCHIMMEL
PLEYEL
KAWAI
ASTOR
Bösendorfer

C. BECHSTEIN.

YAMAHA
ROYALE
Blüthner
STEINWAY & SONS

SADI^M

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



REVISTA MUSICAL CATALANA



2^a ÈPOCA

ANY V - NÚM 42 - ABRIL 1988

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Maquetatge: Eulàlia Furriol
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, 4^a
Tel. 209 71 19
08021 Barcelona

Fotocomposició, compaginació i impressió: Igol, S.A.
Distribució: L'Arc de Berà, S.A.
Dipòsit Legal: B.34.432/83

Consell Editorial:

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

Collaboren en aquest número: Maria Isabel Ardèvol, Pere Artís, Xosé Aviñoa, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Montserrat Comellas, Maria Ester-Sala, Marta Muntada, Miquel Pujadó, Tamino, Teresa Rovira, Andrés Sánchez Pascual, Jaume Tribó i Josep M. Vilar.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

ELS DRETS DE L'INTÈRPRET

La recent presentació a Barcelona de la Societat Cooperativa d'Artistes Intèrprets o Executants d'Espanya -SCAIEDE- situa, una vegada més, la problemàtica de la propietat intel·lectual. Una problemàtica complexa, que compta amb òptiques ètiques, jurídiques i consuetudinàries molt diverses i que, de fet, constitueix una realitat que viu en un permanent estat conflictiu.

SCAIEDE situa l'acció en un terreny en el qual fins ara existia un buit absolut a l'Estat espanyol. El dels drets de l'intèrpret. Mentre arreu aquests drets porten anys amb unes línies de desenvolupament perfectament establertes, aquí ha calgut esperar l'entrada a la Comunitat Econòmica Europea perquè les peticions del vast —i bigarradament representat— col·lectiu d'executors, fossin tingudes en compte i, així, arribar a la Llei 22/1987 de Propietat Intel·lectual, que recull, entre d'altres, els drets dels artistes intèrprets o executants pel que fa a la reproducció i comunicació pública de les seves interpretacions o execucions, quan els fonogrames en els quals se suporta aquestes interpretacions o execucions, tinguin un ús amb finalitats comercials.

En definitiva, als coneguts i reconeguts drets d'autor s'hi afegeixen aquests. I juntament amb els drets, els membres de SCAIEDE han deixat molt clar que també neix una dinàmica recaptatòria independent de l'habitual per als esmentats drets d'autor. D'aquesta manera es fixa inequívocament la independència respecte de la fins ara monopolística Societat General d'Autors d'Espanya. En aquest sentit, l'esmentada Societat Cooperativa que acaba de néixer, es disposa a constituir-se en canalitzador i gestor de les noves recaptacions legals, comptant amb el suport que li atorga un nombre ampli d'organitzacions sindicals i gremials de tot l'Estat i d'un nombre important de països de quatre continents. En tot cas, no actuarà en solitari.

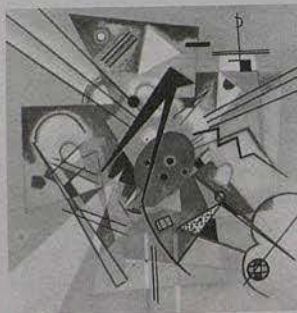
La importància del tema, la situa, d'una forma gràfica, la xifra de 10.000 milions susceptibles de ser recaptats cada any a tot l'Estat en concepte d'aquest dret. La meitat dels quals, generats per Catalunya. Hom espera que el fruit d'aquests ingressos potencials ha de servir, per una part, per retribuir l'esforç professional dels intèrprets i executants i, per l'altre, per afavorir la millora del *status* social del músic i intèrpret en general, a través de diversos tipus d'iniciatives.

Caldrà esperar ara la promulgació del reglament que doni operativitat als nous preceptes legals i, amb ell, la posada en marxa d'una nova dinàmica en el camp de la defensa de la propietat intel·lectual.

EDITORIAL

Els drets de l'interpret

FIGURES I TEMPS



Eugen d'Albert i *Tiefland*: el verisme fora d'Itàlia. (Jaume Tribó)

Schönberg i Kandinsky: el color de la música i el so de la pintura. (Teresa Rovira)

Manuel Camp: la veu als dits. (Miquel Pujadó)

Mikrokosmos: Carreras: l'emoció del retrobament. (Pere Artís)

Ensalada: L'altra part de l'iceberg. (Tamino)

TEMA



CENTENARI DE L'EXPOSICIÓ UNIVERSAL

L'Exposició Universal, confluència i punt de partença. (Jaume Comellas)

Aquella magna Exposició... (Xosé Aviñoa)

I Exposició Universal de Barcelona. La programació musical. (Marta Muntada)

L'herència musical de l'Exposició Universal del 1888. (Maria Isabel Ardèvol)

MÓN SONOR



Arxius Musicals a Catalunya (II) (Maria Ester-Sala i Josep Maria Vilar)

Scherzando (Cesc)

Retrat: Joan Pons: un artista fet en el goig del treball a fons. (Jaume Comellas)

Exercicis d'interpretació. (Josep Casanovas)

Ara, abans d'ahir, demà

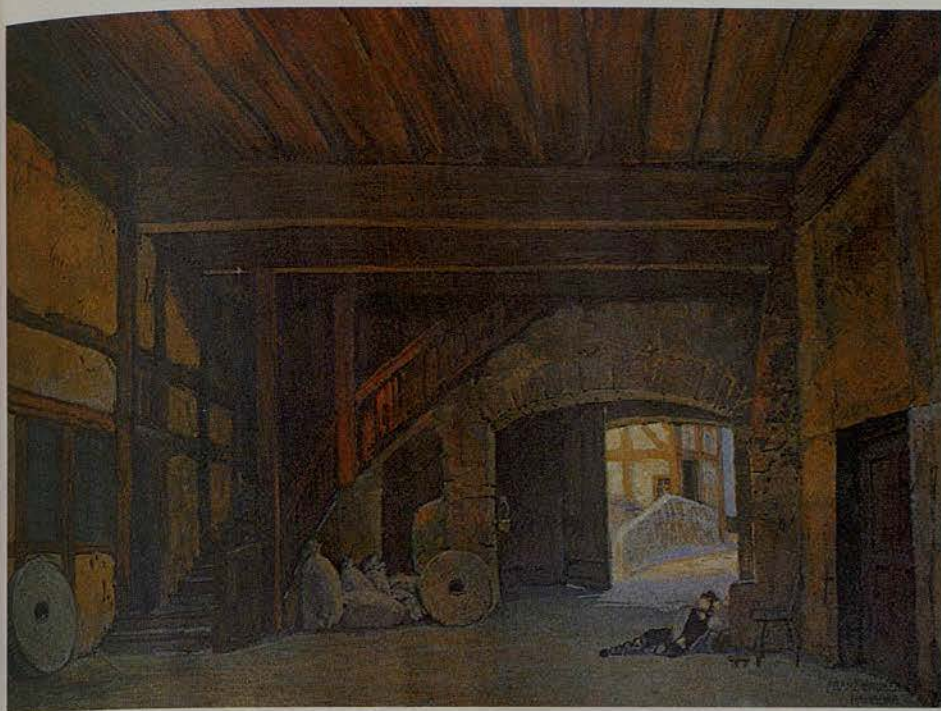
Discos

Llibres (Montserrat Comellas i Andrés Sánchez Pascual)

Tria de concerts

Concerts, recitals

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



Escena de l'òpera, i projecte de decorat de Franz Gruber, per al Teatre d'Hamburg.

Eugen d'Albert i *Tiefland*: el verisme fora d'Itàlia

A les darreries del segle passat, el Naturalisme, que s'havia imposat en la literatura, repercutí en la música, el centre de la qual radicava en l'òpera, únic gènere que podia permetre desenvolupar un naturalisme musical. Aquest naturalisme en la música, nascut gairebé oficialment el 1880, amb *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, trobà la possibilitat de formar escola i prengué el nom de "verisme". La denominació provenia de la literatura "verista", variant italiana del naturalisme, originalment francès. Al camp literari, el verisme es basava en el fet que l'art ha de ser còpia de la realitat i, per això, l'artista s'havia d'esforçar a expressar els fets amb veracitat. En principi, s'havien adoptat les bases del naturalisme francès; amb tot, apareixia una diferència ben palesa entre aquest estil i el verisme italià: la inquietud científica de Zola manca del tot a les *Novelle rustiche*, de Giovanni Verga, i a les *Novelle della Pescara*, de Gabriele D'Annunzio. Epígons del verisme musical, hi hagué també compositors no italians d'indole naturalista, com Alfred Bruneau, Gustave Charpentier o Eugen d'Albert, però foren casos aïllats, que no arribaren a formar escola com a Itàlia, on el verisme aguantà durant gairebé trenta anys i aconseguí una força que els seus creadors mai no havien imaginat. Quan

el gènere fou conegut fora del país, sorgiren els imitadors.

Amb pocs coneixements, molt d'entusiasme i sense cap mena de prejudicis, el verisme intenta reconciliar la gran tradició vocal romàntica italiana amb el drama wagnerià; cura l'orquestració i s'allunya encara més del lirisme "belcantista", bastant malparat amb l'*Otello* verdí. Fora d'Itàlia, alguns compositors aprofitaren l'oportunitat per ser els pioners d'un estil que impressionava i, alguns cops, escandalitzava. Aquests músics mai no es consideraren veristes; i el fet de no ser italians els allunyava de l'escola encetada per Mascagni. Amb tot, la perspectiva històrica ens permet de localitzar alguns compositors que, si haguessin estat italians, haurien estat inclosos sens dubte al verisme. Uns altres, sense ser veristes en essència, van recórrer al gènere en certes obres, com Massenet. Aquest, amb Bruneau, Charpentier i d'Albert, i fins i tot el castellà Tomás Bretón, poden ser exemples del verisme fora d'Itàlia.

Pel que fa a Massenet, *La Navarraise* representa, amb *Thérèse*, una de les rares incursions del músic al verisme. I cal dir que es tracta d'una incursió indiscutible. Massenet estrenà *La Navarraise* el 1894. Un any més tard, a Madrid, Tomás Bretón estrenava *La Dolores*, una òpera,



també de caire verista, que, malgrat certes cites folklòriques (com la famosa jota del primer acte), era una conseqüència del triomf de *Cavalleria* arreu del món. *L'attaque du moulin* (1893), de Bruneau, i *Louise* (1900), de Charpentier, foren la resta del tribut francès al realisme musical. Calia aprofitar el corrent; i fins i tot a Alemanya arribà el verisme, gràcies a un músic singular, Eugen d'Albert, nascut el 1864 a Glasgow, que morí el 1932 a Riga.

Una singular amalgama entre el verisme italià i el cromatisme del Tristany

D'Albert fou el pianista més gran dels últims anys del segle passat. Després d'una carrera triomfal com a virtuós del piano, es dedicà a la composició. De la seva obra, només ha sobreviscut l'òpera *Tiefland*, basada en el drama *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà. És una obra de mèrits indiscutibles, en la qual d'Albert, músic d'una gran formació, revela una inspiració molt fluïda, amb una orquestració superba.

Musicalment, *Tiefland* representa una forma estètica que culminà el 1900. La so-

L'ESTRENA DE TERRA BAIXA AL LICEU



- Volen entrar, que ja van a comensar?
- No, esperaràn el mitjà acte



LA DECORACIO DEL 1^{er} ACTE



- PERO, NO DIRIGE LA ORQUESTA ESTA ESE GUINER...



EN GUINER, VINGA SORTIR, ES EL PERSONATGE QUI SURT MES

- Potser si qu'encara re soc me genial de lu que jo'm pensava

L'ALOUVERT AUF LLUTJETA LLUTJETA BUTA BUTA HENT TA - Ep! dor.

NANT EN Y DE CA EN CA DI ALS ESPEC DORS: No s'a mi: fixis amb aqu ver.

estos sos que reciten are qu'hermosos que divins! Son

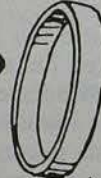
EN PALET PASSA LA MIT DE NUVIS ALEGUTALS PEUS DE LA NU VIA TOT SOMIANT AMB EL LLOP. AQUE TA ANOMALIA S'ESPLICA PERQUE EL VERDADER MANELIC EN BIEL ES TA MA LALT Y EN PALET SOL FA QUE SUPLENT



- Lolodisso sul nome della mia madre Oh! Don Sebastiano



DON SEBASTIANO BEU UN MALTRAGO Y MOR HIDROPIC... FORT!



EL CEDAS MIRA CULOS QUE SA GUANTA SOL SOS PES EN L'AIRE



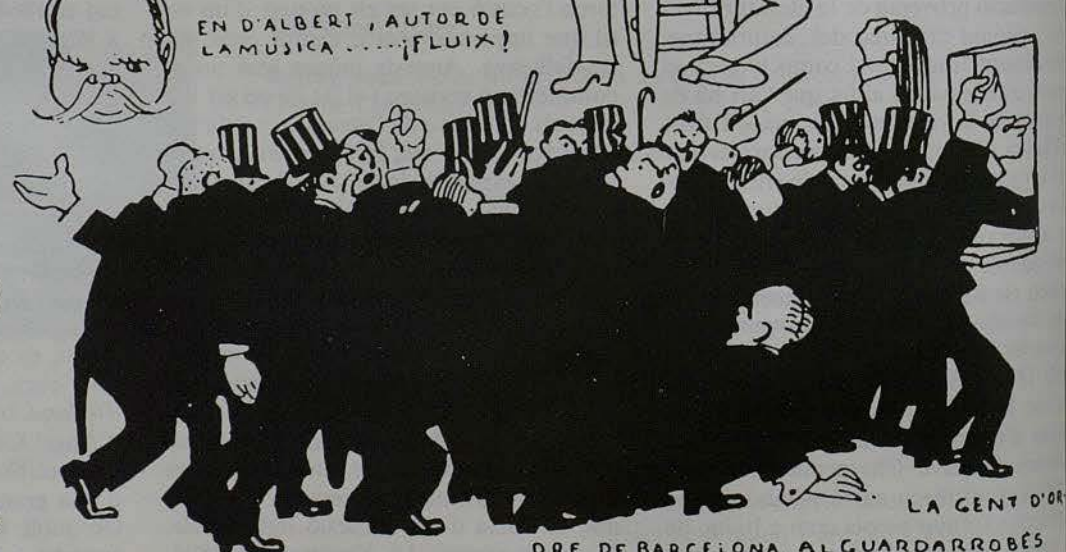
JA HO ES DE MALVAT AQUEST DON SEBASTIANO... UN HOM NO PAS SI ES MEI DON LENT DON SEBASTIANO NO BE LA MUSICA



EN D'ALBERT, AUTOR DE LA MUSICA... FLUIX!



EL MAESTRO VISCASILLAS TRIOMFA AL FI



LA GENT D'ORDRE DE BARCELONA ALGUARDARROBES

noritat ampullosa i el romanticisme decadent recorden l'òpera italiana de l'època, mentre que el cromatisme de l'orquestra recull la lliçó del *Tristany*.

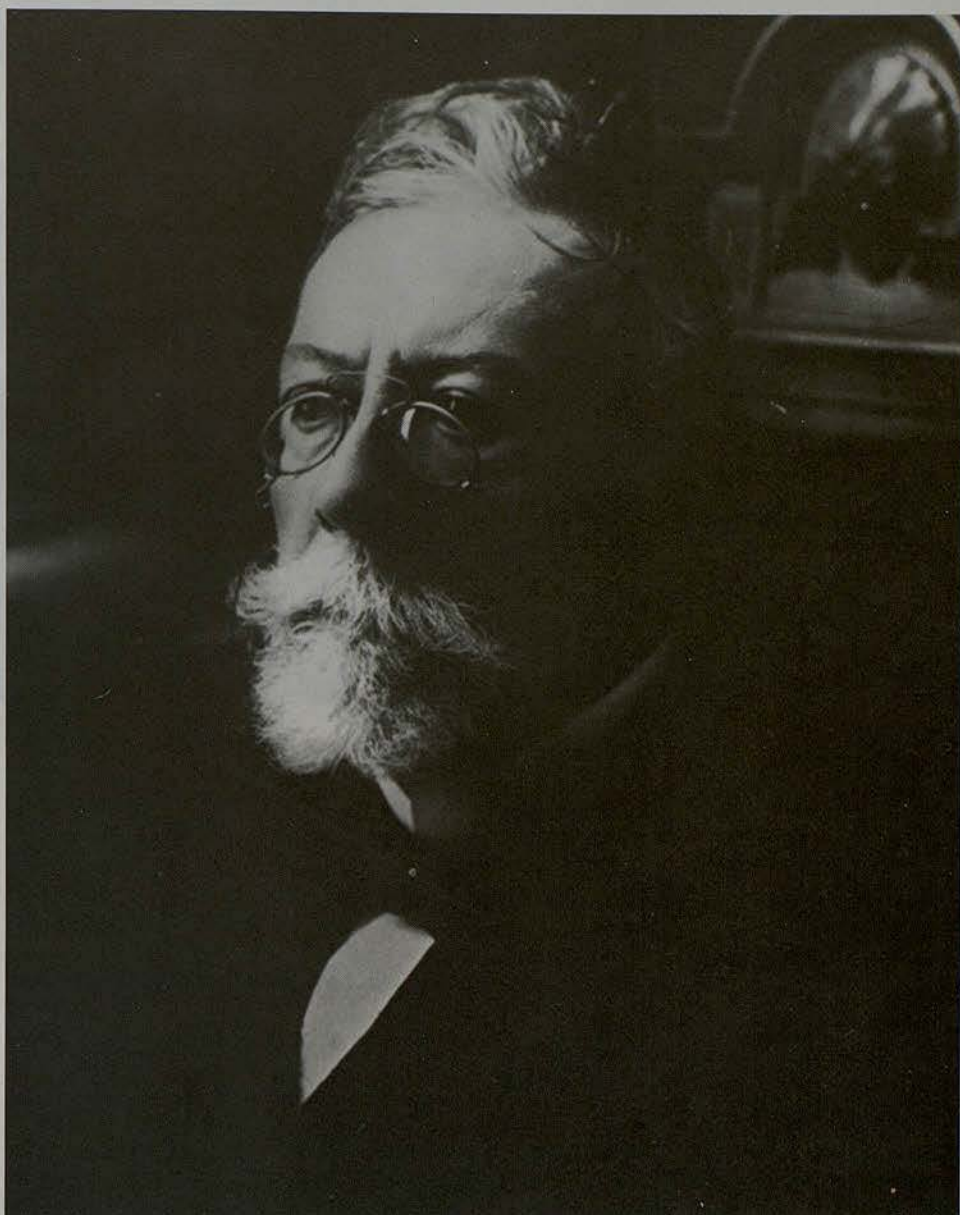
Ja publicat per Guimerà en l'original català, el drama *Terra baixa*, en el qual es basaria l'òpera, va ser traduït al castellà per José Echegaray, i estrenat a Madrid el 1896. La versió catalana original, l'estrenà a Tortosa, el 8 de febrer de 1897, la companyia de Teodor Bonaplata. El drama donà motiu a dues òperes, la que ara ens ocupa, del 1903, i una de francesa intitulada *La catalane*, amb música de Fernand Le Borne, estrenada el 1907.

És sabut que també Puccini tingué intenció de musicar l'obra de Guimerà; si ho hagués fet, és possible que la nostra *Terra baixa* fos ara tan popular com *La bohème*, *Tosca* o *Butterfly*. Però no la va compondre Puccini, sinó Eugen d'Albert, el pianista i compositor alemany d'ascendència italo-francesa i de naixença britànica. Els seus antecessors eren italians, i s'hi compten els compositors Giuseppe Matteo Alberti (nascut el 1685) i Domenico Alberti (ca. 1717-1740). L'avi d'Eugen, François Bénédicte d'Albert, va ser secretari personal de Napoleó. El pare, Charles Louis Napoleón d'Albert (1809-1886), francès, bé que nascut a Hamburg, era compositor i arribà a ser mestre de ballet al Covent Garden de Londres.

També Puccini tingué intenció de musicar l'obra de Guimerà

Pel que fa a l'autor de *Tiefland*, cal dir que era un cosmopolita. D'origen italià, duia un cognom afrancesat; nasqué a Glasgow, a Escòcia, el 10 d'abril de 1864; se sentia alemany, i va morir ciutadà suís, el 3 de març de 1932, a Riga, en una Letònia llavors independent. Fill de mare anglesa, malgrat el naixement a Escòcia i la residència a Anglaterra, no se'n sentí mai, de britànic, i s'inclinà cap a Alemanya; a París era conegut com "le petit allemand", les seves declaracions germanòfiles durant la primera gran guerra li produïren l'animadversió del públic de Londres. A disset anys, el director Hans Richter l'acolli a Viena; Brahms li profetitzà un gran esdevenidor; Hans von Bülow li estrenà la seva única *Simfonia*, en fa, opus 4; i Liszt, ja septuagenari, l'anomenava "Albertus Magnus" bo i afirmant que no li podia ensenyar res, tant de tècnica com d'expressió.

D'Albert era el més gran pianista de l'època. Les seves interpretacions de Beethoven foren considerades model·liques. Deixeble de Liszt, era reconegut com el més gran virtuós del piano. Però aquest pianista tingué, a vint-i-cinc anys, vocació de compositor dramàtic, i això constituïx un cas excepcional, ja que cap dels



Àngel Guimerà.

grans virtuoses instrumentals del segle passat que es dedicaren a la composició no sentí l'atracció de l'òpera, com no la sentiren ni Paganini ni Chopin. El seu opus 1 és una *Suite en re menor, per a piano*, escrita a setze anys; més tard, aparegueren una simfonia, dos concerts per a piano, un per a violoncel, quartets de corda, *Lieder* i música per a piano (curiosament, no pas gaire: una *Sonata en fa diesi menor*, i altres peces de menys pretensions).

Quan d'Albert descobreix el teatre cantat, s'hi dedica amb cos i ànima, amb vint-i-dos títols, xifra més que respectable, des de *Der Rubin* (1893) fins a la inacabada *Mister Wu*, enllestida per Leo Blech i estrenada, pòstumament, el 1932. Entre totes destaquen: *Tiefland* (1903), *Die toten Augen* (1916) i dues òperes en un acte (*Die Abreise* (1898) i *Flauto solo* (1905)). A les seves vint-i-dues òperes, arrenca de Wagner i, malgrat moltes innovacions, no renuncia mai a la tonalitat. El culte a Wagner era encara ben viu i, d'al-

tra banda, el verisme italià feia furor als teatres de Berlín i Viena, on Mahler feia apostolat de les obres de Mascagni i Giordano. I com homenatge al verisme, d'Albert va compondre *Der Improvisator* (1902), *Tiefland* (1903), *Liebesketten* (1912) i *Der Stier von Olivera* (1916). La seva carrera teatral va ser del tot germànica: totes les òperes foren sobre textos alemanys, estrenades entre 1893 i 1932 a Karlsruhe, Dresden, Mannheim, Frankfurt, Berlín, Praga, Hamburg, Viena, Leipzig i Darmstadt.

Com *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, origen de tot el verisme operístic, *Tiefland* es basava en un drama rural. Rudolph Lothar, pseudònim de Rudolph Spitzer, en redactà el llibret, una versió relativament fidel al drama de Guimerà.

Ciutadà austríac, nascut a Budapest el 23 de febrer de 1865, Lothar havia tingut una educació genuïnament alemanya a Viena, Heidelberg i Jena, on estudià filologia i filosofia; es dedicà a la



Projecte de Franz Gruber per a l'escenografia de *Tiefland* al Teatre de l'Estat d'Hamburg (1910).

crítica històrico-literària i, com autor teatral, rebé la influència d'Ibsen. A partir de 1907, residí a Berlín. No sabem la data de la seva mort, posterior a 1933, any en què fugí d'Alemanya i desaparegué. Cal dir que Lothar respectà essencialment el drama de Guimerà i el convertí en una òpera en tres actes i un pròleg. En aquella forma, *Tiefland* s'estrenà el 15 de novembre de 1903, al "Neues Deutsches Theater", de Praga, sota la direcció de Leo Blech. L'èxit va ser gran; però, tres mesos després, l'òpera fracassà a Leipzig.

L'editor Bock va convèncer d'Albert que la revisés. A més d'efectuar-hi talls dràstics, d'Albert uní els dos últims actes. Aquesta versió definitiva, la que ara coneixem, s'estrenà el 6 de gener, a Magdeburg, i d'aleshores ençà ha romàs al repertori alemany. El 1907 s'estrenà a Berlín; el 1908, a Viena i Nova York; el 1910, al Liceu i a Londres.

Al Liceu, hi arribà el 18 de gener de 1910 i se'n feren deu representacions. Els intèrprets eren la gran soprano valenciana, Maria Llàcer, el tenor de Martorell, Josep Palet, el baríton Ramon Blanchart i el baix Conrad Giralt; dirigí el mestre Franz Beidler. Malgrat els esforços de Joaquim Pena, que n'havia fet una traducció catalana, l'òpera fou cantada en italià, com era costum a l'època; el títol era *Terra bassa*, i la traducció, de Ferdinando Fontana. Èxit relatiu. *Tiefland* no tornaria al Liceu fins els anys 1956 i 1972. Amb tot, el 1924 era cantada, en català, al Teatre Novetats.

Lothar collaborà intensament amb d'Albert en la redacció del llibret (la prova n'és que, després de *Tiefland*, li va fer quatre altres òperes seguides: *Tragaldabas*, *Izejil*, *Die verschenkte Frau* i *Liebes-*

ketten. Aquesta última, estrenada a la "Volksoper" de Viena el 1912, es basava en un altre drama d'Àngel Guimerà, *La filla del mar*; però el poc interès desvetllat per *Tiefland* al Liceu va fer que, sense les traduccions i gestions de Joaquim Pena, aquesta obra no ens hagi arribat mai.

Tractant-se d'un llibret operístic, i ja sabem que la paraula cantada sempre és més lenta que la parlada, cal reconèixer que Rudolph Lothar va ser prou respectuós amb Àngel Guimerà. Desapareixen els personatges de Josep i el Perruca; el mossèn esdevé un personatge mut; en Nando és convertit en un pastor que només surt al pròleg; en canvi, apareix una Rosalia, inexistent al drama guimeranià.

Lothar comença l'òpera amb un pròleg al Pirineu, on Sebastià va a buscar Manelic. La redacció del llibre no va ser feta, però, sobre el text original. Per Wilhelm Raupp, biògraf d'Eugen d'Albert, sabem que el llibretista es basà en una traducció italiana, probablement la de Soldatini.

L'adulteració de noms era previsible. És més que probable que ni Lothar ni d'Albert tinguessin esment del fet català. La coneixença de *Terra baixa* a través de l'italià explica la conversió dels personatges de Sebastià, Tomàs i Xeixa en Sebastianno, Tommaso i un capriciós Moruccio a l'òpera; a Alemanya, els noms sonaven prou exòtics.

El cas més lamentable es produïa amb el protagonista, el nostre Manelic, que indubtablement sonava poc espanyol. Mentre que la traducció italiana el convertia en Candi, a l'òpera l'anomenen Pedro, trista i desafortunada preocupació del llibretista Lothar per tornar a les fonts del drama, situat, diu el llibret, "*im spanis-*

chen Tiefland". També el músic va fer de les seves, per una manca evident d'informació. Per a l'escena inicial del pròleg, situada al Pirineu, d'Albert buscà la inspiració fent excursions al Monte Rosa, als Alps italians, mentre que el clarinet amb què comença l'òpera havia de representar les tonades dels pastors espanyols, segons el biògraf del músic. Quan Marta fa esment que ballava per a guanyar-se la vida, sentim unes inoportunes castanyoles; però això era poc: calia la nota folklòrica de debò, i Lothar inventà una escena (inexistent a l'obra de Guimerà), on Sebastià feia ballar Marta "*Hüll in die Mantille dich fester ein*"; Sebastià toca la guitarra i, en un 3/8 en si bemoll, hem de suportar l'espanyolada de torn.

Amb tot, podem agrair que això sigui tot; la resta segueix un verisme de forta puixança, passat pel sedàs del romanticisme alemany. La línia vocal fa ús del llenguatge verista de l'òpera italiana de l'època, tret dels 90 compassos de l'impertinent cançó de Sebastià al segon acte.

Les sonoritats wagnerianes havien de terminar la joventut d'Eugen d'Albert; la wagneriana és la densa orquestració: tres flautes, "piccolo", tres oboès, corn anglès, tres clarinets, clarinet baix, tres fagots, contrafagot, quatre trompes, tres trompetes, tres trombons, tuba, percussió, dues arpes i el quintet de corda.

El crític Karl Schumann ens fa saber que el color local era molt important per a d'Albert, qui encarregà a un musicòleg que li trobés danses i tonades de pastors específicament espanyoles; per a més intensificar, afegeix: "L'autenticitat del lloc de l'acció era una exigència del naturalisme".

Jaume Tribó

Schönberg i Kandinsky: el color de la música i el so de la pintura

La trobada entre Schönberg i Kandinsky, l'any 1911, serà el principi d'una gran amistat, d'una comunicació intensa que solament el nazisme podrà trencar.

Al llarg de la seva relació, ambdós artistes tractaran d'establir la similitud entre atonalitat i abstracció. Si Schönberg es dedica també a la pintura, Kandinsky, per la seva part, és un gran afeccionat a la música, sap tocar el violoncel i el piano, i les seves nocions de teoria musical superen les d'un simple amateur. Tot això afavoreix la compenetració entre els dos artistes.

En aquest mateix any 1911, Schönberg publica el *Tractat d'Harmonia*, i Kandinsky, *De l'Espiritual en l'Art*, obres bàsiques, ambdues, per al futur desenvolupament dels respectius autors. Aquests s'intercanvien les publicacions i, a través d'elles, es reconeixen partícips dels mateixos dubtes i de punts de vista similars.

La relació entre ambdós s'inicia a través d'una carta que Kandinsky dirigeix a Schönberg, després d'haver assistit a un concert, en el programa del qual figurava el *Quartet de corda n° 2, opus 10*, i les *Tres peces per a piano, opus 11*, d'aquell compositor. Kandinsky, home tímid, es veu empès a escriure a Schönberg, sorprès davant la semblança que detecta entre l'actitud del músic i la seva pròpia, respecte de l'obra d'art.

Ambdós són conscients que l'obra necessita una "construcció", i Kandinsky valora el fet que, en Schönberg, la recerca dels aspectes constructius no passi per la geometria, un mecanisme que, en forma de crossa, utilitzen molts dels seus contemporanis. La idea de la dissonància com a tensió, com a cosa oposada a la simetria, és descrita per Kandinsky com a quelcom "antilògic", però que, un cop assimilat, ha d'arribar a formar part del llenguatge musical i pictòric, de la mateixa manera que la simetria i la consonància.

Una idea d'art que resta per damunt de les disciplines concretes

Kandinsky tramet al músic, a la seva primera carta, algunes fotos dels seus quadres i intenta interessar-hi Schönberg. Aquest, en la seva resposta, reconeix que les afinitats que hi ha entre ells no són el fruit de la casualitat, sinó que corresponen a una idea d'art que resta per damunt de les disciplines concretes. Schönberg,



Oli sobre tela, de Wassily Kandinsky: *Impressions 3 (Concert)*, 1911.



Oli sobre tela, de Wassily Kandinsky: *Paisatge romàntic*, 1911.

que es troba en plena expansió expressivista, defensa l'obra d'art com a producte de l'instint, de l'inconscient; però ja fa referència a un instint elaborat a través de la reflexió.

Fins i tot, hi ha altres artistes contemporanis que s'adonen de les afinitats entre el músic i el pintor. L'atonalitat de Schönberg, l'absència de resolució en les seves obres, és comparada per Franc Marc (1911) a determinades obres de Kandinsky, en les quals resulta impossible identificar una tonalitat determinada. De la mateixa manera, l'autonomia amb la qual Schönberg situa una nota al costat de l'altra, té la seva correlació en la disposició de les taques de Kandinsky.

En *De l'Espiritual en l'Art*, Kandinsky necessita referir-se constantment a la música, per descriure les seves idees pictòriques. Els tons o matisos d'un color s'expliquen com harmònics d'un tot; o sigui, l'embolcall de la seva ressonància que incideix en el timbre. Els colors es comparen amb els timbres dels diversos instruments: el blau clar, és la flauta; el fosc, el violoncel; l'ultramar, el contrabaix; el verd, el violí; el roig viu, la trompeta; i el roig del cinabri, la tuba. El blanc és el silenci entre els sons, pausa que permet di-

ferenciar-los; mentre que el negre és la indicació del final, la mort, allò que no té continuació. Per la seva part, en parlar del timbre, Schönberg ho fa en termes pictòrics: com en el dibuix els diversos colors poden contrastar-se els uns amb els altres, o fondre's entre ells, la transparència sonora, igualment que la plàstica, s'obté millor mitjançant colors heterogenis, entre els quals no hi hagi cap confusió possible.

La guerra trenca aquella relació per sempre

La guerra separa els dos homes, l'evolució dels quals, no obstant, es desenvolupa de forma paral·lela. Si al romanticisme de *Pelléas et Mélisande* (1903) correspon la pintura una mica "jugendstil" de Kandinsky del 1903, i si l'atonalitat, amb l'emancipació de la dissonància incideix en l'abstracció i l'emancipació del color i la forma, la formulació del dodecatonisme (1923) coincideix amb l'entrada de Kandinsky a la Bauhaus (1922), període en el qual, en iniciar la seva tasca docent, tracta de sistematitzar les seves idees.

Aleshores, Kandinsky intenta trobar "la base fonamental de la pintura", reduint les formes a geometries elementals i els colors a colors primaris, i proposa un serialisme, en l'aplicació del color, proper al serialisme musical; també l'actitud enfront de la tradició és similar en ambdós artistes: s'oposen radicalment al sistema existent, el modifiquen en la seva essència, en proposen sistemes nous; però romanent dins els límits de les conviccions externes. Schönberg no qüestiona l'òpera o el quartet, de la mateixa manera que Kandinsky no qüestiona el format del quadre ni la pintura a l'oli.

El 1922, Kandinsky intenta renovar la seva relació amb Schönberg i li proposa que es faci càrrec de la direcció de l'Escola de Música de la Bauhaus, a Weimar. Però a causa d'un malentès (segons que sembla iniciat per Alma Mahler, esposa de Gropius, fundador de la Bauhaus) Schönberg es nega a acceptar el càrrec; al·lega que coneix l'actitud antisemita de Kandinsky. Solament al cap d'uns quatre anys (el 1927) tornaran a trobar-se; però ja no renovaran mai més aquella amistat iniciada el 1911.

Teresa Rovira Llobet

L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA



«8è CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA DE VIC»

VIC, del 14 al 31 de juliol de 1988

PIANO - VIOLÍ - VIOLA - VIOLONCEL - MÚSICA DE CAMBRA

• TRIO DE BARCELONA

ALBERT G. ATTENELLE, piano
GERARD CLARET, violí
LLUÍS CLARET, violoncel

• ENRIQUE SANTIAGO, viola

• JORDI MORA, música de cambra

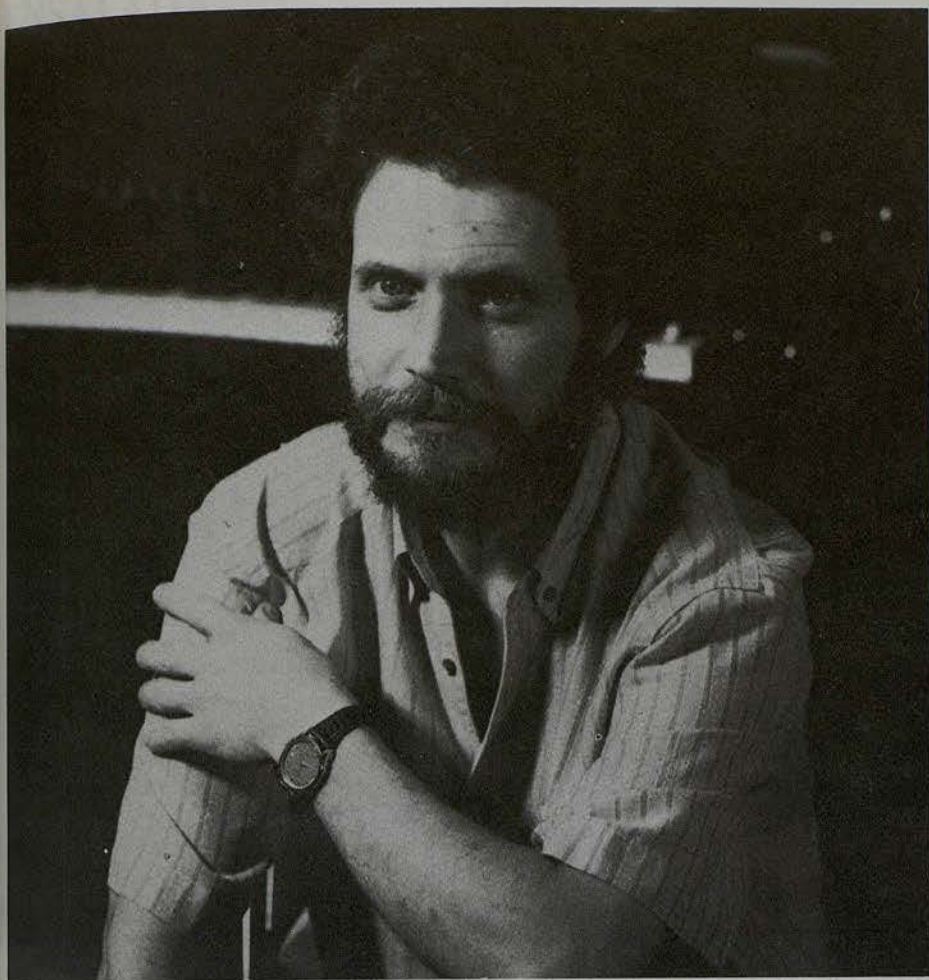
«4es COLÒNIES MUSICALS A CASTELLAR DE N'HUG»

PIANO - VIOLÍ - VIOLA - VIOLONCEL - CONJUNTS INSTRUMENTALS

Per a nens i nenes de 8 a 11 anys i de 12 a 15 anys

Del 10 al 24 de juliol de 1988

Informació i inscripcions: «L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA»
Mallorca, 330, entresol 1a
08037 BARCELONA - Tel. (93) 207 58 18



Manel Camp: la veu als dits

1) CAMP I ELS ORÍGENS

A l'inici fou Manresa. I a Manresa encara hi viu —preneu-ne nota, aquells qui penseu que el fet de traslladar-se a la “capital” és una condició *sine qua non* per tal de ser reconeguts com cal! De tota manera, Barcelona també formà part de la seva experiència adolescent: freqüentà el Conservatori Superior —Joan Guinjoan, Enric Herrera i molts d'altres us ho podrien confirmar— i tingué contactes més o menys estrets amb la universitat de Berklee.

La creació, però, s'imposava. I el grup “Fusioon” fou el primer resultat d'aquestes necessitats viscerales. Discos com *Minorisa* continuen essent objectes de culte per part d'aquells qui reivindiquen la memòria com a part essencial de la pròpia existència. Realment, “Fusioon” porta molts records —no oblidem que un individu com Santi Arisa, tan genial com desconcertant, hi estava barrejat—; i és que els canals que l'esmentat grup va obrir, de l'any 70 a l'any 76, eren insòlits, si tenim en compte la realitat musical —i d'infraestructura— de l'època. Però Manel Camp no juga solament la carta de “crea-

dor” encimbellat en un núvol de cotó: la música és una feina —d'alguna cosa cal morir!—, i ell comença a acceptar “feines d'encàrrec” que li permeten demostrar el seu eclecticisme, la seva ductilitat i... evidentment, la seva tècnica —com dimonis pot un artista (músic, poeta o el que vulgueu) trencar motllos i expressar-se d'una manera totalment personal, sense “dominar” de debò el llenguatge que li és propi?

És per això que Camp campa com pot pel terreny de la publicitat, dels arranjaments..., i comença a descobrir nous horitzons: els de la cançó, per exemple.

2) CAMP I ELS CANTANTS

I és que no és tan habitual, com molts de vosaltres suposeu, la bona relació entre “músics” i “cantants”, si més no al nostre país. Ni de bon tros!

Els interessos són diversos i el menyspreu mutu —sovint— es fa massa evident, d'una banda i de l'altra. La relació que es pot arribar a produir entre Pierre Nicolas i Georges Brassens, Luis Mendo i Luis Eduardo Aute, “Viceversa” i Sabina, Rabath i Barbara —per posar només alguns exemples— semblen pures utopies a

casa nostra: massa vegades, el músic —enfilat dalt la seva tècnica— arrufa el nas davant les possibilitats expressives de la cançó (el meu primer arranjador —imposat per la discogràfica— es va negar a discutir amb mi la relació text-arranjament perquè, segons ell, una cançó era, bàsicament, un afer de bemolls i sostinguts; penso que, amb això, ja està tot dit).

És per això que dóna gust de debò trobar-se amb un individu com Manel Camp, que col·labora amb els cantants que li agraden, amb bon gust i professionalitat —dos aspectes que no són tan incompatibles com alguns ens voldrien fer creure—, i que sap barrejar íntimament la tècnica amb la sensibilitat... La major part de l'obra completa de Raimon (*Totes les cançons*), *Pel Corpus al Romea* (amb Pi de la Serra i M^a del Mar Bonet), l'espectacle multitudinari de Lluís Llach al camp del Barça fa un parell d'anys, i diversos discos i concerts de Labordeta, Núria Feliu, Joan Isaac, Ramon Muntaner, La Trinca i un llarg etcètera, han fruit dels seus arranjaments o de la seva direcció musical. Fins arribar, evidentment, a l'espectacle *Ben a prop* que —no fa gaire— va unir a l'escenari del Teatre Lliure —i amb una deliciosa cura estètica signada, com qui no vol la cosa, per Fabià Puigserver— la veu de la M^a del Mar Bonet i la poesia sonora d'en Camp, amb l'extraordinari reforç d'Horacio Fumero, al contrabaix, i de Xavier Figuerola, als saxos.

3) CAMP I CAMP

Però, si Manel Camp és sensible a la cançó com a gènere expressiu, és perquè la seva pròpia música és bàsicament lírica: el pianista i compositor manresà no cau en el vici de molts músics joves, que fan música per al consum de músics i prou, música que només viu per la tècnica i que justifica, en ella, la seva fredor. Manel Camp —al contrari— ens parla amb els dits, explica històries sense lletra i exigeix la nostra complicitat. La seva reivindicació de la “melodia” (paralela a l'exercida per un altre formidable pianista/compositor de personalitat força diferent, Jordi Sabatés) em fan caure en la temptació d'aplicar-li l'adjectiu “neo-romàntic”, tot i que més d'un arrufi el nas. Escolteu, però, el seu primer disc en solitari —*Poesia secreta*— i el tercer —*La meva petita terra*—, i parlem-ne, després! Camp, com he dit, explica històries. I posa al servei de les seves històries els gèneres musicals que més li convenen. Trenca, així, les tanques corcades que molts volien perpetuar entre el jazz i el clàssic, el clàssic i la música contemporània... D'això, en volem dir *fusió*? Doncs, endavant! El nom no fa la cosa. Ara, sí que és cert que Manel Camp fa de les estructures un instrument del pensament: no és pas ell qui quedà esclavitzat —i això passa més sovint que no us penseu— per les formes establertes.



4) CAMP I EL FUTUR

Manel Camp, tot i la seva joventut, té ja al seu darrera una trajectòria força densa. Ell no s'adorm, però. A més de les classes quotidianes que imparteix a l'"Aula de Jazz", continua col·laborant amb diversos cantants, i treballant en les seves pròpies dèries personals. Així, darrerament —un altre punt de contacte amb Jordi Sabatés— ha començat a reelaborar l'obra de Gershwin, i el seu proper disc: —*Escàndols*, nom amb què eren conegudes les primeres revistes musicals del compositor nord-americà— serà un ho-

menatge a l'autor d'*Un americà a París*. A més, ha compost la música de la pel·lícula de Francesc Bellmunt, *El complot dels anells*, i prepara, de cara a finals de maig, al Palau de la Música, un concert a cinc pianos, compartit amb Joan Albert Amargós, Tete Montoliu, Ricard Miralles i Francesc Burrull. Déu n'hi do!

Eclecticisme, entusiasme, sensibilitat i tècnica...: heus ací un còctel poc habitual. Quan es realitza com cal, tanmateix, els resultats són esplèndids: de vegades surt barbut, i hom l'anomena Manel Camp.

Miquel Pujadó

FUNDACIÓ PAU CASALS

Convocatoria d'una

BECA D'AMPLIACIÓ D'ESTUDIS DE VIOLONCEL

per al curs 1988-89

Presentació de sol·licituds fins al 30 de juny del 1988

Bases i informació:
Passeig de Gràcia, 77, pral.
08008 BARCELONA

MIKROKOSMOS

Carreras: l'emoció del retrobament

Divendres, 4 de març de 1988. Al Liceu, s'hi representa *Fedora*. En acabar el segon acte, la litúrgia de les salutacions reiterades dels intèrprets és interrompuda per Plácido Domingo, el qual comunica que es troba al Liceu Josep Carreras (qui, fa una setmana justa, arribà a Catalunya, un cop superat el tractament a què havia estat sotmès en un centre hospitalari de Nord-amèrica).

I apareix Carreras a l'escenari. Moltgut per un sentiment unànim i espontani, els milers de persones que omplen completament el Liceu es posen dempeus i esclata una ovació inabarcable, que puja en intensitat —si això és possible— quan tots els intèrprets es retiren perquè Carreras, sol, sigui el destinatari exclusiu d'aquella clamorosa manifestació d'afecte.

Com una onada incansable, els aplaudiments i els crits revénen amb força renovada, amb una durada que, probablement, iguala (si és que no les supera) la de les més històriques aclamacions que mai s'hagin sentit al Liceu.

Giro la vista a l'entorn i veig que som molts a fer esforços per mantenir l'expressió d'una intensíssima emoció dins els límits que la convenció social imposa; dotzenes i dotzenes d'ulls brillen amb un espurneig peculiar!

En arribar a Barcelona, Carreras havia manifestat el desig de visitar ben aviat el Liceu. I ara hi és; a l'escenari dels seus triomfs; a l'escenari testimoni, en aquests moments, de la profunda identificació d'un poble amb un artista.

Què deu pensar, Carreras? O, millor dit, què deu sentir, Carreras? El seu rostre i les seves mostres d'agraïment traeixen l'excepcionalitat del moment. Com el devia haver somniat, aquest retrobament, en la seva habitació de Seattle! Com hi devia haver pensat, en les inevitables hores baixes! Qui sap si no l'havia esperonat a mantenir el lúcid coratge amb què s'enfrontà a un rol inesperat!

Dia vindrà (si Déu vol, no massa llunyà) que Carreras tornarà a fer el debut artístic en aquest escenari. No sé pas, però, si l'emoció superarà la d'aquesta nit excepcional, la d'aquest desitjat retrobament que tots volem que sigui signe de continuïtat!

Pere Artís

ENSALADA

L'altra part de l'iceberg



Lliçó magistral de Shura Cherkassky.

Qualsevol realitat, del tipus que sigui, assoleix, si més no, dues dimensions molt definides, i també complementàries o interrelacionades. Una part és més perceptible o més evident, més directament manifesta i fins i tot justificadora última d'una tal realitat.

Al seu costat hi ha una dimensió, sovint oculta, o menys manifesta i en tot cas no sempre essencial. O no directament essencial. I aquí entrariem en una zona de matisacions probablement inacabable.

En tractar de música, hom ha de referir-se amb més intensitat a la primera, a la que, en definitiva, és conclusió del procés: al concert, al recital, a allò en què tot conflueix i es justifica. Però, en alguns casos, la segona dimensió aconsegueix d'assolir un protagonisme especialment acusat i, per tant, la seva accepció subordinada s'eleva a nivells de protagonisme important. No hi ha dubte que el període que ens ocupa, el mes de febrer allargassat, ha contemplat una presència d'allò que en diré "segona dimensió" o, si es vol, dimensió molt rellevant al marge del fet concert (amb la qual, en tot cas, a curta o a llarga instància, sempre hi manté una relació concomitant).

I en aquest context, hi ha un nom que emergeix de forma clara i contundent. Es tracta de Josep Carreras. O de Josep Maria, per dir-ho més exactament; oi més en

abordar, sobretot i especialment, el context essencialment humà d'una peripècia excepcional. El seu retorn, molt més desitjat que inesperat, ha somogut l'ambient musical (i molt més que el musical, al nostre país) i de tot el món. La lluita de Carreras contra la malaltia del segle manté en suspens l'alè de tot el món. I cada battec de la seva trajectòria humana és observat amb atenció densa, fins a crear un clima entre il·lusionat i angosiós.

Carreras és a casa, i els catalans tenim la fortuna immensa que casa seva sigui casa nostra. I que el primer escenari que hagi trepitjat d'ençà del retorn de Seattle, hagi estat el nostre, el del Liceu. Privilegi extraordinari i tensió especialment acusada, la nostra, en el seguiment d'una història que demana un definitiu i immediat *happy-end*. Mentrestant, els espectadors liceistes que van fruir, la nit del 4 de març, de la sortida muda —de tan eloqüent— de Josep Maria al prosceni del Liceu, en servaran un record únic i inesborrable. No exempt de patetisme, també.

Cal abordar, ara, la part visible del gran iceberg de la vida musical barcelonina. Una part visible, que ha tingut una parcel·la destacada en la densa activitat de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. I, en ella, la presència de músics nostres rellevants ha assolit un pes no gens negligible. Observem, si no, el pas en el mateix con-

cert d'Edmon Colomer i Lluís Claret.

També la descoberta d'un cognom nostre, el del director Agustí Cullerell, que ha nascut per al públic barceloní després d'un historial professional bastit bàsicament al continent llatinoamericà, i que ha mostrat la seva proclivitat envers la música actual, afavorint una reeixida estrena de l'obra *Contrast*, de Francesc Taverna Bech.

Finalment, cal parlar del retorn del cada dia més "germanitzat" —i això, especialment pel que fa a música, no vol ser un insult ni molt menys— Salvador Mas. Tanmateix, el nom que haurà dominat el camp de l'activitat de la nostra OCB haurà estat, sens dubte, el del veterani pianista Shura Cherkassky, la interpretació del qual, els dies 5 i 6 de març, del *Concert per a piano i orquestra número 3*, de Rachmaninov, ha deixat una empremta definidora a la campanya de l'OCB.

En un altre front homogeni i individualitzat, el de la Fundació Caixa de Pensions, s'ha desenvolupat una activitat intensa amb la presència d'artistes joves com l'organista Maria Nacy i el pianista Albert Nieto, o del també organista Jordi Figueras, del pianista Jordi Masó i d'aquesta Coral Càrmina, sempre potent malgrat els obligats vents de canvi tan inevitables a la direcció, i davant dels quals



Josep Carreras: emotiu retrobament al Gran Teatre del Liceu.

s'apunta un relleu —no confirmat— en la figura de Josep Pons, mentre l'actual sots-director, el jove Valdivieso, fa evidents unes gratificants categoria i personalitat.

Un cicle modest, porta la música gran al Paral·lel, al Teatre Condal, en un conjunt de concerts que tenen lloc els dilluns i en els quals l'Orquestra de Cambra Catalana, que dirigeix Joan Pàmias, ha tingut l'excel·lent visió de fer conèixer l'obra del compositor barceloní Carles Baguer; un important desconegut que visqué a cavall del segle XVIII i XIX.

Però, definitivament, l'iceberg de la vida musical barcelonina del període que ens ocupa ha actuat a la inversa. La part normalment oculta s'ha fet manifesta i ha llevat molt protagonisme. I en ella, hi ha hagut una mica de tot. I entre els fets més destacats —Carreras, a part— cal situar la celebració de la Setmana Internacional de Música Contemporània a Barcelona, iniciativa d'èxit notable —sorprenent?— que ha agomolat una sèrie de conferències, quasi totes elles d'un interès molt elevat, en les quals el protagonisme de noms nostres —Benet Casablanques, Carles Guinovart, Mestres Quadreny, i Llanas— s'ha vist ben compensat amb el de noms de fora —país i península— com Claude Helffer, Meirion Brown, Luis de Pablo, Halbreich i Tomás Marco; per acabar amb un diàleg que, en tot cas, no millorà l'excel·lent mitjana d'interès que hi havien aportat les conferències prèvies. El concert de Claude Helffer, però, sí que constituí un colofó digníssim a una iniciativa intrínsecament molt valuosa, la qual inclogué també la presentació d'un llibre al voltant d'un diàleg Guinjoan-Mestres Quadreny (el primer dels quals, un dels pares de la criatura de la Setmana, junt amb Jordi Llovet).

Si hem parlat que hi havia hagut de tot, també cal fer-ho d'un afer insòlit, amb la descoberta de la improcedència de l'atorgament del "Ciutat de Barcelona" a una

obra, justament no inèdita per haver estat estrenada: descoberta tardana i posada en evidència de més d'una cosa. Escàndol apaivagat en família, i colofó de xerrada documentada sobre l'ètica a la iniciativa suara esmentada, del principal protagonista d'aquest "cas".

I per haver-hi de tot, hi ha hagut el principi d'afirmació d'un dret de propietat intel·lectual nou. El que tenen els intèrprets sobre les reproduccions del seu treball amb afany de lucre. Amb la presentació de llur societat cooperativa —SCAIADE—, els músics de tot l'Estat defensen quelcom reconegut universalment. Que, cada vegada que qualsevol disc, cassette o audiovisual es reproduïxi amb afany de lucre, cadascun dels intèrprets —solistes (vocals o instrumentals) i tuttis— tenen dret a percebre unes determinades quantitats. Es parla d'un moviment anual d'uns 10.000 milions de pessetes que, ultra beneficiar directament la professió musical en forma de percepció monetària, permetrà d'emprendre iniciatives en defensa del status professional.

Sabadell serà el final d'aquest recorregut per una mesada hivernal moguda i heterogènia. També allí les dues vessants esmentades s'han fet protagonistes. Per una part, una enèsima producció operística amb la verdiana *Traviata*, que els incansables Amics de l'Òpera de Sabadell han posat en escena amb notable dignitat i amb la descoberta d'una soprano jove, Carmen González, que cal no perdre de vista (ni d'oida). L'altra vessant ha estat a cura de l'Orquestra Simfònica del Vallès, que ha acusat el primer impacte d'una crisi, potser no inesperable, de la qual pretén sortir gràcies a un pla de viabilitat que els seus mateixos components hauran presentat quan surtin aquestes línies. Cinquanta joves carreres d'instrumentistes tenen força a perdre, o a guanyar, en aquest afer.

Tamino

5è CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

del 18 al 30 de juliol de 1988

QUADRE DE PROFESSORS I MATÈRIES

Piano:

Emmanuel Ferrer - Luiz de Moura Castro - Peter Perna

Violí:

Néstor Eidler
Vartan Manoogian
Viktor Liberman (Professor invitat a Master Classes)

Viola:

Matthias Maurer

Violoncel:

Elias Arizcuren

Cant:

Juliette Bise - Christa Goetze

Guitarra:

Óscar Cáceres

Orgue:

Montserrat Torrent

Anàlisi Musical:

Carles Guinovart

Mètode Aberastury:

Néstor Eidler

Música de cambra:

Maarten Mostert

Camerata Ciutat de Girona:

Director: Vartan Manoogian

Pedagogia Musical (Del 25 al 31 juliol):

Jacques i Beatrice Chapuis

Seminari sobre música espanyola (Segles XVII i XVIII):

Alvaro Zaldivar

Tècniques de base i de composició: (Del 4 al 16 de juliol)

Tècnica bàsica del piano:

Luiz de Moura Castro (Del 4 al 9 juliol)

Tècnica bàsica del violí:

Vartan Manoogian (De l'11 al 16 juliol)

Tècnica bàsica del violoncel:

Elias Arizcuren (De l'11 al 16 juliol)

Composició:

Carles Guinovart (De l'11 al 16 juliol)

Concurs de piano "Ciutat de Girona"
sobre música del segle XX

Concurs de composició "Francesc Civil"

(Director Artístic: Carles Guinovart)

MODALITATS I PREUS DE MATRÍCULA

Inscripció	5.000 pes
Piano - Violí - Viola - Violoncel - Cant	
Guitarra - Orgue	25.000 pes
més curs Teòric	30.000 pes
Anàlisi Musical	22.000 pes
Mètode Aberastury	8.000 pes
Música de Cambra	25.000 pes
Trios:	17.000 pes
Quartets:	15.000 pes
Quintets:	12.000 pes
Pedagogia Musical	10.000 pes
Teoria Històrica de la Música Espanyola	8.000 pes

INFORMACIÓ: «V CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA»

Pujada de la Mercè 12.

17004-GIRONA (Espanya)

Tel.: 972-20 64 04

Organització i Patrocini: Ajuntament de Girona
Amb la col·laboració de: Diputació de Girona,
Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya,
i Centro Musical Yamaha

Direcció artística: Carles Guinovart

Direcció tècnica: Miquel Sunyer



L'antic Hotel de l'Exposició, avui Museu de Zoologia, una de les primeres referències de l'obra modernista de Domènech i Montaner.

L'Exposició Universal, confluència i punt de partença

Resulta curiós constatar com el fet intrínsec de l'Exposició Universal de Barcelona no ocupa cap lloc especialment significatiu en les anàlisis que en fan els historiadors de l'època en què es produí. No se situa en cap punt mínimament important d'estudi. Enmig d'uns anys, per altra part, molt vius i de gran transcendència per a Barcelona i per a Catalunya, no sembla però que el fet Exposició, vist pels nostres historiadors més solvents, vagi tenir una transcendència específica acusada. El fet sovint només és esmentat amb escassa extensió i atenció, i resta clar que hom no li atribueix, en el pla polític si més no, cap condició motriu o decisò-

ria en el complex huracà d'esdeveniments polítics que vivia el país en aquells moments.

Deixem de banda que aquesta manca d'atenció individualitzada pugui tenir quelcom a veure amb insuficiències sempre possibles en l'aprofundiment en el tema. Sembla evident que la causa d'aquest relatiu protagonisme de l'exposició, com a fet motor directe o conseqüencial en el context d'aquells anys i dels que el seguiren, cal trobar-la en l'evidència que l'Exposició fou, sobretot, una manifestació nascuda una mica com a final d'un recorregut, com a referència aïllada i, com a tal, significativa només com a situadora

d'una realitat.

No fou un objectiu nascut amb voluntat dinamitzadora de res, sinó tan sols demostradora. Hi hauria, per tant, una certa dimensió estàtica i documental que justificaria allò que he exposat fins ara. Dimensió, d'altra banda, prou important i sobre la qual insistiré en aquest escrit.

Tanmateix, aquesta voluntat, potser més tàcita que explícita, no pot fer oblidar que, a partir del mateix fet Exposició, hi ha un després que, si més no, en alguns camps (per exemple el cultural), dóna un tomb important i que rep justament la seva empenta dinamitzadora de la pròpia manifestació, que es constitueix

així en falca de llençament, gràcies a la seva capacitat per mostrar noves realitats.

Cal situar en primer terme el fet Expositiu en el concepte que tenia aleshores, fa exactament cent anys, el qual és el mateix que ens ha arribat ara. La primera Exposició que tingué lloc se celebrà a Londres, l'any 1851. Es tracta, per tant, d'un tipus de manifestació identificada amb l'era industrial i capitalista, successora dels antics mercats medievals que, per força, havien de resultar inoperants en el context dels nous temps.

Des del primer moment, les Exposicions contingueren una indissimulada càrrega exhibicionista, de la qual participava especialment el país receptor, però també n'eren participants els convidats, que mostraven cofois els fruits dels seus avenços tecnològics en diversos camps i, d'una manera molt acusada en aquells anys, en el maquinisme (d'evolució galopant) i en els procediments industrials arquitectònics (element, aquest, molt afavoridor del matis exhibicionista esmentat).

A la de la capital britànica succeïren, el 1853, Nova York, i a aquesta, Munic, París, etcètera. Catalunya, que havia anat desenvolupant una industrialització cada dia més afermada, podia entrar per dret propi en la dinàmica "exposicionista". Cal recordar que, ja l'any 1850, el 47 per cent de la població ocupada de Barcelona ho era en el sector industrial; i que, pels anys en què se celebrà l'Exposició Universal, el sector cotoner català era un dels més importants d'Europa... Just, però, quan aquesta branca industrial ja havia deixat de ser, a la pionera de la industrialització (Anglaterra), una imatge de potencial industrial.

Rius i Taulet, figura destacada com a promotor de l'Exposició

Hi havia, per tant, unes condicions bàsiques adients perquè es pogués organitzar una manifestació d'aquest tipus a Catalunya. Precedentment (1875-1882), Barcelona havia viscut la famosa "febre d'or", tan ben descrita per Narcís Oller a la novella que té aquest títol, un període en el qual, de la mà de moviments inversors especulatius, del desenvolupament exagerat del negoci borsari i de les grans inversions industrials, i en el camp de les obres públiques —especialment les ferroviàries—, es van bastir grans fortunes amb rapidesa increïble, algunes de les quals desaparegueren també de forma ràpida, en els anys immediats a aquest període, en els quals Catalunya sofrí una acusada crisi econòmica. Són uns anys que, justament, arriben al de l'Exposició Universal: però que, en tot cas, no modifiquen decisivament la línia conductora general del desenvolupament del país.



Rius i Taulet, en una caricatura de "La Campana de Gràcia", on apareix "amanint les eleccions".

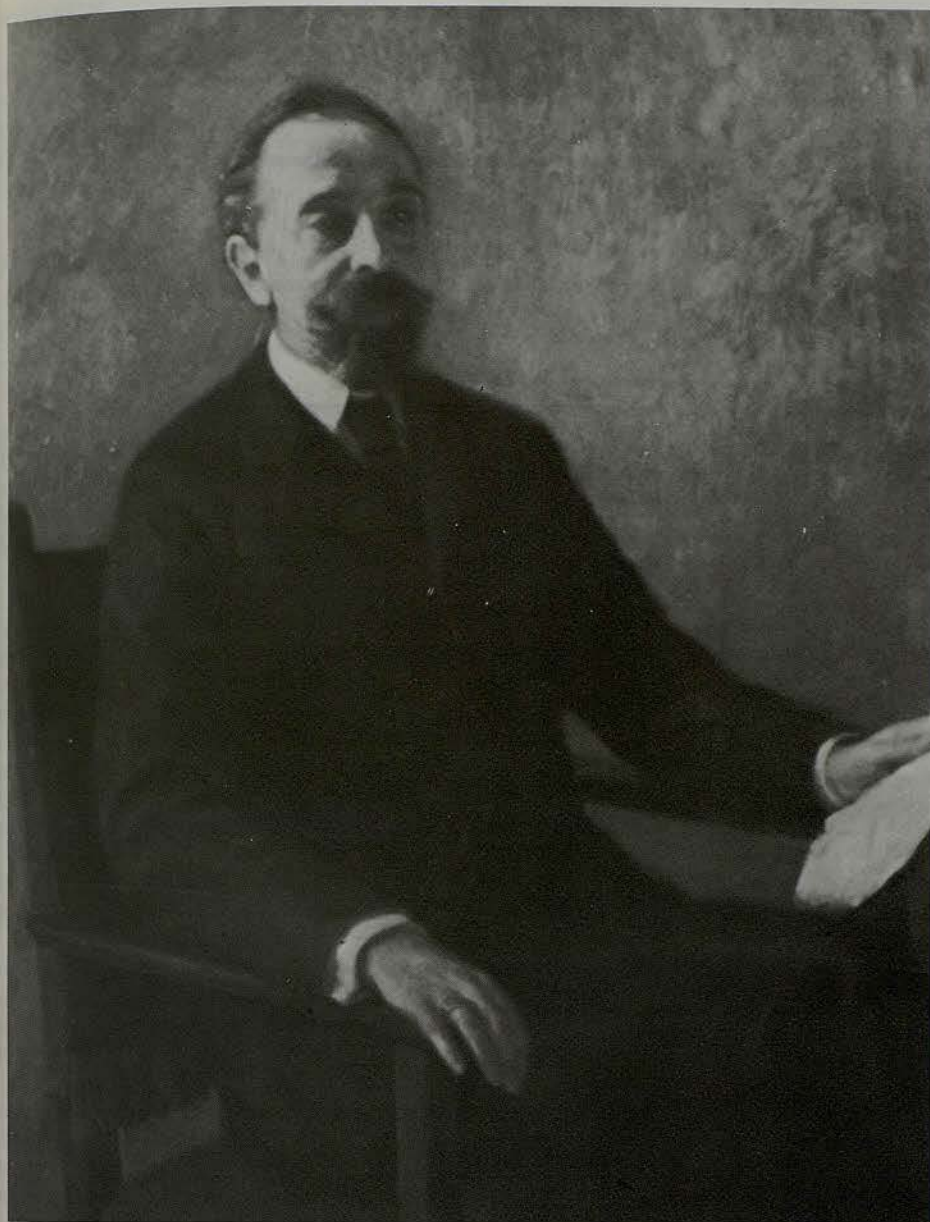
En aquest context, no ha de sorprendre que un home com l'alcalde Francesc de P. Rius i Taulet animés aquesta magna realització, tenint en compte la seva proclivitat envers allò que podríem anomenar "pragmatisme constructivista". Ideològicament dispers, amb la instauració de la Restauració alfonsina, Rius s'allistà a les files progressistes de Sagasta (i tots sabem què volia dir progressista en aquells moments). Rius i Taulet fou alcalde de Barcelona uns deu anys, en quatre períodes: 1872-73 amb Amadeu de Savoia; 1874, previ a la Restauració, amb el govern provisional del general Serrano; 1881-84 ja en plena Restauració, i finalment 1886-89, fins que morí. I en aquests períodes, Barcelona va elevar, ultra les obres pròpies de l'Exposició —Parc de la Ciutadella, avinguda de Colom i el seu monument com a referències— la Gran Via de les Corts Catalanes, les Places de Tetuan i de Letamendi, enderrocà les muralles del costat de Mar, construí el cementiri de Montjuïc, cedí els terrenys per a la construcció del Palau de Justícia, i creà el Laboratori Municipal i l'Institut d'Higiene.

Esdevé així imatge tòpica que s'hagi individualitzat molt el fet Expositiu del 1888 amb la figura de l'alcalde que, definitivament, la impulsà; qui, un any abans, hagué de fer-se càrrec de la gestió de la mateixa, en fracassar l'empresa creada per a tal fi i qui, de la mà del seu cap de fila polític, Pràxedes Mateo Sagasta, i junt amb la reina Regent, Maria Cristina, inaugurà el dia 20 de maig la en bona mesura "seva" Exposició.

Fou un esdeveniment que Barcelona i Catalunya van viure amb convicció i que, al llarg de 245 dies, va acollir 12.223 expositors i 2.240.000 visitants, xifra realment considerable si es té en compte que l'aportació local catalana, amb un Cap Casal amb just 400.000 habitants, no podia ser especialment nombrosa. Junt amb el parc de la Ciutadella, dissenyat per Josep Fontserè, han quedat com a imatges valuoses: l'esmentat monument a Colom projectat per Gaietà Buigas i obra de diversos escultors catalans; l'Arc del Triomf, de Josep Vilaseca; el Castell dels Tres Dragons, actualment Museu de Zoologia i aleshores restaurant, obra prehistòrica del modernisme català deguda a Domènech i Montaner; i l'hivernacle, de Josep Falqués. En canvi, desaparegué el Palau de les Belles Arts.

La conformació del nacionalisme

L'any 1888 arribava, justament, a la meitat de mig segle de gran transcendència per a la història del país. Insisteixo, doncs, en la condició de punt d'arribada que té l'Exposició. Són cinquanta llargs anys que contemplem un avenç paral·lel de Catalunya en tres camps. L'econòmic (que ja he situat, molt a grans trets), el polític i el cultural. Resulta difícil esbrinar les relacions de causa-efecte, o de concomitància, de les tres línies esmentades de confluència o resultant única. El tòpic, segons el qual la publicació el 1833, a "El Vapor", de l'Oda a la pàtria, de Bonaventura



Joan Maragall, un dels grans noms del Modernisme.

ra Carles Aribau, és el punt de partença, és o pot ser això, un tòpic. Això mateix pot passar amb un altre: aquell segons el qual fou el moviment de la Renaixença, de base intel·lectual elitista, el gran impulsor de tot el Renaixement.

De fet, tot això ha estat posat en qüestió per alguns historiadors⁽¹⁾, en assenyalar que les sovintejades revoltes populars que tingueren lloc a Catalunya, entre 1837 i 1873, incloïen una evident reivindicació nacionalista. En tot cas, és evident que es couen, en aquests anys de gran efervescència —que corresponen a l'escat intel·lectual del Romanticisme—, els elements que portaran a una recuperació substancial de la personalitat catalana i del seu nervi i individualitat, després de l'ensulsiada i postració, amb la derrota del 1714, davant l'exèrcit de Felip V.

La restauració, el 1859, dels Jocs Florals i, amb ells, el període justament anomenat de la Renaixença, constituïran un

element decisiu per tornar a la llengua catalana tot el prestigi que li pertocava com a llengua culta. I, en el camp ideològic Rubió i Ors, ja esmenta el concepte "nació" en els seus articles al "Diario de Barcelona", del 1839. Mentrestant, la demografia acusa un increment extraordinari, i entre 1826 i 1887, gairebé quadruplica la població de Barcelona, que passà de 100.000 a 397.000 habitants.

No voldria insistir en dades conegudes, sinó tan sols recordar o refrescar referències tan tòpiques com les d'Anselm Clavé i mossèn Cinto Verdaguer com a paradigmatiques, i especialment significatives, d'un moment de recuperació imparable. I, en el camp de la política, la figura de Valentí Almirall qui, provinent del camp del federalisme, s'hi converteix en el primer teòric modern del catalanisme, un concepte que, en aquells anys, camina sovint al costat d'altres més o menys propers, com el de regionalisme, enmig d'una

pugna ideològica en la qual ocupen un lloc important les figures de Mañé i Flaquer i de Torras i Bages, des de posicions ben diferenciades de les de l'autor de *Lo Catalanisme*.

I cal centrar en aquesta personalitat tan cabdal (la de l'Almirall), quelcom que té una gran importància des del punt de vista del marc polític en el qual té lloc l'Exposició. Fundador l'any 1882 del Centre Català, una entitat nascuda en principi sense finalitat política, de la mateixa sorgí el famós *Memorial de greuges*, el qual era més aviat un document reivindicatiu de tipus econòmic amb motiu dels pactes amb Anglaterra, França i Alemanya, netament perjudicials per als interessos de la indústria catalana. El document (sembla ser que recollit amb inútil simpatia pel monarca) contenia també una important al·lusió a la possibilitat de supressió del dret civil català. Aquest document aplegà industrials i intel·lectuals, i fou la primera manifestació de defensa unitària del país, després de la desfeta del 1714.

1888, el llindar d'una nova dinàmica política

Però fou, justament, la diferent òptica respecte del fet Exposició Universal la que produí una escissió a l'esmentat Centre Català, del qual se'n sortiren noms com Prat de la Riba, Verdaguer i Callís, i Domènech i Montaner, favorables a tal esdeveniment, mentre que Valentí Almirall ho considerava com una mostra de submissió al poder central. D'aquesta escissió en sortiria la Lliga de Catalunya, embrió del partit polític que serà, posteriorment, la Lliga Regionalista, màxima aglutinadora de les forces més representatives del nacionalisme de principis de segle.

Veiem, doncs, que el fet Exposició, comporta una presa de postura política concreta, i esdevé element de contradicció. I, de fet, marcarà la davallada de la influència de Valentí Almirall com a ideòleg i vertebrador del nacionalisme, mentre neix una nova dinàmica, a redós del moviment escissionista. Justament, la nou nada —1887— Lliga de Catalunya aprofitarà l'avinentsa de l'estada a Barcelona de la reina Regent, amb motiu de l'Exposició, per a presentar-li un document en el qual es reclamava per a Catalunya una àmplia autonomia, semblant a la concedida a Hongria, l'any 1867, per l'emperador d'Àustria.

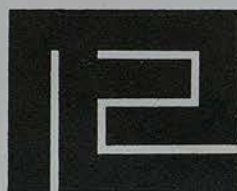
Una nova dinàmica política comença, doncs, amb l'Exposició Universal, just 110 anys després de la liberalització de comerç amb l'Amèrica llatina; 55, després de la publicació de l'*Oda a la pàtria*; 29, de la restauració dels Jocs Florals; 53, de la recuperació de la Universitat de Barcelona; i un llarg etcètera de fites, que conflueixen en un 20 de maig molt in-

PUBLICITAT

A

GRAN

ORQUESTRA



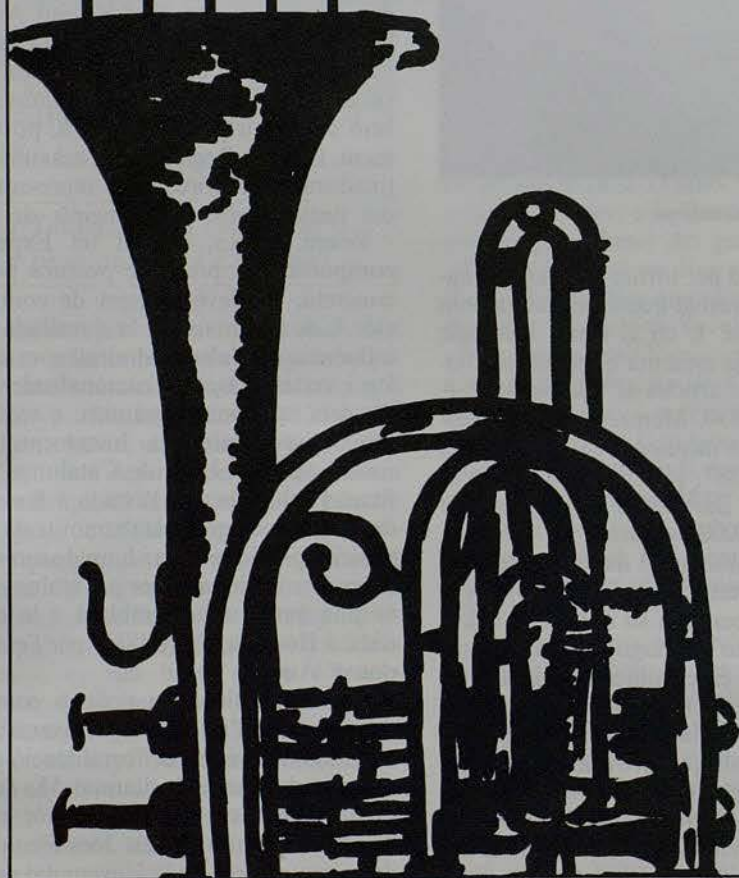
publi|tempo $\frac{3}{8}$

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



dividualitzat.

Si ja hem vist que, pel que fa a la dimensió política, hi ha un abans i un després de l'Exposició, també en el camp de la cultura (i més concretament en el de l'art), hi ha un abans i un després molt acusat.

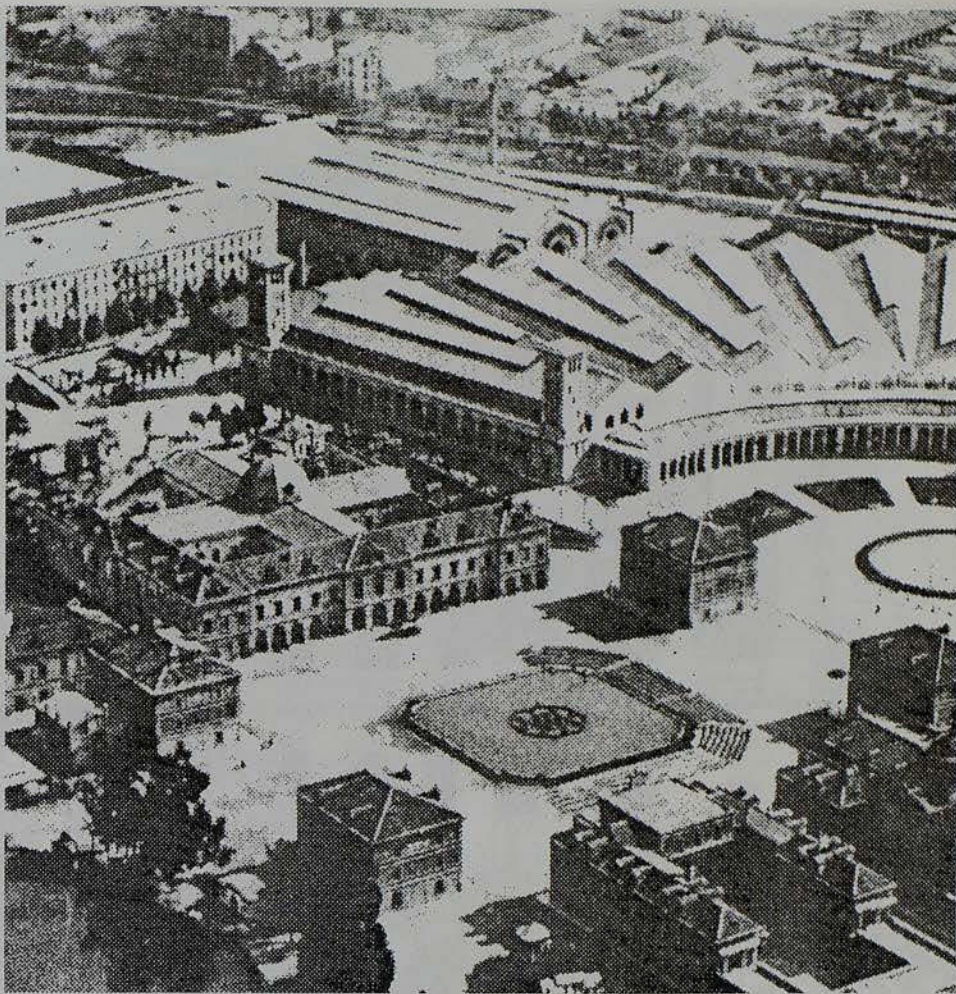
L'esclat modernista, fet significatiu del període que neix amb l'Exposició

L'impacte de manifestacions que vingueren ha estat subratllat moltes vegades. Pel que fa a la música, resulta decisiu amb la creació de l'Orfeó Català⁽²⁾. Cal situar la realitat en un context molt global. Si hem vist que el 1888 marca una inflexió en la dinàmica política, aquesta també es farà evident en l'econòmica, quan Catalunya, que ha desenvolupat el seu creixement de la mà de la menestralia més o menys individualista, es veurà obligada a posar en marxa formes més decididament capitalistes, no sempre a l'abast de la capacitat de reacció de la burgesia catalana. Cosa que produirà greus problemes en el primer quart de segle XX.

No és hora ara de posar a contrallum l'actuació d'una classe social que, amb les seves pròpies contradiccions —grandeses i mesquineses— arribà on arribà, i va tenir el seu paper històric en el segle passat. Però és evident que, els modernistes, sí que van posar-lo en qüestió, aquell món.

Joan Lluís Marfany⁽³⁾ assenyalava que el naixement del modernisme assoleix una dimensió d'enfrontament amb la Renaixença i la Restauració. I, de fet, hi ha una mena de rebuig, tàcit, a una classe social que es lliurà en cos i ànima a l'estabilitat fornida per la Restauració, i que basà la seva capacitat reivindicativa en l'assoliment d'una política econòmica proteccionista. De fet, el Modernisme és formalment anti-burgès, en el sentit parialista i individualista d'aquesta expressió.

Aquí entràrem en el tòpic de l'origen dels seus més conspicus representants —Santiago Rusiñol, Joan Maragall, Ramon Casas— i de llur rebuig explícit a la pròpia classe social. Una classe social que, en tot cas, tingué el mèrit —no buscat, certament— de proveir el manteniment de la classe nova: la de l'artista. Com ha explicat molt bé l'esmentat Marfany⁽⁴⁾, amb el Modernisme: "...la burgesia catalana produeix la seva primera generació d'artistes i, igual que havia passat amb les d'altres bugesies europees, el part es difícil i traumàtic". La bona vida dels representants del Modernisme és satisfeta amb les rendes d'uns antecessors que, així, i per via indirecta, hauran fet una aportació substancial en el camp de la transcendència, significada en l'art. Al mateix llibre, Marfany subratlla com el Modernis-



Una vista aèria del recinte de l'Exposició presa des d'un globus.

me «...troba en el nacionalisme una ideologia adequada a les necessitats que li planteja una certa conjuntura socio-econòmica»⁽⁵⁾.

Podríem dir, doncs, que si de l'Exposició neix una nova dinàmica nacionalista, aquesta es reflecteix també en una nova dinàmica intel·lectual, amb la qual faran via, malgrat contradiccions. Contradiccions assenyalades molt bé pel mateix Marfany, en la continuació del paràgraf anterior: "I és evident que això es contraduïu amb l'impuls de l'apartament social i de rebuig antiburgès amb què neix el Modernisme. Cal tenir molt present aquesta contradicció perquè ens explica tota una sèrie de vacil·lacions i discrepàncies en la bibliografia sobre el moviment, en la interpretació d'aquest i en la inclusió o no en ell de molts autors. És aquesta una contradicció germinal, en efecte, que genera —i implica— tota la desconcertant evolució del Modernisme".

Caldria matisar, en tot cas, si el concepte burgès, contra el qual es rebel·len els modernistes, és exactament el mateix que el nascut en aquests anys. La cosa és prou complicada, i no s'escau aquí de tractar-la. Tornant a l'argument de Marfany, pot resultar illuminador del context que l'assagista situa, el trencament de Maragall

amb Prat de la Riba quan aquest posarà dificultats a la publicació a "La Veu de Catalunya" de la trilogia d'articles inspirats pels fets de la Setmana Tràgica, intitolats, "Ah, Barcelona...", "La ciutat del perdó", "L'església cremada". El segon no arribà a publicar-se. Cal recordar que un article del mateix Maragall, intitolat "Alcem-nos" havia sintonitzat perfectament, pocs anys abans, amb els ideals unitaristes de Solidaritat Catalana. També resulta significatiu el drama personal de noms com Brossa i d'altres que abandonaran el carro modernista per causa de llur posició ideològica radical.

Punt d'arribada o punt de partença, o ambdós, element dinamitzador o no, en tot cas punt de referència i cruïlla individualitzada de la Història de Catalunya, és evident que ho és aquella Exposició Universal de Barcelona.

Jaume Comellas

(1) ARDIT, Manuel; BALCELLS, Albert; SALAS, Núria. *Història dels Països Catalans. Del 1714 a 1975*. (Coordinada per A. Balcells). EDHASA.

(2) ARTÍS i BENACH, Pere. *El cant coral a Catalunya*. Editorial Barcino.

(3) MARFANY, Joan Lluís. *RECERQUES. Volum 2*. Article "Sobre el significat del terme 'Modernisme'". (Edicions Ariel).

(4) MARFANY, Joan Lluís. *Aspectes del Modernisme*. Curial.

(5) id. id.



Concert a la plaça de Sant Jaume, ofert per les Societats Corals a la reina regent. (Dibuix de J. Serra Pausas).

Aquella magna Exposició...

Barcelona havia aconseguit la nominació per a ser la seu de l'Exposició Universal del 1888. Semblava prou interessant això; si més no, perquè era la primera ciutat d'Espanya que ho aconseguia. Si Madrid era la capital, Barcelona era, sens dubte, la porta d'Europa, i això de poder atreure l'atenció de totes les personalitats polítiques, religioses, militars i, sobretot, comercials, era un repte que calia assumir.

Ja feia temps que s'hi treballava, aquells mesos de maig en què, sota la presidència de la reina, rebuda amb una cridòria eixordadora, es va inaugurar l'Exposició.

Ara bé, no tot era acabat. Aquell dimoni d'hotel, construït per Domènech i Montaner, encara regalimava morter, per la pressa amb què s'havia dreçat; o aquell estrany monument a Colom, que es va haver d'inaugurar després, fet de pedra i bronze, a imitació del monument de Trafalgar Square.

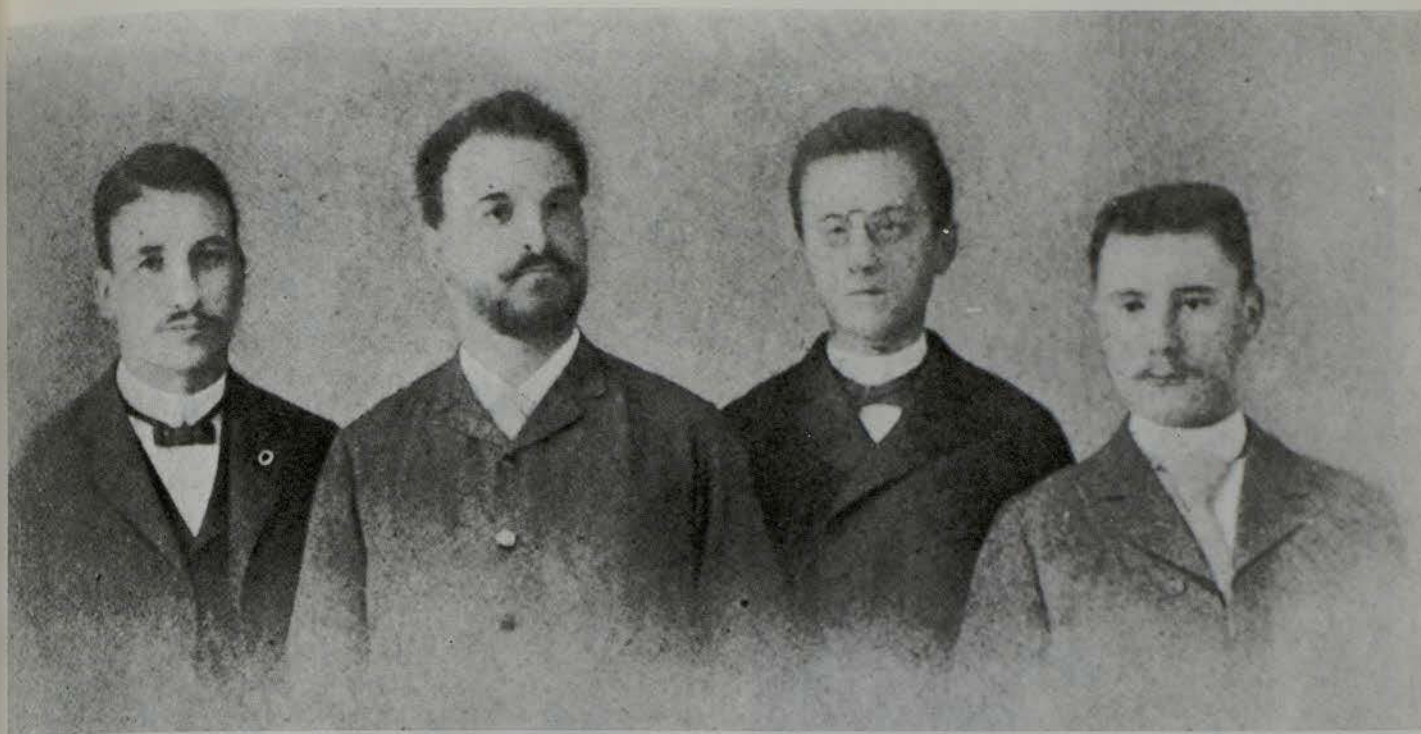
Però, finalment, aquella esplanada on hi havia tants i tants aldarulls polítics, on Clavé havia romàs un temps per intentar l'assalt a la Bastilla, havia deixat de ser la ciutadella de la vergonya i esdevenia lloc d'acolliment. Palau d'Indústria, Palau de Ciències, Palau d'Agricultura, Palau de Belles Arts: totes les branques de l'activitat humana hi eren contemplades; els vianants van tenir uns bons vuit mesos per a arrossegat-se parsimoniosament per entre tantes i tantes novetats que els feien sentir-se "moderns" i "europeus". Fins i tot, el rei Jordi de Grècia, representant d'un país vell, culte (però refet de no gaire temps enrera), hi havia posat els peus.

Barcelona bullia tots els diumenges, des del maig fins al desembre —els dies feiners no hi anava gairebé ningú, llevat dels rendistes, els artistes i els músics—, en especial els mesos de juliol, agost i setem-

bre, quan els nois no anaven a estudiar i els pares els portaven a l'Exposició, perquè no fessin enrenou. Entre aquells edificis, aixecats amb no dissimulada velocitat, es respirava un alè de modernitat que amarava tots els àmbits de la vida ciutadana; la presó nova s'havia de dir Model; l'hospital nou, s'havia de cenyir als moderns criteris sanitaris i abandonar aquell malastruc costum de portar a l'Hospital de la Santa Creu només els malalts pobres.

Els bocabadats admiraven amb igual sorpresa les ascensions en globus, les "muntanyes russes" i aquell "restaurant" —s'assenyalava expressament l'accent francès— conegut com a "Castell del Tres Dragons", d'evident línia andalusa (més calia recordar —aquell que l'hagués vist— el campanar de la catedral de Sevilla).

Ara bé, allò que despertava més l'atenció



El quartet del Cafè Pelayo: Millet, Cioffi, Pàmies, Soler.

ció dels bocabadats era el Palau de Belles Arts, un edifici senyorívol, de grans arca-des i línia "Renaixement", que contenia l'allò més de moda de la pintura, (*Los amantes de Teruel*, de Muñoz Degrain; *Reinar después de morir*, de Martínez Cubells, d'inspiració medievalista, o *La muerte de Lucano*, de clima romà); el darrer crit en escultura era aquell saló dels bustos, on apareixien els retrats dels prohoms catalans: Roger de Llúria, almirall català; Fabra, arquitecte de la catedral; Descloit, cronista de la ciutat; i Casanova, el darrer conseller.

El desaparegut Palau de Belles Arts

Aquell mateix Palau de Belles Arts havia estat proveït amb un orgue com mai no n'havien vist els barcelonins. Primitiu Bordàs hi donava audicions, i, certament, era tan impressionant com la sala, potser de no gaire bona sonoritat, però, això sí, impressionant (com quan hi tocaren Eugène Gigout o Charles M^a Widor).

En Pedrell, que aquell gener havia iniciat la publicació d'aquella revista que semblava que li havia de donar molts diners, la "Ilustración Musical Hispano-Americana", s'ho mirava tot amb un altre ull. Ell, que estava treballant en tants camps, entre ells el de la definitiva revisió de la seva òpera, *El último abenzerragio*, que estrenaria pocs mesos després de l'Exposició, estava una mica per sobre del bé i del mal, i tot allò li semblava un decorat sense consistència.

També Nicolau visità l'Exposició, quan tornà de la gira per Andalusia, al capda-

vant d'una companyia de sarsuela. Aquells concerts de Quaresma, dirigits al Liceu dos anys abans, no havien servit per gairebé res; poc cas n'havien fet, dels seus intents d'introduir la flaire parisenca, que ell havia respirat durant més de set anys. El Palau de Belles Arts li semblava digne d'ensorrar, sobretot quan hi feia els seus concerts la "Cobla d'en Llànties", és a dir, la Banda de la Ciutat, dirigida per aquell despenjat de Rodoreda.

De ben segur que quan Lluís Millet, jove de dinou anys, i la seva colla del cafè es deixaren caure per l'Exposició, ho van veure de molt diferent manera. Millet discrepava sovint del criteri de Nicolau, en aquella tertúlia que aplegava alguns músics com l'Alió (que tocava un Mendelssohn esplèndid), Carles Gustau Vidiella, el pianista Dordal, etc.; tots al Cafè Inglés, barallant-se discretament amb les patums, Pedrell i Nicolau que, encara que de personalitat i categoria diferent, eren homes d'altres temps. Millet se sentia perfectament, quan flairava aquell perfum de modernitat; no sabia ben bé què volia dir i com hi podia intervenir, però estava segur que era el seu moment. Això mateix pensava en Vives, a qui havia conegut uns mesos abans, i que aprenia música amb el mestre Josep Ribera perquè no es podia pagar, com ell, les classes de Pedrell i Rodoreda. Per això, quan tots dos seguien esmaperduts les masses que anaven d'ací d'allà, per entre els edificis i els jardins del Parc, i arribaven al Palau on tenia lloc un concert, ja no podien fer res més en tot el dia que comentar-ne els extrems. Aquell *Quartet op. 64*, de Haydn, o el *Concert en Do*, de Beethoven, tenien quelcom de nou i de vell, justa la combi-

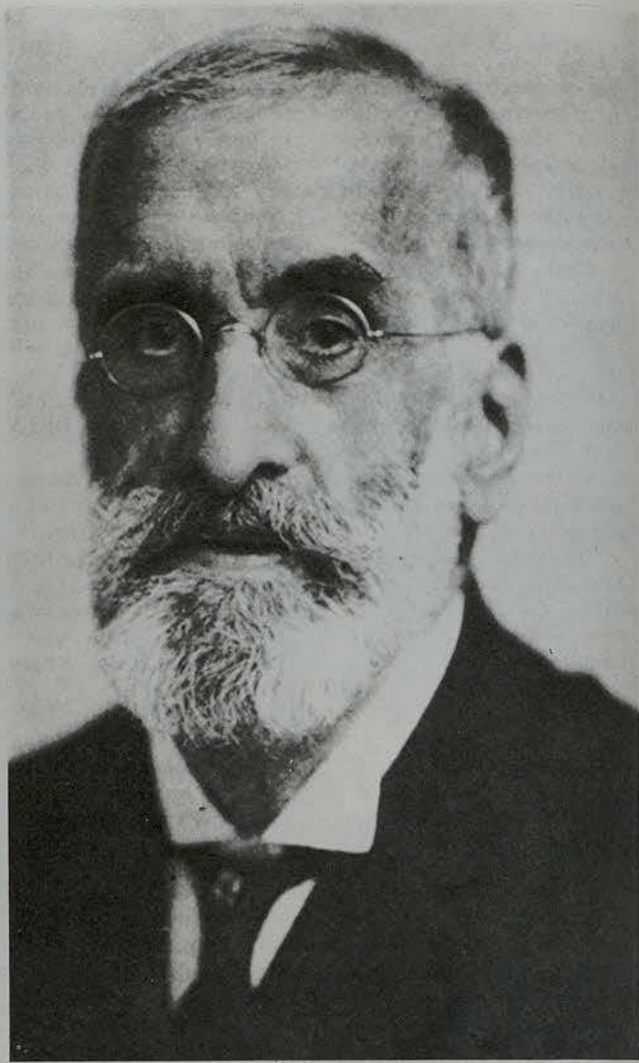
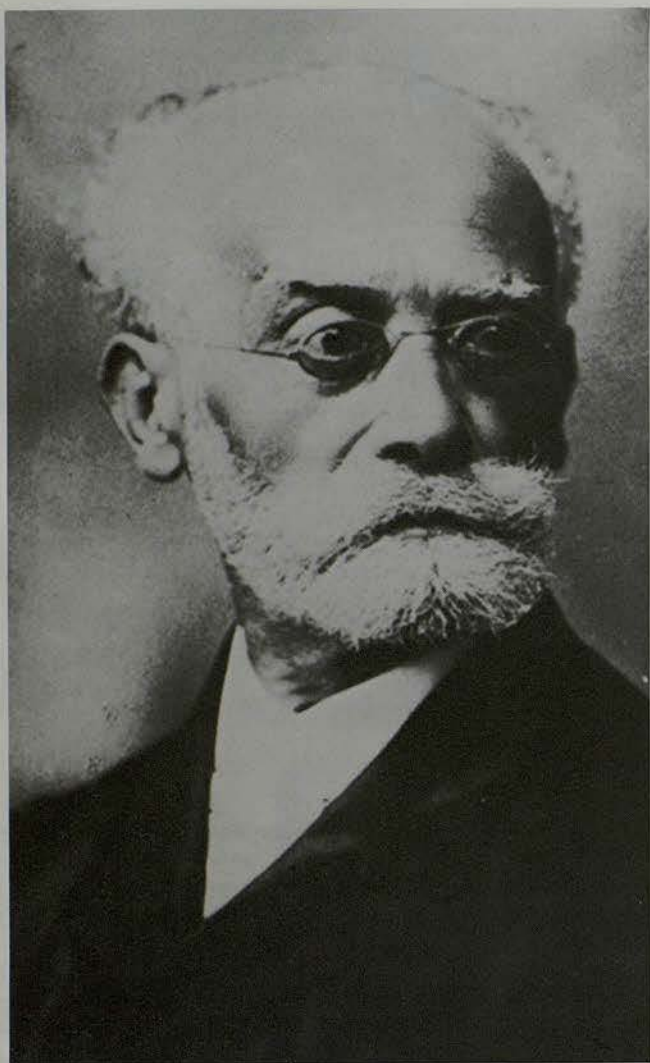
nació que apareixia per tot arreu, a les parets decorades, als estendards, a les pintures, a les escultures. Arreu hi havia un similar cultiu pel nou i pel vell, tot ell impregnat de serietat, d'hellenisme.

I mireu que li convenia, a Barcelona, una bona repassada. Tot allò que es podia trobar, en música, eren: els cors claverians, cada dia més dispersos; els concerts del Líric, teatre que preferia muntar un ball de màscares a un bon concert; les sarsueletes del "*género chico*"; les revistes de moda i l'òpera del Liceu. Tot plegat, la mateixa cosa.

Lohengrin ja havia arribat al Liceu

Pocs anys abans, havia arribat al Liceu el *Lohengrin* d'aquell músic germànic, Wagner, que semblava prometre molt, i que aixecava sonores disputes quan hi havia en Pedrell al davant. Però, al Liceu, ni se n'havien assabentat. Van fer el *Lohengrin*, després que s'estrenés al Principal... I, mireu que sempre tenien rivalitat; doncs, aquesta vegada van rivalitzar a fer-lo malament. Decorats de *La favorita*, cantants italians a la recerca del "pinyol" i un gran enrenou a la sala. Allò que els barcelonins trobaven extraordinari era la revista còmica, que, a imitació dels èxits madrilenys (*El año pasado por agua* i *La gran Vía*), portaven a l'Exposició un repertori de personatges allegòrics; i el Teatre Principal, l'òpera italiana, etc. Tot plegat, res!

S'havia aconseguit, malgrat això, que en els concerts de l'Exposició hi figuressin les obertures de *Lohengrin* i del *Caça-*



Felip Pedrell (a l'esquerra) i Antoni Nicolau (a la dreta) eren homes d'altre temps.

dor furtiu, d'un altre alemany. Però això no era res, perquè, els concerts, els dirigia en Goula, que, a més, no perdia cap ocasió per estrenar músiques seves (si és que es podia parlar de música, d'allò que ell feia). Segons com, valia més la pena deixar-se caure pel Tívoli, perquè aquest teatre no anava amb els fums del Liceu ni del Principal, i, en canvi, comptant amb en Soler i Rovirosa i en Moragas, oferia uns espectacles que feien goig, i no només en el camp del ball —hi donava èxits del moment (*Lohokeli* i *Parthenope*)—, sinó també oferint sarsueles ocasionals, com *Hotel Internacional*, i òperes dirigides pel mestre Pérez Cabrero. En especial, hi féu furor una *Carmen* cantada més de quaranta vegades.

Calia també renovar aquest repertori menor de la sarsuela, però tot arribaria. Els de l'"Avens", aquella revista que havia sortit un temps, feia sis o set anys, anaven predicant contra el tantsementisme que descobrien en els empresaris i el públic: aquells nois de Gràcia picaven fort, i deien que volien treure una altra vegada la revista.

El Patronat de l'Exposició, que presidia en Rius i Taulet, havia previst moltes

més activitats cíviques que no pas musicals. Home, no es podia oblidar el concert inaugural, davant de la Reina M^a Cristina (que no s'oblidessin de ningú: Wagner, "Simfonia" de l'òpera *Tannhäuser*; Beethoven, "Allegretto" de la *Séptima sinfonia*; Goula, *Cantata, dedicada a S.M. El Emperador Alejandro II de Rússia*; Guiraud, *Suite para orquesta*; Liszt, *Marcha de Rakocry*; Thomas, *Coro fúnebre de la ópera Hamlet*; Pardàs, *Impromptu para órgano de cuatro teclados*; Rubinstein "Bailables de la ópera *El demonio*", i Mendelssohn, *Marcha nupcial, para órgano*), però no cal exagerar. Van preveure uns quants concursos i algun altre espectacle, i ja n'hi havia prou. Els visitants no vénen a sentir música, sinó a admirar les novetats i la indústria catalana. Sort que no hi havia encara en Morera (que corria per Brusselles, després d'haver voltat anys i panys per l'Argentina), perquè aquell jove anava com esperit i tenia unes idees massa fixes.

El 22 de novembre, festa dels músics, es va fer de tot: inauguració del monument a en Clavé; sessió a honor de Gayarre; concurs d'orfeons. (El monument, col·locat al bell mig de la Rambla de Ca-

talunya, feia patxoca. Llàstima que després l'haguessin de canviar, per mor de trànsit). El concurs no va ser gaire reeixit: tan sols es van presentar quatre ciutats: Bilbao, Céret, Llemotges i Barcelona.

Nois, quina vergonya! Els de Bilbao s'endugueren el premi i oferiren un concert al Líric. Què bé sonava aquell himne, el *Gernikako arbola*, que és com *El segadors* en aquella llunyana contrada del Nord d'Espanya.

En Millet va pensar, de ben segur, que calia un grup modern, que capgirés l'orientació dels cors de Clavé, i que pogués atacar el repertori sòlid d'Europa.

Mireu que haver de formar un cor d'afeccionats per al concert inaugural! Què malament va sonar, aquella cantata de Goula! A continuació va tenir lloc el concurs de bandes, al qual van concórrer la Lira de Narbona, la Banda del Regiment 57 i la Banda Municipal, entre d'altres. Ni en això no es va destacar! La Lira de Narbona va guanyar el guardó i el va anar a oferir al monument a Clavé, segons un costum que es va anar prodigant anys després. (Poc es podia parlar de música, en el sentit modern, a Barcelona).

Es va concloure, a més, amb el concurs

de societats corals, cosa que volia dir, exactament, entitats claverianes i similars. Tampoc no fou un concurs gaire concorregut: la Societat "La Esperanza", de Sant Andreu del Palomar, "La Taponera" de Palafrugell, el Centro Sabadellense, l'"Ancora" de Tarragona, un parell de França i una de Galícia: L'"Eco Coruñés". Guanyà aquesta darrera.

Nois, és que ni la tradició claveriana no es notava, ja! Arà bé, de vergonya, els nostres prohoms no en van sentir cap. Fins i tot van recordar amb tanta emoció aquella ocasió que, durant molts anys, els "homes de l'Exposició" es van anar reunint cada 20 de maig —data de la inauguració—, per tal de posar un ram de flors al peu del monument a Rius i Tauler, fer el dinar obligat al Continental, i la contemplació entristida, any rera any, del fet que cada cop eren menys.

* * *

Si s'hagués repetit deu anys més tard, l'Exposició no hauria semblat la mateixa. Els pavellons haurien estat bastits encara pels Domènech i Montaner i Gaudí; però les sales d'exposicions haurien hagut de mostrar nous noms; un tal Casas, en Rusiñol (el dels ferros vells), en Casagemas, en Nonell, en Llimona. El Liceu hauria hagut de fer l'esforç de renovar-se, perquè ja no hauria estat possible presentar,

com ho van fer deu anys abans, un *Tannhäuser* de cartó, cantat de qualsevol manera. Els "paqueñus" prou que n'haurien tingut cura!

L'ofici de música començava a tenir un gran atractiu entre el jovent

A més, qui sap si en Morera hauria fet els passos per tal que se sentís al Liceu aquella *Fada* que havia estrenat el 1897, a Sitges. I el Líric, que dos anys més tard acabaria enderrocant per culpa dels hereus de l'Evarist Arnús, no s'hauria reduït a festetes de "*relumbrón*" i hauria hagut de presentar les Simfonies de Beethoven, que tan de moda començaven a estar gràcies a la tenacitat del mestre Nicolau. No era debades que, des de feia dos anys, Nicolau dirigia l'Escola Municipal de Música, i que l'ofici de música començava a tenir un gran atractiu entre el jovent. Els nois i noies podien triar entre anar a can Vidiella, a can Pujol, a can Canals, fer els cursos de l'Acadèmia de la Societat Filharmònica o apuntar-se a l'Escola Municipal, on, pagant molt menys, podien seguir cursos de piano, violí o violoncel amb els mateixos professors, en aquelles (això sí!) fredíssimes aules del Castell dels

Tres Dragons que, a darrera hora, l'Ajuntament no havia ensorrat com va fer amb l'Hotel Internacional, el Palau de Belles Arts i altres edificis de l'Exposició del 88.

Però allò que era més significatiu, era que, el 1898, Barcelona disposava ja d'un Orfeó, pomposament intitulat "Català", que hauria pogut fer un brillant paper en els concerts de la hipotètica exposició, com havia fet a Niça, en un concurs de l'any 1897.

Tampoc no s'hauria fet un mal paper en el camp de les Societats Corals, perquè, des del 1895, Morera havia fundat una Societat, que en deia (mireu, quina casualitat!) "Catalunya Nova", que estava disposada a guanyar tota mena de concursos.

I això, perquè no es feien concursos de música de cambra; perquè, a finals de segle, Barcelona estava perfectament preparada per a atacar les més complicades obres dels Brahms, Mendelssohn, Schumann, Franck o Smetana.

Nois, encara que molt frustrant, aquella Exposició Universal de 1888 fou un veritable revulsiu.

Barcelona hi cremà les naus del vuitcentisme!

Xosé Aviñoa

FUNDACIO CAIXA DE PENSIONES
TEMPORADA MUSICAL 87 88

XI FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA

Del 13 d'abril al 26 de maig de 1988

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONES

Passeig de Sant Joan, 108.

Dimecres, dia 13 d'abril, a les 21 h.

EMMA KIRKBY, soprano
ANTHONY ROOLEY, llaüt

Divendres, dia 15 d'abril, a les 21 h.

MELVYN TAN, pianoforte

Dimecres, dia 20 d'abril, a les 21 h.

DIATESSARON

Dimecres, dia 27 d'abril, a les 21 h.

THE AMSTERDAM FORTEPIANO TRIO

Divendres, dia 29 d'abril, a les 21 h.

GLEN WILSON, fortepiano

Dimecres, dia 4 de maig, a les 21 h.

HANS MARTIN LINDE, flauta de bec i flauta travessera
OSCAR MILANI, clavicèmbal
PERE ROS, viola da gamba

Dimecres, dia 11 de maig, a les 21 h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
ORQUESTRA DEL SEGLE XVIII, d'Amsterdam
Director: Franz Brüggen

Divendres, dia 13 de maig, a les 21 h.

STANLEY HOOGLAND, fortepiano

Dimecres, dia 18 de maig, a les 21 h.

CAPELLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA DEL MAR, de Barcelona
JOSEP BENET, tenor
ALBERT ROMANÍ, clavicèmbal
Director: Enric Gispert

Dimarts, dia 24 de maig, a les 21 h.

HESPERION XX
MONTSERRAT FIGUERAS, soprano
Director: Jordi Savall

Divendres, dia 27 de maig, a les 21 h.

KECSKÉS ENSEMBLE, de Budapest
Director: András L. Kecsksés

VENDA D'ABONAMENTS

Del 14 de març al 9 d'abril
D'11 a 14 i de 16 a 20 h. (de dimarts a dissabte). Al Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions. Passeig de Sant Joan, 108. Tel: 258 89 07 08037 BARCELONA.

VENDA DE LOCALITATS

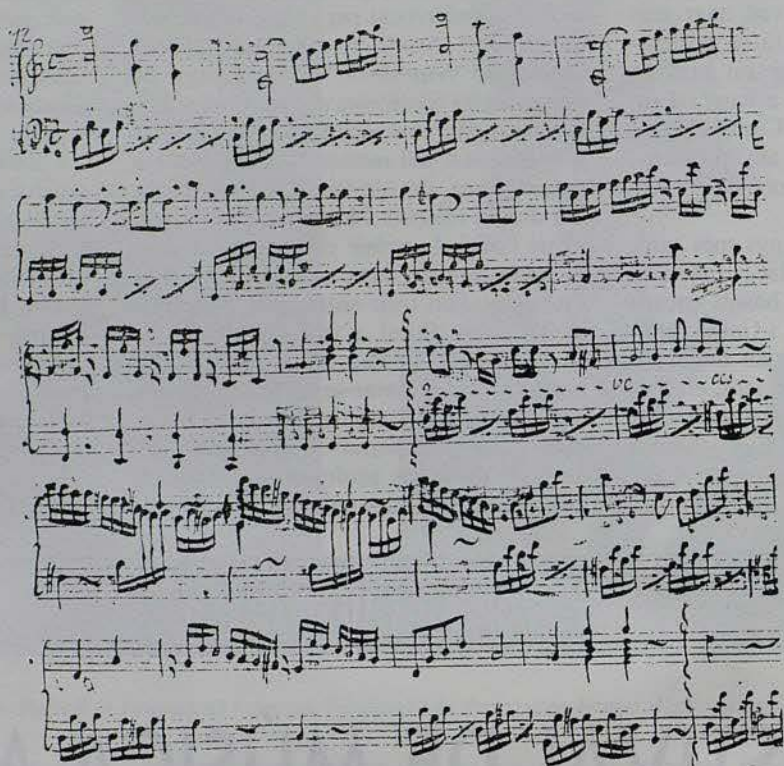
A partir del 5 d'abril al Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions i el mateix dia del concert, a partir de les 19 h.

Servei d'informació de la Fundació Caixa de Pensions. Tel: 317 57 57



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONES

NOVETAT DISCOGRÀFICA

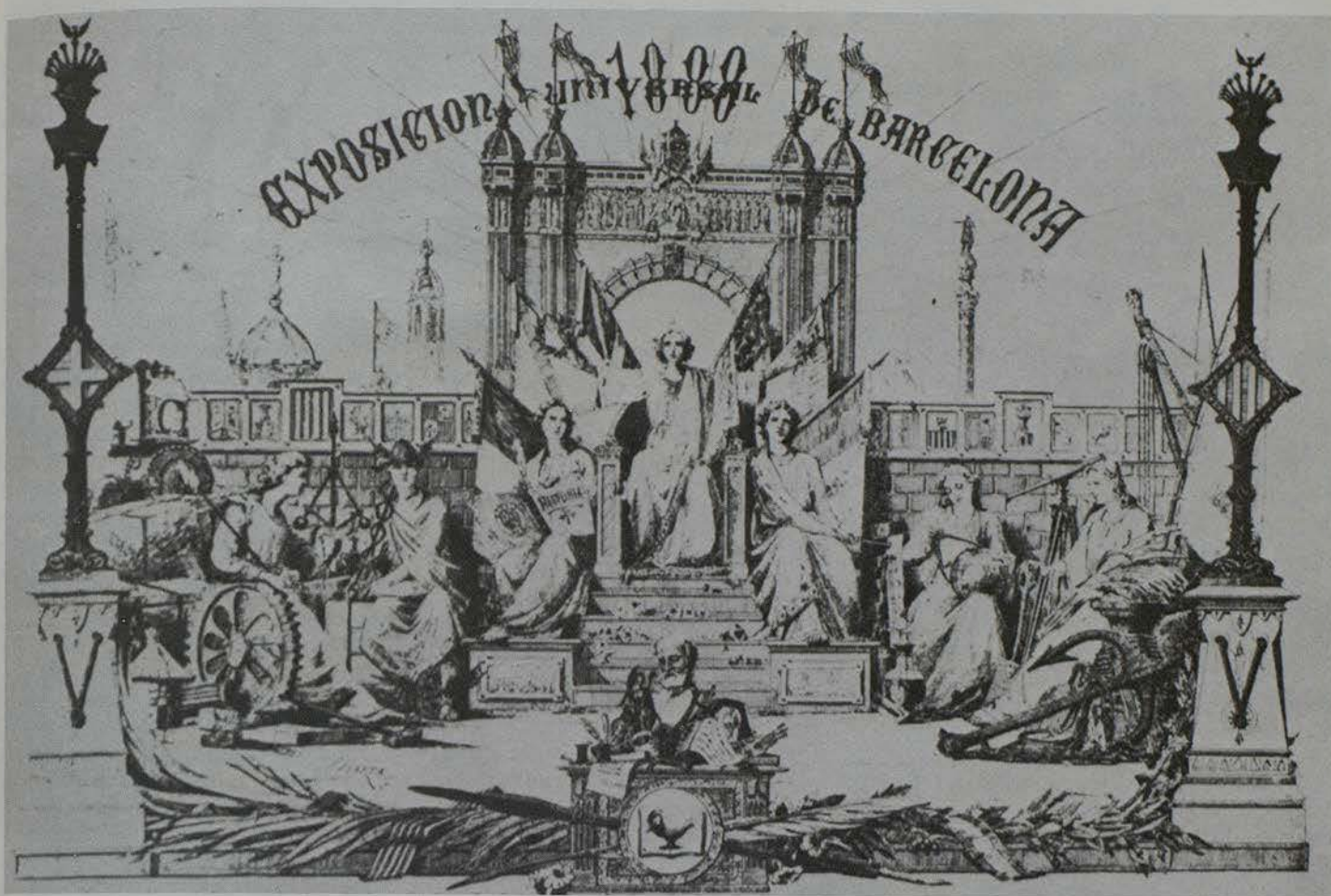


- Primer enregistrament integral de tretze sonates per a tecla de la catedral d'Albarracín.
- Una aportació decisiva al món discogràfic i musicològic!

Edita: Instituto de Estudios Turolenses.

Patrocina: Excma. Diputación Provincial de Teruel
Produït per DIAL DISCOS, S.A. (54.9415/6/7)

- Àlbum en venda al Palau de la Música Catalana i a les botigues especialitzades.



I Exposició Universal de Barcelona. La programació musical

No podem parlar encara d'una veritable activitat concertística a Barcelona, quan aquesta ciutat inaugurava la seva I Exposició Universal. De fet, la institucionalització del concert públic, a l'estil europeu, malgrat ser l'ideal d'alguns músics de l'època, encara es presentava en un estat embrionari. Així mateix, el seguiment de la premsa i de la crítica era esporàdic. En aquestes ressenyes (no sempre de concerts assenyalats), la crítica es limitava a fer una descripció de l'audició, sense cap valoració de les obres i dels intèrprets. Mancava la base sòlida de joves estudiants i professionals que donessin vida a una veritable activitat musical a la ciutat, amb cicles de concerts simfònics, corals, de cambra, recitals, etc.

Musicalment parlant, Barcelona es presentava com una ciutat eminentment operística, amb els marcs del gran Teatre del Liceu, del Teatre Principal i del Teatre Lìric (*"el teatre de bon tros més bonic que hagi tingut Barcelona"* —segons Ga-

ziel—), escenari també d'alguns concerts durant l'Exposició i, ben aviat, dels cicles d'audicions de la "Societat Catalana de Concerts" i dels "Concerts Nicolau". De tots ells, però, el Liceu era l'escenari per excel·lència de la ciutat, que aglutinava el grup principal d'afecionats.

Aquest era el panorama musical de la ciutat quan es disposava a obrir les portes de la seva I Exposició Universal. S'havia treballat intensament per presentar una ciutat moderna, cosmopolita i sobretot europea. Res o gairebé res no s'havia deixat a la improvisació. Malgrat tot, l'oferta musical continuava essent limitada, a la mercè d'algun músic o algun empresari. L'Exposició no podia improvisar una tradició que, fins aleshores, no havia existit.

És per això que resulta difícil parlar de la programació musical d'aquells dies, i així mateix, la manca d'interès de la premsa, i la falta de precisió en les poques dades que ens han pervingut, fan di-

fícil qualsevol aproximació.

L'alcalde Rius i Taulet havia pres personalment el compromís de portar a terme l'Exposició. Ell n'era el principal artífex, al davant d'un Patronat format per vuitanta-tres prohoms.

Resseguint la llista de personalitats, veiem que cap músic de l'època no hi és present, i que tan sols Josep Lluís Peller, Josep Masriera i l'escultor Agapit Vallmitjana representen els interessos del món de l'art.

Els àmbits en què es divideix la mostra són molt diversos i curiosos, als ulls d'avui en dia. Els testimonis fotogràfics de l'esdeveniment mostren una munió d'objectes (industrials, militars, artístics, etc.) envoltats de banderes i banderoles. Ben segur que, al Pavelló de França, no deuria ser difícil sentir-hi el so mecànic de la bobina d'un motor, i els arpegis d'una arpa o els acords d'un piano de la casa "Erard" a càrrec d'Isaac Albéniz.

Un dels primers esdeveniments musicals



El mestre Joan Goula, director d'orquestra i compositor.

de l'Exposició, del qual tenim notícia, fou una funció de gala al Liceu. El 19 de maig, vigília de la inauguració, l'empresari Albert Bernis programà l'òpera *Lo-hengrin*, en honor dels visitants més illus-

tres de la ciutat. La jove promesa del moment, Francesc Viñas, interpretà el paper solista i hi assolí un gran èxit. *"Molta gent i molts aplausos al jove tenor català. Procuri no adormirse sobre'ls lloers. Lo camí del art es penós y llarch però ab facultats com las qu'ell te s'hi arriba sempre"*, li recordà el crític de "L'Esquella de la Torratxa". Eren presents a la vetllada la reina M^a Cristina, els ducs d'Edimburg, el duc de Gènova, el Príncep de Baviera, el príncep Jordi de Grècia i les principals autoritats consulars i locals.

Francesc Viñas tornà a cantar novament, en honor de la reina M^a Cristina, pocs dies després, el 23 de maig, al Teatre Líric. En aquest concert, a càrrec dels alumnes més brillants del Conservatori del Liceu, Viñas interpretà una *Romanza de tenor*, del mestre Goula.

El públic no respongué a les programacions d'aquells dies

Les sessions de gala al Gran Teatre del Liceu es repetiran sovint, en el decurs de l'Exposició, amb motiu de la visita dels convidats reials, com la del rei Oscar II de Suècia, qui presencià l'actuació de Julián Gayarre en el paper de Vasco de Gama de l'*Africana*.

Un fet preocupant, en els nuclis teatrals i artístics de l'època, i constatable a la crò-

nica cultural de la premsa, era l'apatia general del públic de la ciutat (val a dir que la programació havia contribuït a aquest estat d'ànim). Així, veiem com els títols i els intèrprets se succeeixen sense cap interès per part d'un públic, cada vegada més minoritari.

Si l'afeccionat, d'una banda, no confiava que el Liceu aixequés el nivell del gust del públic, el Liceu, de l'altra, sentia la indiferència d'un auditori més preocupat pel luxe i la fastuositat de la festa social al pati de butaques, que no pas atent al drama musical a l'escenari.

No s'albirava un canvi de situació, tan sols amb l'Exposició Universal: *"Ja se sab: empentas als carrers, poca gent als teatros. Els espectacles gratuïts absorveixen als espectacles mediantibus illis"*. *"Les entreprises de teatros en sa major part no tenen motius de alegrar-se de las circunstancias deslumbradoras que atraviesa a Barcelona y que verdaderament ellas las han atravesadas de part a part"*. Tant és així, que són diverses les reunions i protestes dels principals empresaris, que veuen seriosament afectats els seus interessos econòmics per les festes nocturnes que s'organitzen al recinte de l'Exposició.

L'animació cultural de la ciutat havia de ser un fet imminent i així ho havien demostrat les edicions anteriors de París, Londres, Liverpool, etc. Malgrat la competència de la fira i de la seva principal atracció "La font màgica", els teatres ha-

XXXIV CONCURS INTERNACIONAL D'EXECUCIÓ MUSICAL MARIA CANALS DE BARCELONA

del 12 al 26 d'abril de 1988

PIANO - FLAUTA

262 concursants inscrits dels països:

Alemanya - Argentina - Austràlia - Àustria - Bèlgica - Brasil - Bulgària - Canadà - Colòmbia - Corea
Espanya - E.U.A. - França - Gran Bretanya - Holanda - Hongria - Indonèsia - Iran - Irlanda - Israel - Itàlia
Iugoslàvia - Japó - Luxemburg - Líban - Marroc - Mèxic - Noruega - Nova Zelanda - Polònia - Romania
Suècia - Suïssa - Taiwan - Turquia - Txecoslovàquia - U.R.S.S. - Veneçuela - Xina.

CASAL DEL METGE

del 12 al 23 d'abril

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

diumenge, dia 24 d'abril, a les 17,00 h.

SALÓ DE CENT de l'Excellentíssim Ajuntament de Barcelona
dimarts, dia 26 d'abril, a les 19,00 h.
Concert de Clausura



El gran saló del Palau de Belles Arts, marc cabdal de les manifestacions artístiques de l'Exposició.

vien de participar de l'ambient de festa i d'eufòria generat al seu voltant. Calien propostes atractives, no tan sols al seu públic habitual, sinó també al nombre important de visitants estrangers —o, com els anomena la premsa de l'època, els *touristes*.

El tenor Julián Gayarre fou la figura destacada dels esdeveniments musicals

El Liceu, en aquest sentit, programà l'actuació del famós tenor navarrès Julián Gayarre. L'èxit i el reconeixement artístic internacional que precedien les seves actuacions a Barcelona, foren un gran incentiu per al públic i motiu d'una gran ex-

pectació reflectida a la premsa. Tant és així que, a instàncies del mateix públic, Gayarre accedí a perllongar les actuacions uns quants mesos més, tot delectant els afeccionats amb les seves interpretacions de *l'Africana*, *Amleto*, *I Puritani*, *Lucrezia Borgia*, *I Pescatori di Perle*, etc.

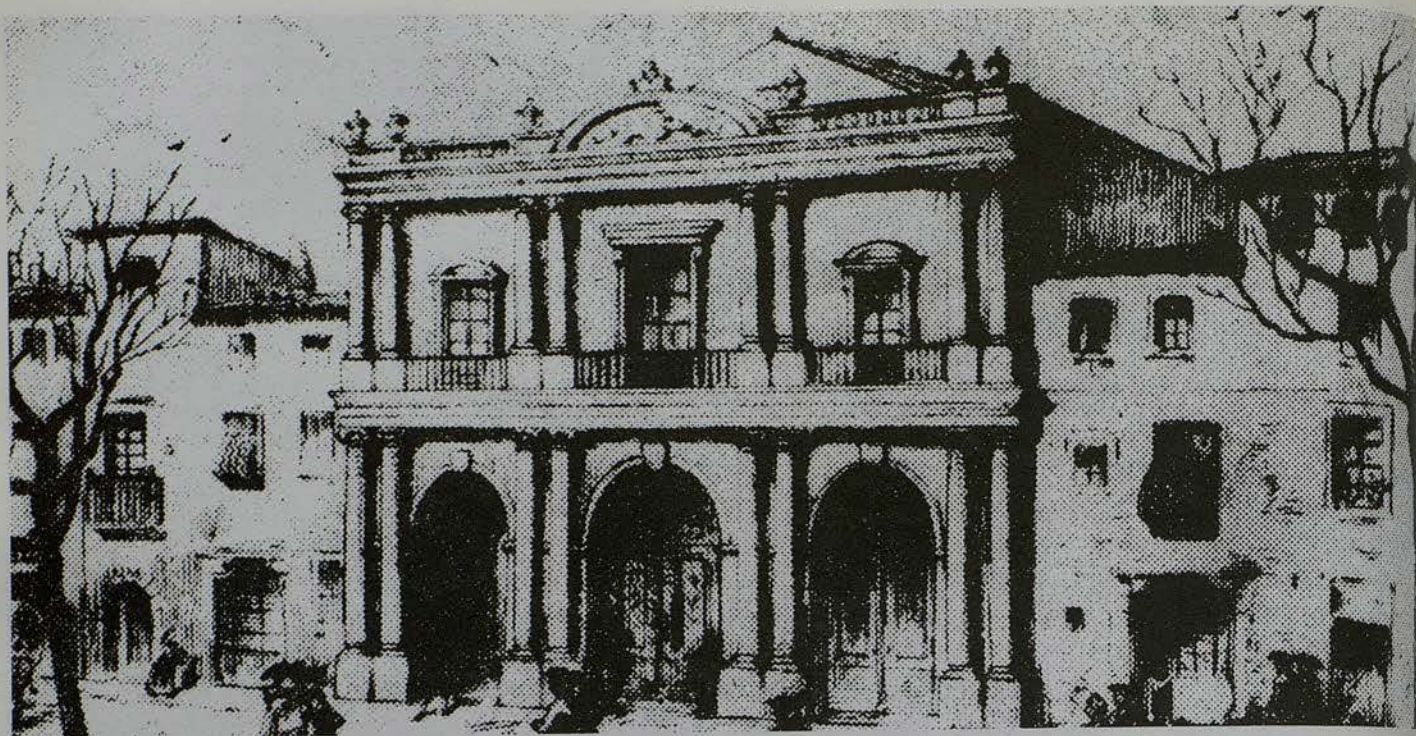
Un paper molt important, en la programació musical de l'Exposició, el va tenir la Banda Municipal, creada el 1886, sota la direcció del seu fundador, el mestre Josep Rodoreda. La presència de la Banda no fou tan sols als concerts diaris de matí i tarda, organitzats al recinte de la fira, sinó també al Concurs Internacional de Bandes de Música Militars i Civils.

L'altra activitat musical habitual de l'Exposició foren els concerts d'orgue al Palau de Belles Arts. Aquilino Amezuza de Navarra, constructor, s'encarregà del

projecte, que consistí en la construcció de dos orgues. Per a la inauguració fou convidat el prestigiós organista francès Guilman, de l'església de Saint Sulpice, de París. Primitiu Pardàs, organista de la Basílica de Santa Maria, fou també un dels músics habituals del Palau de Belles Arts. Les seves actuacions eren molt concorregudes, i produïen un gran efecte les seves improvisacions, que permetien copsar la robustesa i sonoritat d'aquell nou instrument, que disposava de diversos registres i, sobretot, funcionava elèctricament!!

Paral·lelament als recitals d'orgue, una entitat anomenada "Societat de Quartets" programà, conjuntament amb la Banda Municipal i cors, una tanda de concerts "seriosos", dirigits pel mestre Goula.

El programa de tots aquests concerts era molt divers, amb una mitjana de vuit



El Teatre Principal, protagonista de visceral rivalitats amb el Gran Teatre del Liceu.

i les tradicionals obres del mestre Goula, qui ho aprofitava per anar-les fent conèixer, amb les agrupacions instrumentals que ell dirigia. En aquest sentit, hem d'assenyalar la freqüent inclusió de les obres de músics contemporanis en l'època (Rodoreda, Marraco, Frigola, Monasterio, Pardàs) en concerts i també en actes religiosos i civils.

Responent a la bona organització del certamen, des de l'inici de l'Exposició fou establerta una programació musical. Per aquest motiu, al butlletí oficial ("La Exposición") constava la concessió del programa dels Concerts de Música Clàssica i Nacional a una empresa musical de Barcelona.

L'esmentada empresa anuncià l'organització d'un o tres concerts per setmana, com a mínim. No sabem exactament, ni ho hem pogut esbrinar, pel caràcter general de les ressenyes, a quina mena de concerts es referia l'esmentada nota. Su-

posem, però, que són els concerts diaris de la Banda Municipal a l'aire lliure, i els d'òrgue al Palau de Belles Arts.

Finalment, esmentem les audicions organitzades pels constructors d'instruments (especialment piano) "Érard", "Bernareggi", "Cussó & Cia", etc., que tingueren lloc al Palau de la Indústria, amb la col·laboració dels pianistes més prestigiosos del moment.

Una de les manifestacions musicals més importants de l'Exposició del 88 fou, sens dubte, els Concursos Internacionals d'Orfeons i Societats Corals, i els de Bandes Militars i Civils. A la convocatòria, van respondre-hi grups corals i bandes de tot l'Estat, i també de França. Les proves que van realitzar els diferents grups van ser seguides amb entusiasme pel públic en general, i per l'important nucli d'aficionats al cant coral i membres de les Societats Corals creades per Clavé. "Ben segur que, després de l'actuació de tots ells, el nivell artístic dels cors fundats per l'admirat Clavé, recentment desaparegut, pujarà", afirmava el crític del "Diari de Barcelona". Precisament, la figura d'Anselm Clavé

havia estat objecte d'un homenatge popular aquells dies, amb la inauguració d'una escultura del mestre a la barcelonina Rambla de Catalunya.

Lluís Millet també recordava molt positivament la celebració d'aquests Concursos: "Llavors sentirem, pels chors formers que vingueren, una manera de cantar en conjunt desconeguda per nosaltres. La justesa d'afinació, l'emissió natural i ben timbrada, l'equilibri i fusió de les veus, foren una revelació que engendrà en nosaltres un fort desig de crear quelcom semblant a casa nostra". En veritat, en un futur no massa llunyà el cant coral a Catalunya adquiriria un paper fonamental en el desenvolupament musical de la ciutat.

Durant els concerts dels Concursos de Bandes, es qüestionà la participació de la Banda Municipal, ja que l'entitat que els convocava era el mateix Municipi. Malgrat la polèmica, l'agrupació musical dirigida pel mestre Rodoreda fou guardonada amb el primer premi, en la convocatòria de Bandes Nacionals, i amb el segon, en la convocatòria internacional.

Després de 245 dies d'Exposició, el 10 de desembre de 1888 s'establí la data de clausura. La interpretació a la catedral d'un *Te Deum* del mestre Sánchez Marcano en acció de gràcies, fou la manifestació final de tots els actes de la I Exposició Universal de Barcelona.

Dos dies més tard, la ciutat sentia la pèrdua de qui havia estat un dels seus principals mestres: Marià Obiols. La seva desaparició suposaria també la fi d'una etapa, d'un estil; tot seguit, la ciutat s'endinsaria vers la consolidació de la futura "Barcelona Filharmònica".

Marta Muntada

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

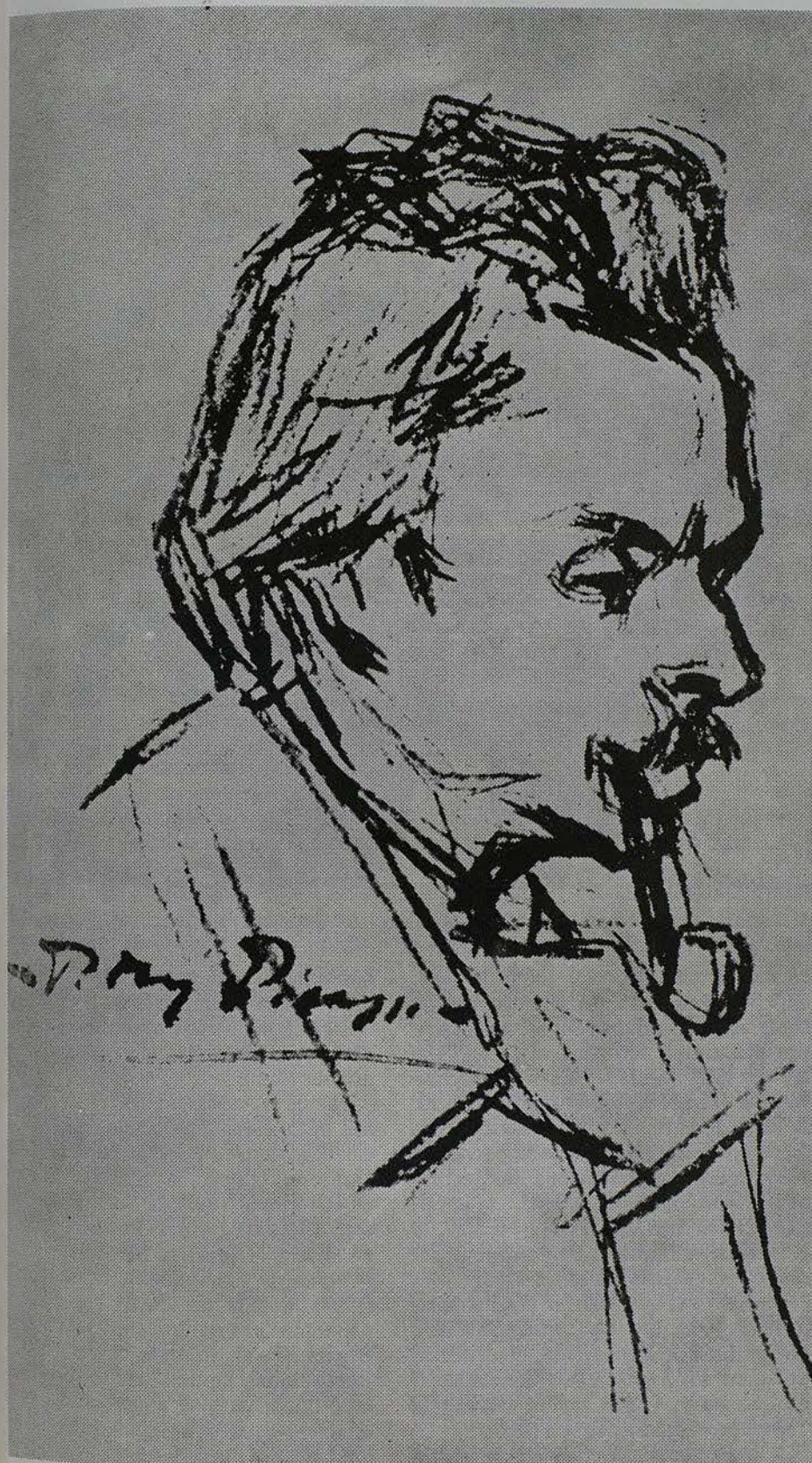
JORQUERA PIANOS
VICTOR JORQUERA

Aquesta marca té ubicada legalment
la seu social en aquestes adreces



Aribau, 212 - Moia, 20 - 08006 Barcelona
Tels. 418 02 90 - 200 31 36 (taller)

L'herència musical de l'Exposició Universal del 1888



Enric Morera, dibuixat per Picasso al temps dels Quatre Gats.

La Barcelona del 1888, de 450.000 habitants, s'obre al món gairebé per primera vegada. I d'aquesta Exposició brollen, i en ella es concentren, les línies mestres del Modernisme català i universal per l'abast dels projectes de futur. Aquest magne esdeveniment serveix d'estímul per al desenvolupament i l'evolució de les arts plàstiques i musicals.

Això desemboca, en l'aspecte creaciona, en una veritable crisi del llenguatge, a la qual hom reacciona de maneres diferents: o bé deixant-se dur per la pròpia personalitat i intuïció, o bé per la comoditat, per l'herència estrangera o autòctona, per l'esperit de rebellió contra allò ja establert, etc. Això vol dir que, a Barcelona, com a tants altres indrets, hi haurà en aquests anys una pervivència de diferents estils i estètiques. La nostra ciutat, a més, serà una gran receptora i generadora de wagnerisme, de straussisme, del mal anomenat Impressionisme musical, del corrent denominat Alhambrista (tan de moda a Europa i accentuat, precisament, per l'Exposició Universal de París de l'any següent, 1889). A Barcelona, conviuran un Post-romanticisme, un Modernisme i un Nacionalisme musical de caràcter culte, fomentat principalment per l'obra musicològica de Felip Pedrell (1841-1922)⁽¹⁾ i gràcies a l'Orfeó Català i al moviment orfeònic que aquest generà.

L'activitat musical barcelonina era pobra i provinciana

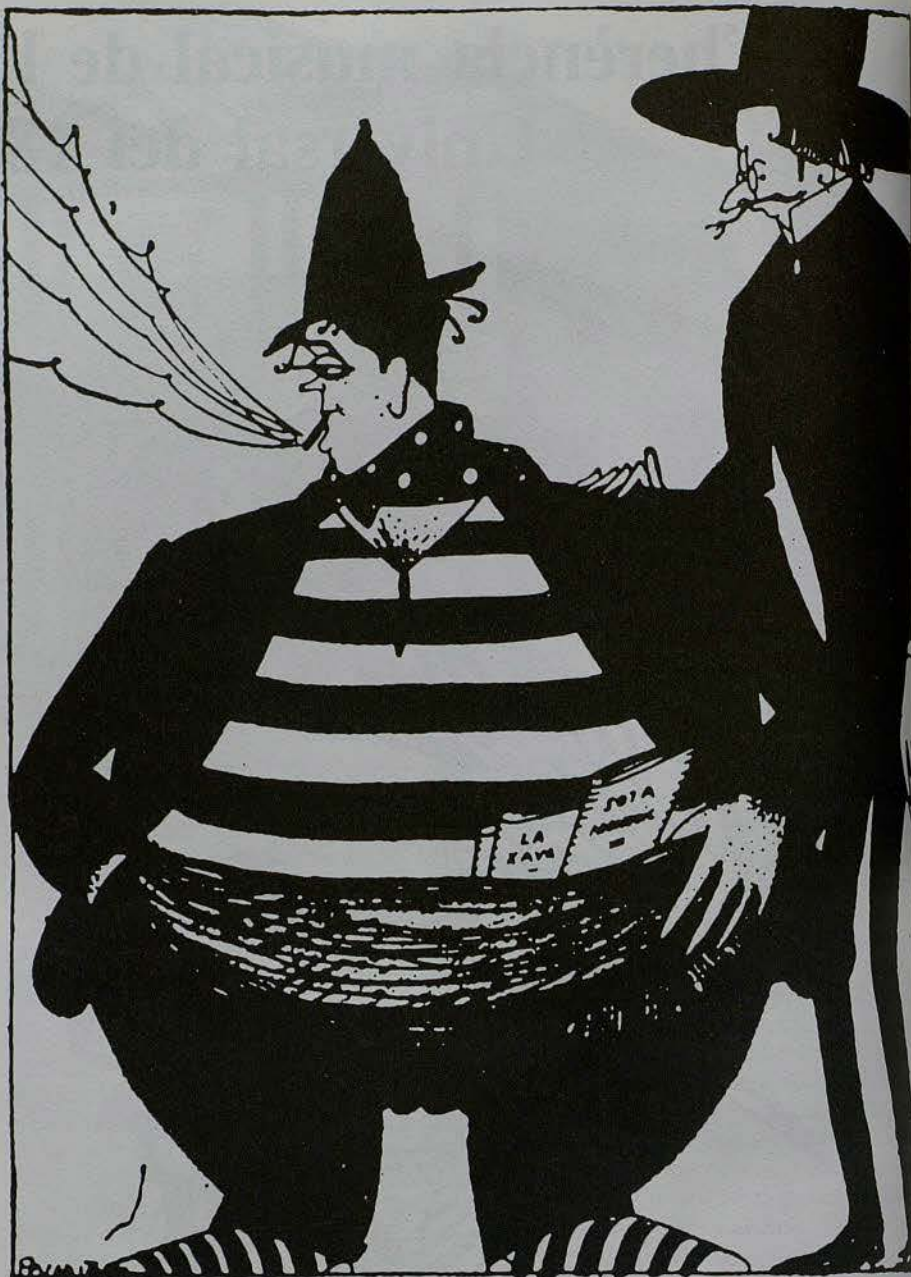
En el moment de l'Exposició, l'activitat musical barcelonina és pobra i provinciana. Vistos els buits existents, s'aniran creant (i morint, en moltes ocasions, per qüestions econòmiques) diferents entitats amb una finalitat comuna: ensenyar, interpretar i divulgar la música de fora i d'aquí. Grans figures musicals de casa nostra propiciaran l'arrencada musical, ajudades econòmicament per una bona part de la burgesia barcelonina, que veu en aquesta manifestació artística un important vehicle cultural. Amb la progressiva creació d'entitats que fomenten audicions i cicles de concerts, el públic, tímidament, va omplint els teatres i les sales, i s'introdueix en aquesta "nova" i "moderna" música. Però, fins que no hi haurà una sala de concerts i unes entitats estables, els concerts aniran essent activitats esporàdiques.



Josep Rodoreda, director de la Banda Municipal de Barcelona.

La música de cambra. La figura del músic de càfè, que apareix a Barcelona a l'entorn del 1860, continua existint fins ben entrat el nostre segle, com a una de les formes de subsistència a què es veuen obligats moltes figures (com Rodoreda, Vidiella, Albéniz, Viñes, Granados, Malats, Casals, Manén, Millet, Vives, Nogué, Toldrà, etc.). Pel que fa a la música de cambra, el 1888 comptava amb molt pocs conjunts estables. Entre ells, el Trio que tocava al Cafè Anglès, integrat per Lluís Millet, Josep Badia i Lluís Pàmies; i, el 1891, al Cafè Pelayo, on Ll. Millet formà quartet amb Ernesto Cioffi, Josep Soler i Lluís Pàmies⁽²⁾. Diverses entitats col·laboraren a fomentar i divulgar la música de cambra, entre elles, l'Associació Musical de Barcelona, la Societat Catalana de Concerts, el grup d'Els Trenta —que donava audicions particulars a una casa de Gràcia—, la Societat Filharmònica de Barcelona, que comptava al principi amb un quartet format pel belga Crickboom, i per Rocabrúna, Gálvez i Casas, i la col·laboració ocasional de Granados. *“Els modernistes intentaren per tots els mitjans d'introduir el repertori camerístic tant pel que tenia de valuós com pel fet que aquest contenia en la seva pròpia dinàmica molts dels valors presents en l'època”*⁽³⁾. Així, aquest gènere, que arrenca lentament el 1888, es consolidarà el 1910⁽⁴⁾, quan es creen conjunts com el Quartet Renaixement (1912), el Trio de Barcelona (1913) i entitats com l'Associació de Música da Câmara (1913).

Panorama simfònic. El panorama simfònic barceloní és, a la dècada de 1880, francament desolador. En plena Exposició Universal, sorgeix una de les entitats de més llarga vida, que arribarà fins el 1924. Es tracta de l'esmentada Associació Musical de Barcelona, que es fa conèixer



Els autors literari i musical de Tassarba, vistos per Passarell a "L'Esquella de la Torratxa".

en un concert celebrat el juliol de 1888, amb una orquestra de saló. A més de comptar amb la Banda Municipal, autèntica plataforma de divulgació, i de l'Orfeó Català, un altre fet afavoreix l'arrencament musical a casa nostra: la creació, el 1892, de la Societat Catalana de Concerts, que encara que no sobrepasarà el 1897, influeix positivament en el panorama simfònic barceloní, gràcies a la iniciativa del seu director, Antoni Nicolau, el prestigi del qual havia estat sembrat durant els anys parisencs (1878-1886).

Una altra contribució al desenvolupament simfònic foren els Concerts Nicolau, que duraren de 1896 a 1898, en el decurs dels quals s'oferiren les simfonies de Beethoven i les parts més significatives de la *Tetralogia* wagneriana.

A la dècada de 1890, sorgeix una altra entitat, que segueix molt de prop els postulats del Modernisme: és la Societat Fil-

harmònica de Barcelona (1897-1904), que semblava sintetitzar els nous ideals les noves inquietuds musicals: comptar amb una acadèmia, una orquestra, un quartet i un repertori renovat.

També en aquests anys, es crearen tres institucions simfòniques de menor incidència, com la Societat Barcelonesa de Concerts (1898), la Societat Musical de Barcelona (1899), la Societat de Concerts Clàssics (1900), l'Orquestra Catalana (1903), l'Orquestra Barcelona (1905), l'Orquestra Filharmònica de Barcelona (1907) dirigida per Josep Lassalle, que presentà obres de Bruckner, Max Rega, Brahms, Wolf, Borodin, Sibelius, Padermsa, Taltabull, Garreta, etc. El 1910 apareix, finalment, una important orquestra estable, l'Orquestra Simfònica de Barcelona, sota la direcció de Joan Lamote de Grignon, i s'inicia a casa nostra una veritable i estimulant vida simfònica.



El gran pianista i pedagog Carles G. Vidiella.

L'Orfeó Català i el moviment orfeònic a Catalunya: herència directa de l'Exposició. Segons Alexandre Galí, "*La idea de crear el que fou l'Orfeó Català va néixer el 1891 al voltant d'una taula del Cafè Pelayo, suggerida per Amadeu Vives i Lluís Millet*"⁽⁵⁾. El 6 de setembre del mateix any es fundava, amb tota mena d'esperances i il·lusions, aquesta institució que esdevindria un centre musical dels més importants de Catalunya. La primera actuació pública fou el 5 d'abril de 1892, a la Sala Bernareggi. Segons Galí, els primers membres foren reclutats entre els amics i companys del cafè Pelayo, i començà a funcionar, amb 28 coristes i 37 socis protectors, en un local del carrer dels Lledó. L'impacte de la vinguda, el 1895, de la Capella Nacional Russa estimulà el fet d'afegir-hi veus femenines i infantils.

No tots els barcelonins eren partidaris d'aquesta institució. Alguns la veien com a una institució burgesa, enfrontada al poble, tan partidari de l'obra claveriana. Així, un sector notable del grup de "L'Avenç" intentà oposar a l'Orfeó Català la Societat Coral Catalunya Nova⁽⁶⁾, i, al seu director, una figura arribada de Brussel·les, Enric Morera.

Tanmateix, la tasca de l'Orfeó Català prossegueix amb força i, el 1904, instaura les Festes de la Música Catalana, que arribaran fins al 1922, i publica la "Revista Musical Catalana", sota la direcció de Joan Salvat. El dia de Sant Jordi de 1905 posa la primera pedra del Casal de l'Or-

feó, més tard conegut com a Palau de la Música Catalana.

En el temps de l'Exposició, ja existien els dos grans Conservatoris

Aquesta formació coral en generà moltes d'altres, com la Capella de Sant Felip Neri, l'Escola Coral de Terrassa, la Capella Catalana, l'Escola Jordiana-Orfeó Canigó, l'Orfeó Lleidatà, l'Orfeó de Sants, l'Orfeó Gracienc, etc.⁽⁷⁾. Llurs membres no eren ja els obrers de Clavé, sinó artesans, comerciants i afeccionats que comptaven amb una formació musical més o menys sòlida.

La docència musical i els principals centres de divulgació musical. En el temps de l'Exposició Universal, Barcelona comptava amb dos centres pedagògics importants i estables: el Liceu Filodramàtic d'Isabel II i l'Escola Municipal de Música. La necessitat de formar bons instrumentistes fa aparèixer altres centres privats, que serviran d'exemple per a la renovació pedagògica: l'Acadèmia Vidiella, l'Acadèmia Granados (que passaria a denominar-se Marshall, a la mort del pianista) i l'Acadèmia Ainaud, hereva de l'escola Crickboom de violí⁽⁸⁾.

La manca de sales de concerts estables (només hi havia teatres, que dedicaven el seu espai a l'òpera, o al teatre declamat, activitats de faràndula, balls de màscares,

etc.) afavorí la generació de les sales petites, com la Mozart, la Parés, la Granados, etc.⁽⁹⁾, fins que la desaparició del Teatre Líric (Sala Beethoven) crearà les bases de la necessitat d'una sala: el Palau de la Música. I, d'ençà del 1908, data de la seva inauguració, els concerts s'hi succeiran de forma estable: s'hi faran cicles, s'hi convidaran intèrprets i directors estrangers, i canalitzarà la que s'ha convingut a denominar "Generació del 1908", a la qual queden inclosos noms com Millet, Vives, Nicolau, Alió, Casals, Lamote de Grignon, Morera, un grup molt vinculat a l'Orfeó i "encara d'inspiració vuitcentista"⁽¹⁰⁾.

El repertori modernista. A la dècada de 1890, es produeix un moviment de renovació del gust artístic. S'hi continua rebent la influència de l'òpera i del "gènero chico", però els grans noms europeus comencen a infiltrar-se en l'esperit dels espectadors: Wagner i Beethoven, de pri-





L'Orfeó Català fou un fruit indirecte de l'Exposició. El mestre Millet amb alguns cantaires al local de la plaça de Sant Just.

mer; els membres de l'escola francesa, Chausson, Franck, D'Indy, Fauré, Ravel, després. J.S. Bach serà recuperat i revalorat per l'Orfeó Català, amb l'ajut d'Albert Schweitzer, en els "Festivals Bach". Mozart, un altre gran desconegut en el temps de l'Exposició, serà recuperat de la mà de Haydn, fins a ser públicament reivindicat el 1905, en una conferència de Joan Maragall: "El drama musical de Mozart". Entre 1900 i 1910, el públic barceloní s'obre als grans simfonistes alemanys moderns: Richard Strauss, G. Mahler, A. Bruckner.

Pel que fa a l'òpera, durant la dècada de 1880, i fins a ben entrat el nostre segle, a Barcelona continua privant una vida operística de procedència italiana, amb tímides aportacions de l'escola francesa. Progressivament s'hi anirà imposant Wagner⁽¹⁾ i Puccini, dualitat que provocarà les conegudes tensions entre wagneristes i italianistes. El 1902, Pedrell estrenà *I Pirineus*, a la qual seguiran *Giovanna di Napoli* i *Acté*, de Manén, *Hesperia*, de Lamote, *Bruniselda* i *Tassarba*, de Morera. Però eren flors que no feren estiu. Tampoc no féu estiu l'intent, capitanejat per Morera, de substituir el "gènere chico" per propostes de teatre líric català, des de la seva presentació amb *Jesús de Nazaret*, el 1894, passant per l'estrena de *La fada*, a Sitges (1897), etc.

Tanmateix, i a desgrat de l'escàs èxit de les propostes líriques de casa (Espectacles-Audicions Graner, 1905-1908, per exemple), la consciència quedà remoguda. Aquesta i l'impacte del wagnerisme feren possible que als teatres barcelonins, i en especial al Liceu, es prenguessin seriosament les coses de l'òpera. Era una de les principals conseqüències del canvi que aportà, a Barcelona, aquell magne certamen que fou l'Exposició Universal de 1888.

M^a Isabel Ardèvol

NOTES:

(1) Felip Pedrell fou una de les principals figures en la promoció del ressorgiment de la música pròpiament catalana. El 1888, precisament, inicià el *Diccionario Biográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, que no passà de la lletra "G". El denominat "Wagner català" escrivia, el 1891, *Por nuestra música*, un ideari estètic en el qual explica la seva trilogia operística *Els Pirineus*, estrenada com *I Pirineus*.

(2) ARTÍS, Pere, *El cant coral a Catalunya (1891-1979)*, Barcino, Barcelona, 1980, p. 26.

(3) AVIÑOÀ, Xosè, *La música i el Modernisme*, Curial edicions Catalanes, "Biblioteca de Cultura Catalana", n° 58, Barcelona, 1985, p. 376.

(4) A la primera dècada del nostre segle, es van crear (i desfer), diversos conjunts cambrístics, entre els quals destaquen el Trio fundat per Casals, el 1905, amb Cortot (piano) i Thibaud (violí), que assolí un reconeixement internacional.

(5) GALI, Alexandre, *Història de les institucions i el moviment cultural a Catalunya*. Fundació

Alexandre Gali, Barcelona, 1984, vol. XII, p. 50-51.

(6) "Catalunya Nova" continuava (com explica Ramon Planes en *El mestre Morera i el seu món*, Pòrtic, col. "Llibre de Butxaca" n° 55, Barcelona, 1972) l'obra de Clavé, amb els mateixos elements de base; però en aquells moments ja no es demanava la mateixa cosa que anys abans. Per això, i que continuà fins a la República, no aconseguí un paper de primera línia.

(7) La culminació del moviment orfeònic té la feia el 1917, amb la celebració de la Festa de Germanor dels Orfeons de Catalunya, i la creació de la institució "Germanor dels Orfeons de Catalunya", sota la presidència del mestre Ll. Millet.

(8) El piano no fou un instrument dominant en el panorama musical català fins a la segona meitat del segle XIX. Durant molts anys, per exemple, al Conservatori del Liceu no s'hi feia l'ensenyament d'aquest instrument. Joan Baptista Pujol (1835-1898) fou un dels principals promotors i mestres de piano a casa nostra, i d'ell, van sortir grans figures del "pianisme català": Vidiella, Caballero, Granados, Malats, Viñas, Albéniz, etc. El 1888, precisament, fundà una important editorial musical amb la qual adquirí també un notable prestigi.

(9) Es continuaven utilitzant salons privats i semi-privats, sales de diferents institucions (socials, culturals o artístiques) i les sales d'establiments de venda d'instruments musicals, com la sala Estela de Granados organitzà els Concerts Clàssics, la sala Dessi, i les Guarro, Bernareggi, Erard, Cussó i Ortiz, Chassaigne Frères, etc.

(10) ALBET, Montserrat, *Història de la Música Catalana*, Caixa de Barcelona, 1985, p. 209.

(11) Wagner fou un dels principals ídols dels modernistes. L'any 1901 es creà la famosa "Associació Wagneriana" (la qual va néixer, segons que sembla, a l'entorn d'una taula dels "Quatre Gats") i es convertí en una capdavantera en el panorama cultural i artístic barceloní.



Cesc

Arxius Musicals a Catalunya (II)

Manresa

Arxiu de la Seu

Manresa conserva dos fons musicals d'una certa importància. El primer, el que sens dubte té un major pes específic, és el fons de música de la Seu, dintre el qual cal destacar l'"Arxiu de Manuscrits Musicals".

Aquest fons, com la resta de l'arxiu, és propietat del Capítol de Canonges d'aquella església, i en aquests moments es troba en una sala (la mateixa que utilitza actualment la Capella per als assaigs) situada al costat del claustre (baixada de la Seu, al portal romànic) en espera de ser traslladada a les noves sales que recentment s'han habilitat (a sota de la rectoria i al costat de Càritas) per a acollir tot l'arxiu documental, força complet, el qual aranca des del segle XIII.

Tot i que la sala on és situat l'arxiu ofereix comoditat per a la consulta, ni els fons musicals ni la resta de l'arxiu no tenen un horari fix de consulta. De manera que és convenient posar-se en contacte amb el sagristà o amb el rector (l'horari aproximat és de 9,30 a 1 del matí) si hom vol consultar aquests fons.

Les partitures que l'integren estan separades segons siguin impresos o manuscrits. El fons de manuscrits és totalment catalogat i ordenat, i els materials són col·locats en caixes arxivadores. Els impresos, solts o ordenats alfabèticament.

Pràcticament tot el fons de manuscrits és constituït pel repertori que s'interpretava a la mateixa Capella de Música (amb comptadíssimes excepcions, de la primera meitat de l'actual segle), si bé en alguns casos es fa difícil de saber si hi ha també còpies que haurien pogut pertànyer als arxius particulars d'alguns mestres de Capella. Gairebé totes elles foren copiades a la mateixa Seu. El nombre de manuscrits supera el de 1.700, i el volum total d'impresos (que no estan catalogats) és força inferior al de manuscrits.

La partitura amb data de còpia més antiga és del 1731, i les més modernes són de la dècada de 1950; dins d'a-

quest espai tan gran de temps, el període més ben representat és la segona meitat del segle XIX. Entre els compositors que hi destaquen per tenir-hi un nombre més gran d'obres hem de citar alguns dels qui hi foren mestres de Capella, com Caietà Mensa (150) i Francesc Escorsell (185), o bé que hi tingueren algun altre tipus de lligam: M. Torras (36), M. Vallès (34), M. Pontí (43), etc...). Entre la resta d'autors catalans dels quals es conserva música, cal esmentar Andreu (6), C. Baguer (23), B. Blanch (13), B. Brell (8), M. Espona (3), F. Llibons (4), P.J. Llonell (4), C. Llopart (10), J. Pons (4), etc. Entre els hispànics, fem referència a H. Eslava, molt per damunt dels altres. Quant als estrangers, hi destaquen els italians (Jommelli, Galuppi, Cimarosa, Sacchini, Rossini, Mercadante, etc.), si bé també hi ha germànics (Haydn, Pleyel) i francesos (Gounod). Sols un miler dels manuscrits tenen autor conegut. La resta, són anònims.

Pel que fa als gèneres, es reparteixen de la manera següent:

a) **Música vocal religiosa** (la més abundant). Hi destaquen les *Misses* (191), els *Trisagis* (130), els *Requiem* (43), etc.

b) **Música vocal profana**: sols hi és representada per unes poques àries d'òpera italiana i alguna cançó del segle actual.

c) Completen el fons unes 60 **obres instrumentals** entre les quals hi ha Tocates per a tecla de Mariner, Closells i Vilar, i algunes Simfonies orquestrals, una de les quals és atribuïda a Haydn, segons el manuscrit, i no compta amb cap paral·lel conegut.

Hom pot consultar el fitxer dels manuscrits a la mateixa sala de l'Arxiu.

Arxiu Històric de la Ciutat

És situat al núm. 36 de la Vila de Sant Ignasi. És de titularitat Municipal, tot i que la procedència dels fons no

sempre és civil. La consulta es pot fer qualsevol dia, de 9 a 2, i els divendres, també de 5 a 8.

Els fons musicals són guardats en carpetes, però no estan catalogats, i es poden dividir en tres parts:

1) Uns 30 **pergamins** amb monodia litúrgica des del segle XII.

2) Unes poques **composicions de música religiosa** del segle XIX. Sembla que provenen de l'Arxiu de la Seu. Hi ha obres de C. Mensa, M. Pontí, etc...

3) Uns 50 **manuscrits de la segona meitat del segle XIX**, que foren propietat de Joaquim Sarret (1853-1935). Hi ha algunes peces de música religiosa (*Misses* i *Rosaris*); però, sobretot, música per a guitarra: arranjaments d'òperes italianes (de Rossini a Verdi), música de ball i peces originals per a aquest instrument, entre les quals destaquen algunes sèries de variacions i les de F. Sors.

Bibliografia:

—BAGUER, Carles: *Tres Sinfonias para tecla*. Revisión y prólogo de Maria A. ESTER-SALA, I.E.M.; C.S.I.C. Barcelona, 1984. Serie C. Música de Cámara, 14.

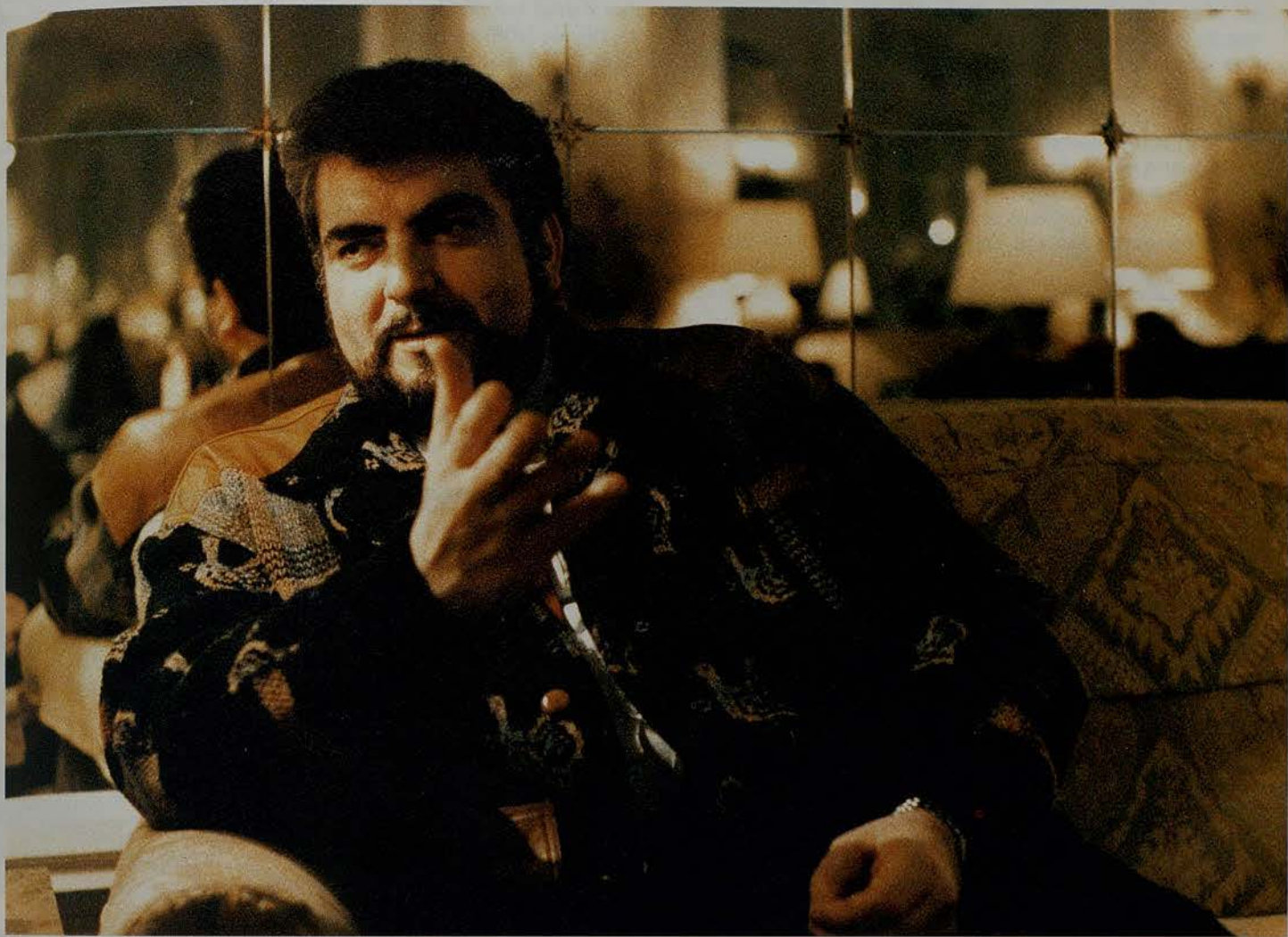
—VILAR, Josep M.: *Catàleg de l'Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa*. Tesi de Llicenciatura. Inèdita.

—VILAR, Josep M.: "Una simfonia de Haydn a l'Arxiu de la Seu de Manresa". *Recerca Musicològica* IV. Barcelona, 1984.

—VILAR, Josep M.: "Caietà Mensa: compositor de la Seu de Manresa". *Dovella Núm. 9.*, Manresa, abril 1983. Pp. 26-35.

—VILAR, Josep M.: "La música a la Seu de Manresa". *Dovella, Núm. 20*. Manresa, octubre 1986. Pp. 5-8.

Maria Ester-Sala
Josep M^a Vilar



Joan Pons: Un artista fet en el goig del treball a fons

Confesso que sento una només relativa inquietud per tot allò que es mou al voltant de l'expressió psicologia i derivats i sinònims. Més enllà de la pura i elemental curiositat cultural de tipus cognoscitiu, no hi sento cap atracció particular. Mai no m'he capficat massa en el joc (que puc admetre que sigui divertit) d'analitzar comportaments, reaccions i actituds, pel goig estricte de l'exercici especulatiu. No cal dir que mai no he sentit la necessitat més mínima d'ajeure'm en un sofà més o menys còmode per a sotmetre'm a l'interrogatori (qui sap si basat en un qüestionari molt mecànic i fred) d'un expert en la matèria, ni tampoc no m'ha abellit massa de posar-me a la part oposada.

Per això, també mai no se m'ha acudit que jo fos un *alter ego* del psicòleg, i que l'interrogat fos justament la víctima

ajassada en un imaginari sofà, disposada a manifestar-me interioritats amagades, característiques personals endormiscades, potències somortes, etcètera.

Tanmateix, confesso que després d'haver parlat amb Joan Pons, la imatge se m'ha fet fins a cert punt present, i de forma (per descomptat) inesperada, sempre però en el terreny artístic. De cop i volta, he observat que, a partir d'un diàleg normal i corrent, mancat sempre d'afanys especulatiu, ha sorgit una veritat potser poc evidenciada pel mateix Pons. O, potser, de tan evident, menystinguda, no valorada en la seva plenitud, en la seva potència absoluta. El fet es va produir de forma espontània, sense cap mena de premeditació. Fou una mena d'auto-psicoanàlisi sorgida a partir d'una constatació elemental per a mi: la seva condició d'au-

tèntic "animal teatral", d'artista de l'escena integral.

Quan n'hi parlo, resta una mica sorprès. Hi he d'insistir, i fins i tot recorro, en una tal insistència, a remetre'm a la meua condició de quelcom més que amant del teatre —en el pla professional i en el del dilettantisme intens. Recorro també a l'autoritat de professionals afermats, a testimonis que he recollit d'ells, via conversa informal. Joan Pons, de mica en mica, potser només per no portar-me amablement la contrària, o potser per via d'incapacitat de fer front a l'allau argumental, acaba cedint amb elegància, i complagut per la convicció amb què exposo els arguments.

Amb la seva humanitat, dimensionada per damunt d'allò que és habitual, el seu rostre deixa veure una bonhomia que el

Im crescendo



Banco Hispano Americano

tracte posterior no farà sinó confirmar. La noblesa de la seva veu, admirada sempre damunt de l'escenari, es deixa gaudir a través d'una parla pausada, no gens estrident, més aviat continguda, com si tingués el temor que, a qualsevol moment, se li escapés un pinyol enmig del saló de l'Hotel Ritz, on s'estatja. Amable, esplèndidament ben predisposat per a la conversa, es mou sempre entre la indefugible voluntat de ser sincer i autèntic, i una certa por a ser mal entès en alguna afirmació, com quan, amb plena consciència, diu que, a ell, l'òpera no li agrada. I ho diu mig rient, conscient de quant colpidora és aquesta informació. I ho diu deixant ben clar, i s'estén argumentant-ho, que no és ben bé així. I deixant clar també que, la cosa és que, aquesta veritat a mitges, s'ha d'entendre més com una concessió a la trapelleria, com un joc que es pot permetre des de la seva privilegiada posició d'òperista, més que no pas en un sentit ab-

espirituals. Aleshores, jo tenia 18 anys —vaig al servei militar molt jove— i vaig cantar davant el mestre Bottino, director del cor del Liceu. Vaig cantar "Despierta negro" de La tabernera del puerto.

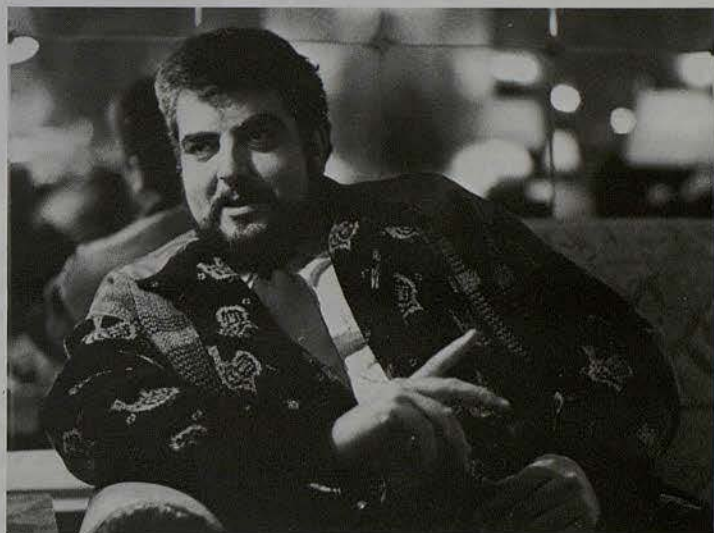
Aleshores hom li suggerí de venir a formar part del cor del Liceu, amb què guanyaria quelcom i podria començar estudis de cant.

—Va ser molt ràpid. Vaig estudiar al Conservatori del Liceu, i amb la senyora Carme Bracons. Però aviat vaig deixar la cosa simple de la vocalització. De seguida vaig ficar-me en el terreny estricte del cant. Amb el mestre Bottino, feia repertori. Van ser vuit anys de formació, encara que, de fet, sempre estudies. Allà on vaig, sempre busco encara qui pugui aconsellar-me.

El 1976, Pons guanyà el segon premi del Concurs de Cant de Parma, cantant com a baríton. I, al cap de set mesos d'entrar al cor del Liceu, ja li encomanaven

—Sí, sí, és evident que cantar m'ha agradat sempre. I m'agradava cantar sarsuela. I ara vaig a dir una cosa; no sé si ho ha de posar... —Pons es posa a riure amb complicitat— Ja sé que pot sonar a blasfèmia. Però, a mi, no m'agrada l'òpera! —Torna a riure una mica d'ell mateix com relativitzant la veritat de la seva afirmació—. Vull dir que jo no entenc aquestes persones que són capaces d'assistir a quatre representacions seguides de Un ballo in maschera. Ni he pogut escoltar, en disc, una òpera sencera. I no parlem de l'òpera més moderna. I si estic a casa, m'agrada escoltar alguna cosa lleugera.

La cita de Un ballo in maschera no ha estat casual, ja que era el títol que representava al Liceu, en el temps en què tingué lloc l'entrevista. I, justament aleshores, acusava l'impacte d'un fet que li causà una evident contrarietat. Tinc la sensació que té ganes de parlar-ne, de



solament literal. També aquí sorgeix la tàcita auto-psicoanàlisi, reveladora sobre tot d'una humanitat rica, generosa i lliure de prejudicis, de culte a la imatge.

Nascut a Ciutadella, el fet de cantar en el cor de la Capella Davidica i, naturalment, de destacar-hi, significà l'embrió inesperable de la seva carrera. D'una carrera, com tantes altres de la lírica, feta sobre una munió de casualitats. I recolzada, inevitablement, en unes facultats naturals privilegiades. Amb l'esmentat cor visità Barcelona, on oferiren un concert a la Casa de Menorca. Allà era (no caldria sinó!) el menorquí Dídac Monjo, una persona que, al Liceu, més o menys, ho ha estat tot, i que, per descomptat, es va fixar en el jove solista, qui aleshores havia acabat al servei militar. I fou Monjo qui li va suggerir de fer una audició.

—Jo, aleshores, no sabia res del món de la música. A Menorca no tens l'oportunitat de conèixer res. Quatre discos de sarsuela i poca cosa més. A Barcelona, hi havia estat dues o tres vegades, amb el col·legi, a Martí Codolar, per fer exercicis

un paper petit a La Gioconda.

—És el paper de Bernadetto. És sol a l'escena i toca l'orgue. Tremolava com un dragó. Vaig venir-hi, no pas per quedar-me al cor, sinó per esdevenir un cantant. I un cap de setmana, vaig anar a Menorca, m'hi vaig casar i vaig portar l'esposa a Barcelona. També ella es va integrar al cor del Liceu.

Sense tradició familiar en el camp de l'art, el seu pare, que era un actiu membre de l'esmentada Capella Davidica com a baix profund, no pogué dissortadament gaudir de l'esclat del fill.

—Encara hi ha gent a Menorca que em diu: "Si el teu pare ho hagués vist..." Va morir fa deu anys!

I, així, Pons es va anar convertint en un cantant, amb l'ofici que dona trepitjar continuadament l'escenari del Liceu. De vegades, anònimament, enmig de seixanta o setanta companys del cor; de vegades "tremolant com un dragó" en petites intervencions solistes. El terme vocació, entesa com a un afany imperiós, com a una força nequijetadora no escau en el cas de Pons.

buidar una mica el pap. Aprofita l'avenç quan li pregunto sobre els aspectes més durs de la seva professió.

—Totes les professions tenen coses dures i moments de molt difícil passar. Ahir mateix, després de la primera ària meua, hi va haver un silenci absolut. No ho entenc. No crec que ho vagi fer tan malament com això. No m'havia passat mai. I em dol especialment que això s'hagi esdevingut al Liceu. Ha estat un "trago" que encara no he paït.

Joan Pons continua amb l'argument:

—És una professió, aquesta, que exigeix molts sacrificis. I és molt dur que no t'aplaudeixin. I, al mateix temps, és molt agradable quan ho fan. Però si fas un gall, per al públic només ha comptat allò... Però, sí, és clar! Si tornés a néixer, tornaria a ser cantant.

Hi ha un altre aspecte enutjós en la professió; especialment per a una persona de la dimensió genuïnament humana de Pons.

—Això de viure en hotels és molt molest. Valors molt poder gaudir d'una es-

tona amb els fills, veient la televisió a casa. De vegades arribes a desitjar tenir un bon refredat per anullar unes representacions i poder gaudir de deu dies d'estada amb la família. Però, dissortadament, els refredats solen arribar quan et va més malament, quan tens més ganes de quedar bé, com a Barcelona, els últims anys, amb Simon Boccanegra i Falstaff.

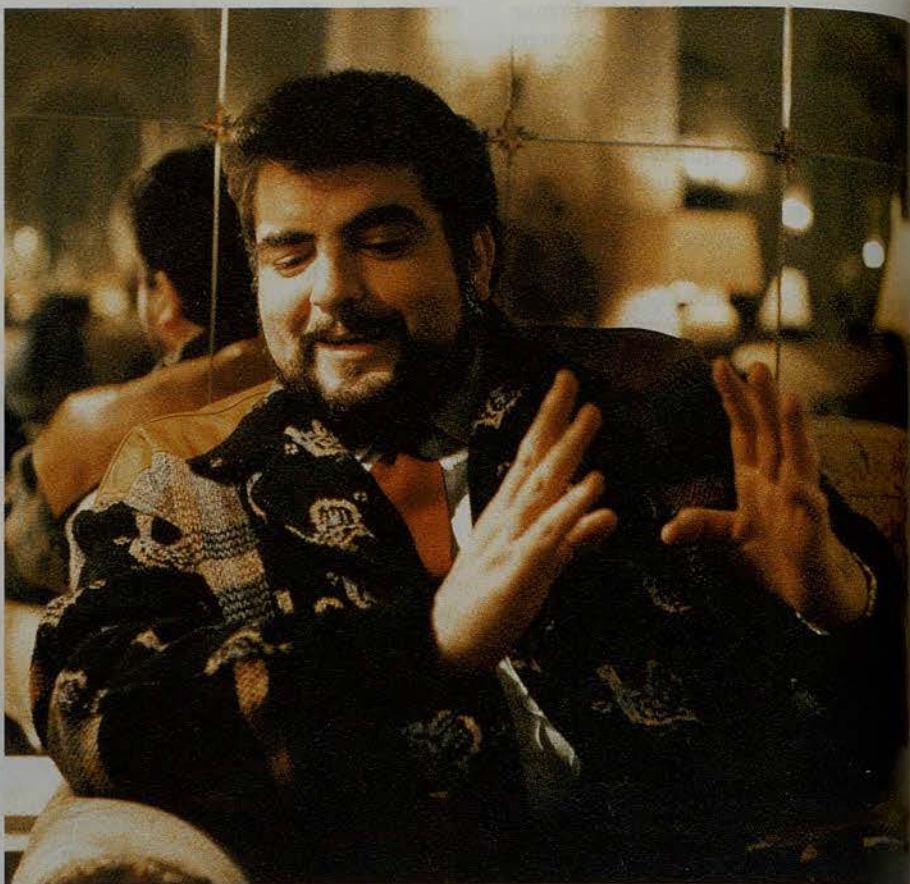
Joan Pons havia iniciat una carrera aleshores prometedora com a baix. Una mica de cop i volta, el baix Pons es va convertir en el baríton Pons, quelcom que constituï un procés a la inversa d'allò que és habitual. El mèrit del canvi té un nom i un cognom il·lustres.

—Va ser cosa de la Montserrat Caballé. Quan cantàvem Aida, amb Plácido Domingo i jo feia el paper del rei, en un assaig em va dir: "Quan acabem les representacions et vull escoltar com a baríton". I així una tarda, a casa seva, li vaig cantar una cosa de La traviata. I em va sortir una nota molt aguda. Ella em va dir, de seguida: "Aquesta nota hi ha molts barítors que la voldrien fer com la fas tu". Quan la vaig veure escrita, jo mateix em vaig espantar. No sé, tot el procés potser té molt a veure amb la cosa psicològica. Diuen que els cantants tenim moltes manies, i és veritat. Jo, vocalitzant i cantant, ja ho notava que feia les notes agudes amb més facilitat que no les baixes. Però és allò que et diuen: "les notes greus ja vindran". I tens el mecanisme d'autodefensa de la por de fer malbé la veu, en cantar massa agut. Gràcies a la visió de la Montserrat Caballé, jo ara sóc baríton.

Una decisiva "operació Falstaff"

I si la intuïció genial de la soprano va ser l'esquer d'un tomb decisiu en la carrera de Joan Pons, un títol i una producció molt concrets van constituir-se en autèntica plataforma de llançament espacial, a l'univers dels privilegiats. Va ser la que podríem anomenar "operació Falstaff", amb la inauguració de la temporada de la Scala de Milà amb aquest títol, i amb la producció signada per Giorgio Strehler.

—Jo no parlaria d'una operació —matissa Pons—. Sí que va ser el fruit d'una tasca de gent important. Del mestre Siciliani, que ha descobert moltes veus i que ha ajudat molts cantants joves. I també de Carles Caballé. Siciliani feia unes proves a Madrid per a I pagliacci. I vaig cantar el pròleg. El mateix Siciliani buscava un baríton per fer la inauguració de la temporada de la Scala amb Falstaff. I, en veure el meu físic, em va fer provar les notes. Jo, la veritat, no ho entenia. No ho sabia, que també buscaven un baríton per al Falstaff. I em mirava de dalt a baix, allà en un passadís. I em somreia, i jo no sabia de què anava res de res. Més endavant, em trobava a San Diego, em va tru-



car en Carles Caballé a mitja nit per anunciar-me que, a més de fer I pagliacci, se m'oferia la inauguració de la temporada de la Scala amb Falstaff. No coneixia l'òpera. L'havien representada alguna vegada a Barcelona, però jo no havia anat a veure-la. Qui sap si per allò que he dit abans, que no m'agradava l'òpera. Aquella nit no vaig poder dormir. Vaig trucar a casa...

Per descomptat, hi ha un abans i un després d'aquella trucada de Carles Caballé. O d'aquella trobada amb Siciliani; d'aquell ser comtemplat sense comprendre res. Un abans i un després que hom hagué de bastir a través d'una tasca molt intensa i a consciència.

—La primera cosa que vaig fer, fou deixar-ho tot. Vaig anar a estudiar l'obra mig d'amagat, amb un mestre. Això ho feia de dia, i de nit anava amb Siciliani. Retocàvem coses petites. Una nit va agafar el telèfon i em va fer cantar, i aleshores va dir a un crític que escoltava a l'aparell: "Sentiu quin Falstaff?". A Nova York em va escoltar Lorin Maazel, que dirigí l'obra, i després va venir un treball intens amb Giorgio Strehler.

I aquí remeto el lector a la introducció a l'entrevista. Aquí, Joan Pons es confessa, sense embuts, en la seva capacitat actoral; o vocació actoral: en el goig per l'estar en escena, que ho envaeix tot i que és capaç de desvetllar l'atracció de tothom; que és capaç de seduir el públic amb una presència que arriba a fer-se de vegades impacientment desitjable.

—Va ser un mes d'assaigs amb Strehler. I, molta part d'aquest temps, amb vestuari i maquillatge. Va ser un treball molt dur, però molt bonic. Em van donar un vestuari per assajar i, després, Strehler s'hi havia acostumat tant, que la fi va voler que a la representació la indumentària fos igual.

Tot seguit empra el terme "fortuna amb tota la seva força, per a obrir la seva identitat actoral:

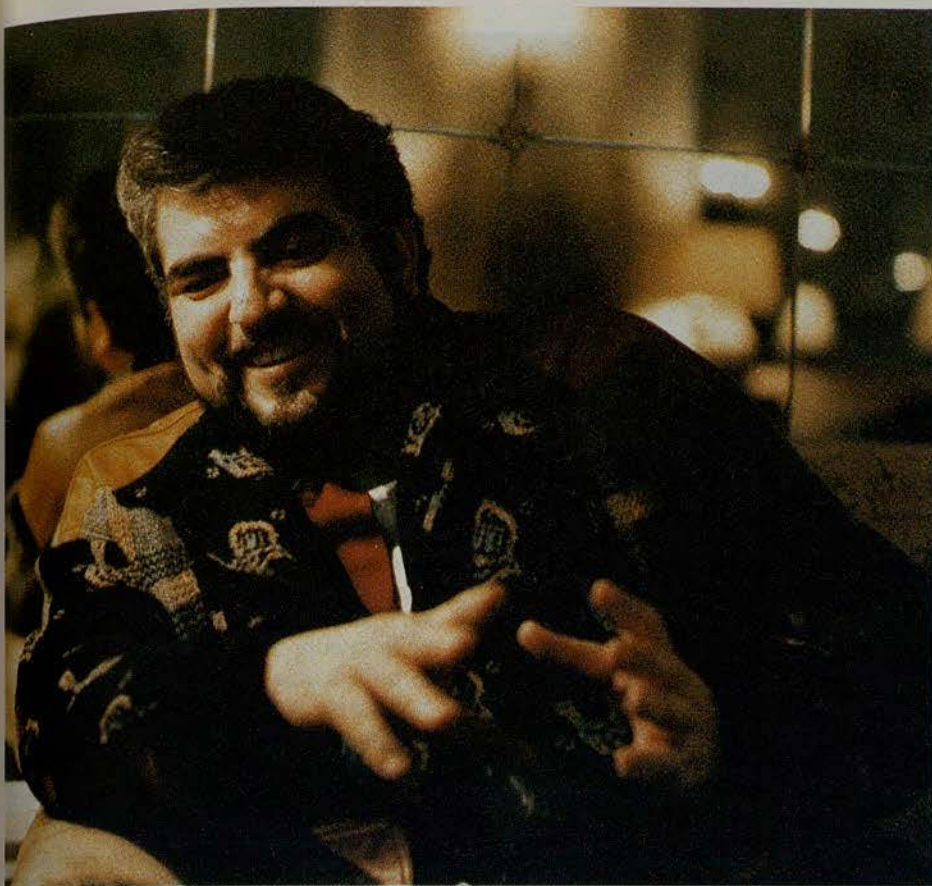
—No he tornat a tenir sa fortuna de tornar a treballar amb ell!

I insisteix encara:

—Per treballar amb ell tornaria a cancellar dos mesos de feina, per poder preparar un personatge important.

—Realment, li agrada el treball actoral? Li havia agradat ja, abans de fer òpera?

—De jove, a Ciutatella, havia fet papers com el Cirineu, en espectacles amateurs. Al principi, em deien que era una mica patata. Més que res, pel meu caràcter tímid. I quan vaig començar a cantar assajàvem molt poc. I sempre eren personatges nous. I entre la timidesa i la por de molestar els grans cantants, no m'hi trobava còmode. Quan faig un personatge m'agrada molt fixar-me en què faig. M'agrada molt assajar. Em diverteix molt en els assaigs, i sempre preferiria fer-ne dos de més que un de menys. I m'agrada treballar des de les deu del matí fins la nit. A Milà, menjàvem a la cantina de teatre, i després tornàvem a assajar. M'agrada més estar en el teatre que no a l'ho-



tel o al carrer.

El discurs està ben encetat. I Pons el continua amb una coherència plena. Així, es dol que, amb motiu de les representacions de *Un ballo in maschera*, i malgrat que es tractava d'una producció nova, no hagués pogut assajar pràcticament gens.

—Jo, la veritat, no sabia qui era Mario Gas. Però, és clar, volia assajar. I no em deien res. Fins que li vaig dir: "Escolia, què tens alguna cosa contra mi?" I em va dir, que fes el que tenia acostumat de fer. Però aquesta no és una bona forma de fer les coses. I, a l'escenògraf, també li vaig parlar del vestuari i no em va atendre. Jo mai no m'he queixat de fer assaigs. Però ells només es van dedicar a posar llums i prou, i a l'escenografia.

Parla amb satisfacció de Lluís Pasqual: —Amb en Pasqual també m'agradaria de poder tornar a treballar-hi. I amb en Víctor Sagi també. Amb ells hi dialogues, hi vas a prendre cafè, hi parles dels assaigs... També deixaria compromisos per treballar amb ells.

Canviem de tema. Ja hem vist com la manca d'uns aplaudiments esperats no és quelcom que relisqui plàcidament damunt les espatlles d'un cantant, per força avesat a tot que estigui.

—El públic, sempre té raó?

—Hi ha sectors de públic que sí, la tenen. A mi, hi ha una cosa que em molesta. Que parlin dels morts. Allò de "no facis aquesta obra", perquè la feia en tal o la qual. Sempre es parla de la Norma que va fer la Callas, com si ja no es pogués tornar a fer més. Una vegada, una versió de *La traviata* no va tenir èxit amb

la Freni, que (ja m'ho dirà) és una cantant extraordinària. I tot perquè la gent la comparava amb la Callas. El públic sempre té raó...; però, no sempre és clar.

Sobre la visceralitat del públic operista assenyala:

—Hi ha espectadors que protesten sovint. I em sabia greu que el Liceu tingués fama de ser excessivament crític i que no perdoni res. Sí; és cert això que diu que hi ha un públic que només espera la gran ària i no li importa res més. És el cas de Rigoletto, on el bariton té una tasca molt dura tota l'obra i, al final, surt el tenor amb "*La dona è mobile*", i ja veus com el públic, moments abans, comença a moure's tot esperant el gran moment. I tu t'has estat matant tres hores.

La petita enveja de tocar tan bé la pilota de futbol com Schuster

—No li sap greu que, a vostè, l'aturi menys gent al carrer que no pas, per exemple a Schuster?

La resposta, mostra el fi sentit de l'humor de Joan Pons.

—Totes les feines són importants. De Schuster, només n'hi ha un. També a mi m'agradaria saber tant de jugar a futbol com ell. Jo no sabia xutar tan bé com ell.

En tot cas, accepta que li plau que el reconguin i que reconguin la seva tasca. I esmenta un fet que va viure.

—Una vegada, vaig acabar una actuació a Niça i, després, en trobar-me en una benzinera, hi va haver uns que també ve-

nien de la representació, i em van reconèixer. Em van demanar que els signés el programa. Són coses que agraden.

Té cinquanta obres en el repertori, que constantment amplia.

—De vegades, m'agradaria passar un any sense fer cap més títol nou. Però m'ho proposen i, si són obres interessants, acabo acceptant-ho. No volia fer el *Falstaff*, de Salieri, i després em va encantar. Enguany he incorporat junt a aquesta, *Vesperi sicilian*i i *Il tabarro*, i encara hi havia d'haver afegit *Adriana Lecouvreur* que havia de fer a la Scala, amb *Carreras*, i que s'ha hagut de suspendre. I estic estudiant *Giovanna d'Arco*. Wagner? Hauria d'entendre allò que dic. No pots cantar si no entens allò que cantes. No n'hi ha prou, que et diguin com s'ha de pronunciar. A *Tosca* o a *Falstaff*, reacciono perquè sé què dic.

En el context d'una carrera que es troba perfectament afermada al cim de la carrera, ara se li estan obrint generosament les portes de la indústria discogràfica. Fet, aquest, que és un confirmador definitiu de la seva situació privilegiada.

—He gravat *Madama Butterfly*, amb *Sinnopoli*. I La forza del destino. He de fer *La traviata*, dirigida per Giulini, amb *Luis Lima* i la *Plowright*. Em fa molta il·lusió; és una òpera que m'ha donat moltes satisfaccions. Sí; m'interessa el disc. Aconseguir entrar en el món de l'enregistrament discogràfic dona molt de prestigi. I arribes a tot arreu. Totes les cases tenen un tocadiscos.

—S'ha parlat que hi ha una mena de màfia, que fa que només siguin uns quants els qui enregistren?

—No ho sé; però sí que és cert que, els qui enregistren, són els cantants importants. Si els qui enregistren són *Carreras*, *Caballé*, *Kraus*, *Domingo*, no crec que es pugui parlar de màfia. Ho seria si ho fessin els qui no són bons.

Joan Pons no és jutja a si mateix, encara que és conscient que es troba en un pla de protagonisme, propi dels escollits. I no té cap més remei que acceptar-ho, sense una afectació, que resultaria absurda en el seu context.

—Només canto als grans teatres del món, i en papers protagonistes. I tinc la satisfacció de tenir actuacions contractades al *Metropolitan*, tres anys seguits, amb *Tosca* i *I pagliacci*; i l'any vinent hi faré la representació inaugural amb una nova producció d'*Aida*. I a la Scala, des que vaig començar, hi he fet sis temporades seguides.

Finalment, la mirada enrera, acaba de posar definitivament realisme i justificada satisfacció:

—No m'ho pensava, que pogués passar-me això. Reconec que sóc un privilegiat.

Jaume Comellas



Renata Scotto i Plácido Domingo, en una expressiva escena de Fedora.

Exercicis d'interpretació

La música és i serà sempre un fet essencialment subjecte a la interpretació. Mai no es podrà sostreure a aquesta servitud —o encís— de l'executant que a cada nou instant renova el miracle de la materialització de la partitura silent. Les principals manifestacions musicals de les darreres setmanes s'insereixen vivament, encara, en aquest marc i són ocasió notable per tal de fer-ne una glossa més.

El recital de la soprano Lucia Popp es presentava en principi com un esdeveniment de classe però el balanç final va superar segurament qualsevol àmbit de previsió, precisament com a conseqüència d'una evidència interpretativa molt destacada. Aquesta soprano és una artista interessant perquè és perfectament conscient del que fa. Així, per exemple, uns Schubert inicials francament seriosos, sense la coneguda coqueteria vienesa i cercant en canvi una transcendència amb l'ajuda d'aquest gran acompanyant que és Irwin Gage. En canvi, a continuació una nova recreació de la *Vida Amorosa*, de Schumann; nova respecte del propi enregistrament conegut de la soprano: consistia ara en mantenir intencionadament l'exaltació romàntica fins al final del cicle on es manifesta el primer desengany. Quant als *Lieder* de l'opus 2, de Schön-

berg, la sorpresa definitiva de constatar la intel·ligència amb la qual van realitzar ambdós artistes el fort regust simbolista que hi ha en aquestes produccions, tan llunyanes ja dels nostres dies. Són obres ga00irebé centenàries que representen una primera versió de l'escenografia lunar i espectral que esdevindria ja entrat el segle. L'audició té molts punts de contacte amb aquesta mateixa interpretació de què estem parlant i, per això, potser amb un excés de subjectivisme, crec que vam poder viure amb aquestes melodies de Schönberg, gràcies a tan sagaç versió, una rara mostra d'estil poc habitual als nostres programes.

He insistit en aquest sentit tan subjectiu que generalment pot tenir l'audició musical, perquè la majoria dels bons aficionats de Barcelona estem encara emocionats per la presència de l'Orquestra Filharmònica de Viena. La direcció d'Abbado i el contacte amb dues simfonies de Beethoven —la *Quarta* i la *Setena*— significaven un esdeveniment singularíssim, ensems que un literal repte. Hi hagué qui sentencià inexorablement un despreciable caràcter italianitzant en ambdues versions. També acabem de llegir ocasionalment la desqualificació d'un jove escriptor d'actualitat, per al qual, a partir dels minuts inicials, no va passar absoluta-

ment res de nou, al marge d'unes lectures fredes i maquinales.

En la primera d'aquestes apreciacions hi havia un principi de raó; en absolut en la segona. La personalitat italiana d'Abbado, ja la sabem tots; per a ésser més precisos, una manera meridional i lluminosa de fer la música. Això és versatilitat respecte de Beethoven o justificació d'una immediata desqualificació? Només podem escoltar-lo en versions eminentment germàniques? No és plausible d'interrogar si no resulta possible aquest acostament a les nostàlgies d'una Mignoni entre llimoners? Potser haurem de recordar que la latitud de Viena és una altra que la nord-alemanya, tal com fou sempre la seva pretensió política vers una sortida mediterrània. L'atracció de Beethoven per Goethe, per Bettina Brentano i per Teresa Malfatti, que desdramatitza uns anys de la seva producció, permeten pensar en la qualificació d'unes versions en aquest estil menys germànic. I el fet més interessant és que la Filharmònica vienesa s'ha llençat amb visible illusió a aquest experiment tot fent causa comuna, potser episòdicament, amb la visió d'Abbado. Sense exagerar, però, aquest punt d'experimentació, és cert que tots els músics de Viena han manifestat una adhesió total al programa interpretatiu del director i han estat especialment atents amb tot cura als climes expressius i a la fenomenologia característica. Val a dir, també, que la distància que separa aquesta orquestra de les alemanyes és gran i, per tant, facilita en gran manera aquesta experiència.

La distància que separa l'Orquestra vienesa de les alemanyes és gran

Però tampoc no cal enganyar-nos, perquè no seria lícit que els qui no van assistir a aquest concert pensessin sense més que el Beethoven d'Abbado era una creació absolutament rossiniana. El programa podria considerar-se en les dues parts amb distintes connotacions. Quant a la *Quarta*, cal estimar-la com una creació absolutament singular i modèlica per la seva perfecció instrumental, la suavitat, la transparència gairebé haydniana. Misteri en la introducció, una de les més sublims pàgines de Beethoven —i classe suprema en l'"Adagio" com la perfecció tècnica —tota l'orquestra a contribució unànime d'una mateixa idea interpretativa— del final. Potser hauríem de recordar només un Klemperer, per tal de trobar un exemple semblant a justesa de *tempi*, de precisió de transparència. Segurament, la *Setena* resultava més revessa per als esmentats protagonistes, perquè la imatge exultant grandiosa a què el nostre estereotip germànic ens té acostumats resulta ja difícilment destronable. Però, en canvi, l'"Al-



Claudio Abbado i l'Orquestra Filharmònica de Viena reben les ovacions del públic de Barcelona.

gretto" ens tornà a semblar una de les experiències més importants que es poden fer encara en aquest camp. Un "Allegretto" que cantava des del primer instant una línia d'ampli fraseig, per comptes de progressar lentament a partir de les habituals seccions successivament insinuades només. El món de la música i, essencialment, el de la seva interpretació constant és vast, complex i ple de sorpreses.

Sempre enyorem, en canvi, quan se'ns planteja l'audició del *Der Freischütz*, la possibilitat de retrobar la veritable personalitat de Weber. Música que encarna una literal fita històrica, de difícil interpretació, i d'una problemàtica rarament acceptada per les versions teatrals. Tampoc no l'hem pogut retrobar ara en la recent versió del Liceu, per bé que no vulguem significar que la producció no resultés en conjunt important. Darrerament, el Liceu fa un gran esforç en matèria de les produccions teatrals de gran alenada i, certament, aquest *Freischütz* ho ha estat en aquest sentit. Segurament hagi estat la versió més conjuntada de totes les que s'hi han fet, i això és ja quelcom important. L'escena ha emfasitzat la presència selvàtica i de conte meravellós que és plausible per a aquesta òpera, l'elenc, gairebé perfecte, s'hi ha aplicat amb distinció. Hi destacariem la presència d'Edith Mathis, perquè ha estat la que ens sembla més adequada a aquesta línia interpretativa que somiem. Weber exigeix sempre aquesta gran musicalitat de la cantant, encara que això comporti alguna contenció que no és aliena a alguns contactes amb el món de lied. Sona Gazarian, en canvi, amb les seves seguretat i major superficialitat, ha fet un paper que admet aquestes connotacions. Quant a Siegfried Jerusalem, amb les limitacions lleugeres que sempre pot mostrar, especialment respecte d'aquest difícil paper de Max, ens ha encantat per l'intent seriós i fortament reeixit d'aproximar-se al veritable contingut del personatge i de l'obra. Magnífics Ekehard Wlaschina i el veterà Kurt Rydl, sense els quals la producció



El recital de Lucia Popp va superar qualsevol àmbit de previsió.

no hauria mostrat aquest sentit d'elenc total. Insistim només que la direcció, eficaç però normal, de Peter Schneider no hagi assolit un aprofundiment enyorat de la personalitat de Weber.

Fedora ha insistit, i també reeixit, en la producció de grans espectacles que atribuïem al Liceu. Aquest muntatge darrer del Gran Teatre no hauria d'envejar res als millors que es puguin fer arreu. Tot un altre univers teatral que, a molts, ha plantejat la inevitable pregunta de la seva oportunitat. Partitura desigual, d'un interès discutible, es beneficia —no obstant— de l'esforç, si considerem el caire espectacular que pot assolir. És tota una visió del món de l'òpera, discutible o no, però que mostra un gran esperit de superació respecte d'allò que actualment s'està fent. Hi ha tres o quatre aspectes a remarcar,

començant per l'èxit d'aquesta col·laboració eficaç amb la Bottega Veneziana quant a l'escena. La direcció d'Armando Gatto ha estat de primera línia i absolutament idònia per l'esperit de la producció. Quant a protagonistes, potser no es podia demanar ja res més en aquests instants, perquè reunia l'experiència i feminitat de Renata Scotto al gran moment, quant a cantant, de Plácido Domingo. En la primera es retroba la creació personal d'una protagonista, de gran contingut teatral, amb una d'aquelles actuacions gràvides i pràcticament antològiques. En el segon, el gran tenor absolut, les qualitats del qual no cal tornar a exposar. Finalment, l'èxit no menor d'aquesta producció residia en l'oportuna elecció de primaris i personatges menors, tots de procedència pròpia, com Sardinero i M^a Angels Peters i l'estol dels Esteve, Lluch, Echeverría o Regueiro.

Una nova experiència de l'Orquestra del Liceu

No tan satisfets vam mostrar-nos després de la presentació de l'Orquestra Simfònica del Liceu, sota la direcció del seu titular Uwe Mund. Ni el conjunt a dalt de l'escenari pot mostrar encara una personalitat interessant, ni la direcció d'Uwe Mund ens va interessar en aquesta avinentesa. Semblava, malgrat tot, un concert una mica improvisat, que acusava la constant mutació que s'opera necessàriament en els seus components. Músics força interessants en part, són d'una eficàcia total en el repertori operístic, però acusen una menor realitat d'empastament a l'escenari. Un *Concert* de Bach i una *Cinquena* de Txaiovski sense història emmarcaven, no obstant, la primera audició barcelonina de la *Simfonia de Rèquiem* de Montsalvatge. És, aquesta, una partitura certament curiosa del compositor català, perquè se situa en un criteri que ens sembla innovador respecte de la seva producció anterior. Diríem que es una obra que pretén assolir, i segurament assoleix, superar un instant certament difícil de la producció musical a les darreries del nostre segle. Podria caure en el risc de l'eclecticisme i, això no obstant, no ho fa, perquè l'experiència de Montsalvatge és gran en el camp de la música. Crec que aquesta és una obra "gran" del compositor i una de les que restarà com a més permanent del seu repertori, perquè és una creació fortament sentida, meditada i amb gran unitat interna. Val a dir que Mund la va preparar, visiblement, amb cura, i que la va dirigir amb un no menor sentit de la dedicació.

Josep Casanovas

AQUÍ

COMPOSICIONS DE SALVADOR PUEYO, PRESENTADES
A PARÍS I A MADRID

El passat dia 15 de gener, en una audició organitzada per l'Associació Francesa per a la Música Contemporània, el pianista Jean-Pierre Dupuy, que tant s'ha distingit pel seu interès a difondre la música dels compositors catalans actuals, va interpretar a la capital francesa, amb un gran èxit, la *Sonata per a piano* (1961), de Salvador Pueyo. Igualment són previstes dues audicions de l'obra del mateix compositor, *Abstraccions* (la qual obtingué el Premi Ciutat de Barcelona l'any 1965 i ha estat sovint interpretada a Catalunya), en el marc del Teatro Real de Madrid, a les sèries d'abonament de l'Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española, dirigida en aquesta ocasió per Ronald Zollman, els dies 7 i 8 d'abril d'enguany. Recentment, Pueyo ha acabat la composició d'un cicle de



cançons per a soprano i orquestra simfònica, que li ha estat encarregat per Montserrat Caballé. Porta el títol genèric de *Cap al meu silenci*, i és basat en textos catalans de Josep M. López Picó, Rosa Leveroni, Manolo Hugué i Josep Carner.

CICLE DE CONFERÈNCIES ORGANITZAT PER L'ÒPERA
DE CAMBRA DE CATALUNYA

A la Sala Cultural de la Caja de Madrid, i organitzat per l'òpera de Cambra de Catalunya, se celebra, des del passat mes de febrer, un cicle de conferències sobre Richard Wagner, a càrrec de Roger Aliet, amb la participació —com a conferenciants invitats— de Xosé Aviñoa, Miquel Porter, Uwe Mund i el Dr. Albin Hänseroth.

Les sessions immediates —a les 19 h.—, i els temes respectius són les següents: **11 d'abril**: conferència-colloqui dedicada al cantant Manuel ASENSI, amb la seva assistència; **18 d'abril**: concert a càrrec d'Àngels Miró (soprano), Rosa M^a Isàs (mezzo) i Jordi Giró (piano), amb obres de Wagner; **25 d'abril**: "Wagner al cinema", per Miquel Porter; **2 de maig**: grans projectes a Baviera. *Els mestres cantaires de Nuremberg*; **9 de maig**: conferència-colloqui dedicada a la

cantant Fiorenza Cossotto, amb la seva assistència; **12 de maig**: conferència sobre Richard Wagner per Uwe Mund, director de l'Orquesta del Gran Teatre del Liceu, i pel Dr. Albin Hänseroth.

CORRIGENDA

Per raons alienes a l'autor, l'article dedicat a mossèn Higiní Anglès que apareix en el núm. 40 (febrer 1988) s'ha imprès sota el títol "Higiní Anglès, creador de l'etnomusicologia catalana". La voluntat de l'autor era que aquell títol fos "Higiní Anglès, precursor de l'etnomusicologia catalana".

En el número 39 de la Revista Musical Catalana, i en concret en l'article que fa referència a Hipòlit Làzaro, publiquem que la data de la seva mort va ser l'any 1947. Ens excusem, per la confusió, ja que l'any de defunció de Làzaro va ser, en realitat, el 1974.

ARREU

HA MORT HENRYK SZERYNG

Acaba de morir, a la ciutat alemanya de Kassel, el famós violinista polonès, nacionalitzat mexicà, Henryk Szeryng. Tenia seixanta-nou anys. Amb ell ha desaparegut una figura de trets personals molt particulars, que des de la seva condició de gran virtuós, de prestigi internacional, menà una mena de segona existència dedicada a causes filantròpiques.

Nasqué a Zelwowa Wola, el 1918, la ciutat nadiua de Chopin, i la seva formació comptà amb el concurs de noms tan importants com Carl

Flesch, sens dubte el seu mestre per definició, i també el de la gran pedagoga francesa Nadia Boulanger.

Sentia una gran simpatia per Barcelona, arran especialment d'una greu lesió que sofrí l'any 1951, al Papiol, i de les accions que rebé del nostre país. Coneixia bé la família d'Eduard Toldrà i mantenia amb Xavier Montsalvatge, a qui encarregà el *Poema concert* estrenat l'any 1953 al Palau de la Música, que Szeryng interpretà fa anys amb l'OCB.

TENIU LA PARAULA

Benvolgut senyor, no el conec personalment, però lleigeixo amb fruïció els seus escrits a la Revista, i els altres que s'hi publiquen, salvant rares excepcions.

La més cordial enhorabona pel núm. 40 de la Revista, rebut ahir, que comprèn 50 pàgines, de les quals 21 són dedicades a l'orgue.

Amb la Montserrat Torrent començarem junts l'orgue amb Paul Franck, però ella va passar davant meu i dels altres alumnes. No restant satisfeta amb la direcció de Paul Franck —gran organista i professor, que sempre tocava Bach de memòria— anà a l'estranger a adquirir nous coneixements de tècnica organística, tal com diu vostè en el seu escrit.

Un petit lapsus és la fotografia de la pàg. 18 (70) de l'orgue de Milà, presentada a l'inrevés. Això té solució girant també la revista a l'inrevés. M'ha fet gràcia perquè m'ha recordat que, a mossèn Balcells, li va succeir una cosa semblant, en un fascicle que va publicar en la inauguració de restauració de l'orgue de la Catedral d'ací, l'any 1952, amb una foto també a l'inrevés d'un dels tubs grans del mateix.

Repetint-li la meua satisfacció i agraïment personal per la dedicació a l'orgue, és de vostre, affm. i ss.

Joan Gamissans

Sr. director: He vist i llegit amb molta satisfacció el dossier dedicat als orgues de Catalunya, aparegut a la vostra revista.

El felicitic per aquesta iniciativa, que contribueix a un major coneixement de l'orgue i difondre'n l'interès.

He constatat, però, que manca una atenció més especial a l'orgue barroc de Santa Maria de Montblanc, que hauria pogut consistir en una història de l'instrument. Si el tema de l'orgue català, crec que no podia faltar aquest monument de l'orgueneria catalana, fet de tractar-se de l'orgue barroc més ben conservat de Catalunya, segons els experts. Dir que aquest instrument és el centre d'un interès mundial i part dels organistes i organollegs, que cada any el visiten un gran nombre. A més, és utilitzat permanentment en actes litúrgics i s'hi realitzen festivals i cursos internacionals d'interpretació.

M'agradaria molt que tornin a parlar d'aquest tema en aquesta Revista, en fascicle més rellevant i en produir una fotografia. Atentament el salutia,

Pepita Olivé

Organista de Santa Maria de Montblanc.
Nota: M'ha sorprès també la fotografia de l'orgue de Milà, pel fet de veure's de revés.

NOTICIARI DE
L'ORFEÓ CATALÀ

El març començà amb la imminència dels tres concerts que calia fer amb la interpretació de l'Oratori *Elies*, de Mendelssohn, els dies 15 (a Girona), 16 (al Palau) i 18 (a Tarragona), patrocinats per la Fundació Caixa de Pensions i com a cloenda del seu VIII Festival de Música Romàntica. El cor intensificà els seus assaigs normals, els darrers dels quals foren fets ja amb el mestre Laszlo Heltay, qui es mostrà molt satisfet amb la tasca preparatòria que hi havia acomplert el director de l'Orfeó, el mestre Simon Johnson.

Com era de preveure per la tasca prèviament realitzada, els tres concerts van constituir també tres èxits. Amb el suport instrumental de l'excel·lent BBC Concert Orchestra, i amb la magnífica qualitat dels solistes vocals (J. Rodgers, C. Powell, R. Morton i H.J. Demitz —soprano, contralt, tenor i bariton, respectivament—), les parts corals, les veus solistes i les pròpiament orquestrals d'aquesta cabdal obra mendelssohniana lluiren amb tota propietat, i els auditoris manifestaren llur complaença amb intensos i reiterats aplaudiments, que han contribuït a re-

forçar l'entusiasme de cantaires i directius per continuar en la via empresa.

Tot seguit, l'Orfeó Català ha començat la preparació dels concerts en què, sota l'organització de Radio-France, intervinirà el nostre cor: els 13 i 14 de juliol, a Montpel·lier i a Carcassona, respectivament, amb la interpretació del *Requiem*, del belga-austriac Franz von Suppé (conegut també amb el nom de Francesco Suppa-Demelli); i el 23 d'aquell mateix mes, també a Montpel·lier, amb els cors de l'òpera *Giovanna d'Arco*, de Giuseppe Verdi, que hi serà presentada en versió concertant, conjuntament amb importants solistes i l'orquestra de Montpel·lier-Languedoc-Roussillon.

En aquestes darreres setmanes, el futur director musical de l'Orfeó Català, senyor Jordi Casas, ha estat presentat formalment al cor i al conjunt de la Junta Directiva de l'entitat, a tots els quals ha demanat la continuïtat i la intensificació de l'esforç que s'ha estat fent en aquests darrers anys per tal que les activitats corals arribin en aquell nivell que Catalunya espera de la nostra Entitat.

OBITUARI

El passat dia 18 de març morí a Barcelona, després d'una llarga malaltia, vísquida amb serenitat exemplar, Joan Vallvé i Creus, l'activitat del qual el constituï en personificació de l'esperit de servei a una col·lectivitat.

Enginyer industrial de vocació i professió fou degà del Col·legi d'Enginyers i president de l'Associació d'aquest important col·lectiu.

De 1968 a 1982 fou president del Secretariat dels Orfeons de Catalunya; i de 1978 a 1984 ho fou d'Omnium Cultural entitat de la qual havia estat fundador; ambdós càrrecs foren exercits en una època en què arduesa i prudència havien de ser components imprescindibles de qualsevol actuació pública catalana. De 1964 a 1966 fou comptador de

l'Orfeó Català; més enllà d'aquest càrrec, però, Joan Vallvé aportà a la nostra institució la disponibilitat permanent del seu consell i la seva experiència, oferta amb una elegància i una discreció extremes.

Melòman impenitent, era habitual la seva presència al Palau i al Liceu. Aquesta fonda vocació, juntament amb el despreniment amb què serví les causes justes, el féu participar activament en la constitució d'organismes musicals diversos i en l'ajut a iniciatives múltiples i plurals.

La forta projecció de Joan Vallvé, es féu patent en la multitudinària cerimònia exequial el dia 19 de març, presidida pel P. Abat de Montserrat, comiat emotiu i agraït a un ciutadà i un patrici exemplar.

CONVOCATÒRIES

BEQUES "SOFIA PUCHE" PER A PIANISTES
POSTGRADUATS

L'Associació per a la Promoció de Joves Intèrprets Musicals "Sofia Puche", convoca la concessió de dues beques, consistents cadascuna en una borsa per a participar en un concurs internacional de piano amb seu a Europa, i la celebració de tres recitals previs a la participació al concurs. Els optants hauran de ser de nacionalitat espanyola i tenir una edat màxima de 28 anys el 31 de desembre del 1987. Pel que fa a estudis, hauran d'ha ver

superat el desè curs.

El termini d'inscripció acaba el 30 d'abril d'enguany, i cal formalitzar-la a la seu de l'esmentada Associació, carrer Berlínès, núm. 3 - 08006 Barcelona.

Hi haurà una prova eliminatòria i una prova final; la segona, amb un programa integrat per una sonata de Mozart, una obra romàntica de gran forma i una obra impressionista o post-impressionista.

CONCURS D'INTERPRETACIÓ I DE COMPOSICIÓ EN EL
MARC DEL CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ
MUSICAL DE GIRONA

En el marc del Curs Internacional d'interpretació musical de Girona, es convoquen enguany els premis "Xavier Montsalvatge", d'interpretació a piano de música del segle XX, i "Francesc Civil", de composició.

El "Premi Xavier Montsalvatge" té com a fi afavorir l'estudi, la interpretació i la difusió de la música del nostre segle.

L'obra obligada de la primera eliminatòria serà *Sonatina pour Yvette*, de Xavier Montsalvatge. La segona obra serà de lliure elecció, d'un compositor català vivent. S'hi atorgarà un primer premi, dotat amb 250.000 pessetes i una sèrie de cinc concerts a Catalunya, en el marc del cicle de la Caixa de Barcelona. També s'atorgaran: el "Premi Carles Guinovart", dotat amb 50.000 pessetes, al millor intèrpret d'una obra escrita amb posterioritat al 1950; un premi dotat per l'Associació Catalana de Compositors, de 25.000 pessetes, al millor intèrpret de música catalana; i el "Premi Heitor Villa-Lobos" dotat així mateix amb 25.000 pessetes per l'Institut d'Estudis Brasilers, al mi-

llor intèrpret de música brasilera.

Les inscripcions han de formalitzar-se a: "Premi Xavier Montsalvatge", Pujada de la Mercè, núm. 12 - 17004 Girona. La data límit de formalització d'inscripcions és el 15 de juliol, i les proves tindran lloc els dies 23 i 24 de juliol.

El Concurs de Composició "Francesc Civil" neix amb el desig de propiciar la creació musical. És obert a tots els compositors, sense límit d'edat ni de nacionalitat. El premi està dotat amb 250.000 pessetes, i s'hi pot accedir mitjançant dues modalitats: "a solo", per a un sol instrument —piano, corda d'arc, guitarra i orgue—; i "a cambra", composicions fins a un màxim de 4 instruments —excepcionalment quintet, si hi ha un instrument solista— d'entre els anteriorment citats.

Les composicions que s'hi presentin no han d'haver estat interpretades amb anterioritat. Les obres han de ser presentades, abans del dia 11 de juliol, a: "Concurs de Composició "Francesc Civil", Pujada de la Mercè núm. 12 - 17004 Girona. Tel. (972) 20 64 04.

MOSTRA DE COMPOSICIÓ MUSICAL CONTEMPORÀNIA. Obres de Josep Rami, Josep M. Pladevall, Josep L. Guzmán, Benet Casablanca i Llorenç Balsach. Grup Bartók de Barcelona. Enregistrament patrocinat per l'Ajuntament de Sabadell, amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. **AUDIOVISUALS DE SARRIÀ.** L-1261/7.

Amb motiu de l'Any Europeu de la Música, l'Ajuntament de Sabadell convocà una Mostra de Composició Musical Contemporània del Vallès Occidental, amb el lloable objectiu d'ajudar a difondre la nova música d'autors comarcals. Les obres seleccionades van configurar el programa d'un concert que es va dur a terme a l'Auditori de la Caixa de Sa-

badell, el 17 de gener de 1986, va ser enregistrat en directe i posteriorment editat, amb l'oportú i necessari suport institucional. El resultat és aquesta il·lustrativa antologia d'obres de cinc joves compositors sabadellencs, nascuts entre el 1953 i el 1956 i, en general, de formació acadèmica adquirida en els nostres mitjans docents, com a deixebles de Guinovart, Guinjoan, Soler, Brncic, etc.

Personalment, no ens sentim pas inclinats a establir patents o desqualificacions, i només volem exposar, cautelosament, allò que una audició d'aquest enregistrament ens ha suggerit. Ho fem perquè la impressió global ha estat positiva, tot i reconeixent les servituds que comporta, per a un compositor jove, ara i aquí, l'exercici de la creació musical.

Breument, hem intuït en la

Suite Aulet, de J. Rami, un acurat exercici d'escola, encara més pendent dels trets calligràfics de l'escriptura que de l'expansió orgànica d'uns valors expressius; l'*Obertura*, de Josep M. Pladevall, revela afinitats neobarroques, expressades, lògicament, en unes concretes premisses idiomàtiques, que l'autor domina amb estimable fluïdesa; les quatre parts de la *Cançó de llaurar*, de Josep Lluís Guzmán, parteixen d'una melodia tradicional, no pas en tant que pretext decoratiu, sinó com a punt de partida d'un material molt versàtil que tampoc no amaga, sovint, el virtual clima evocador dels propis valors expressius latents; la solidesa del llinatge formatiu de Benet Casablanca —l'assumida guia de Josep Soler i, complementàriament, de la càtedra vienesa de Cer-

ha— ens sembla ben present en el dens *Moviment per trio*, de complexa i exhaustiva preocupació constructiva, muntada, al mateix temps, en una clara perspectiva expressiva; finalment, el contrast de l'obra menys acadèmica de selecció, la *Gran copa esperada*, de Llorenç Balsach, desmuntada, aparentment despreocupada i, fins i tot, atractivament "naïve". En resum, cinc obres de tendències ben diverses, que, en alguns casos, ens presenten a l'expectativa d'ulterior evolucions. Només, encara una obligada menció al treball sovint difícil i laboriós, però sempre autènticament professional, del Grup Bartók de Barcelona, dirigit en aquest avinentesa per Juan José G.

ler. **CENTENARI P. DONOSTIA (1886-1956).** Obra completa de piano a duo del Pare Donostia (+ Sonata de Francis Poulenc). Duo de piano Cervera-Jordà **IBEROFON S.A.** 54 9367.

MÚSICA DE TECLA DE LA CATEDRAL DE ALBARRACÍN (estudi i transcripció per Jesús M^a Muneta Martínez de Morentín). Teresina Jordà, piano. Àlbum de tres discs, editat per l'Institut de Estudios Turolenses i patrocinat per l'àrea de cultura de l'Excm. Diputació de Teruel. **IBEROFON S.A.**: 54 9415, 54 9416 i 54 9417.

Hem de remarcar, en comentar el primer enregistrament, l'innegable interès del repertori escollit, el coneixement del qual ha de contribuir al descobriment d'un atractiu corpus de literatura pianística



que mereix figurar, d'una manera preferent, en els programes d'aquesta modalitat cambrística. Efectivament, al costat de la primera imatge que ens suggereix, habitualment, la figura entranyable i patriarcal del P. Donostia, com a etnomusicòleg, harmonitzador de melodies tradicionals basques i autor de música coral religiosa, també hem de considerar la dimensió d'un compositor de talla, que conjumina, a grans

trets, una essencial vessant nacionalista amb un excepcional refinament innat. Tot això és ben palès en l'audició de l'obra completa per a dos pianos, plena d'aquelles molt suggestives ressonàncies ravelianes i postimpressionistes que —potser també com a explicable i vàlid tribut a una època— foren constants en la música de l'illustre compositor basc. El duo de pianos format per Pepita Cervera i Teresina Jordà —habituals i compenetrades col·laboradores— ens en presenta una versió convençuda, impecable en el nivell tècnic i interpretatiu.

El segon enregistrament que comentem —aquest, a càrrec únicament de la pianista Teresina Jordà— és la materialització sonora d'una part de les investigacions musicològiques promogudes per l'Institut de Estudios Turolenses en diver-

sos arxius aragonesos, principalment concernents a la música dels segles XVII i XVIII. En aquest cas, es tracta d'una antologia de música per a veu i clavicembal (estudiada i transcrita, a partir dels copiosos manuscrits de la catedral d'Albarracín, que ens presenta un ventall estilístic interessant i il·lustratiu, que abraça des de la sonata de paradigma scarlatinià, fins a l'estil galant i al classicisme incipient. La selecció conté obres signades, i també còpies anònimes que permeten les conponents conjectures relatives a l'origen i procedència, literalment adaptada. La convincent interpretació de Teresina Jordà —al piano modern— assenyalava un nivell remarcable i constitueix un mitjà del tot adequat per a la doble finalitat —artística i divulgadora— de l'enregistrament.



GABRIEL FAURÉ: SIS NOCTURNS (núms. 1, 2, 3, 4, 5, i 6). Sofia Puche, piano. **FOC NOU: ESTEREO FLP 131**

La línia exemplar, adoptada per l'editora discogràfica Foc Nou en dedicar-se prioritàriament a la difusió de la música catalana, executada per intèrprets del país, no és objecte de cap trencament substancial pel fet que Sofia Puche hagi escollit, per a aquest enregistrament, el subtil repertori de la

música de Gabriel Fauré, atesa la pregonia vinculació espiritual de la nostra pianista a la tradició francesa dels anys de canvi de segle, particularment sota la directa influència pedagògica d'Alfred Cortot, a la vegada amic íntim de Fauré i genial intèrpret, de la més qualificada autenticitat, en relació a l'obra pianística de l'illustre compositor francès.

Més enllà d'aquesta circumstància, Sofia Puche ens dona mostres, una altra vegada,

de la seva essencial afinitat personal amb el refinament i intimisme d'un repertori menys suggeridor pel fet de haver assolit un ressò més espectacular. D'altra banda, la seva personalitat evidencia en aquesta gravació, una absoluta maduresa, tècnica i interpretativa, assolida al llarg d'una de productives experiències en el camp de la pràctica de l'interpretació i de l'exercici de la pedagogia.

LLIBRES • LLIBRES • LLIBRES • LLIBRES

El professor Alberto Basso, director de la Biblioteca del Conservatori de Torí, és l'autor de l'obra *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (Deum), editada per la casa UTET, de Torí.

Per descomptat, resulta impossible fer una recensió d'una obra com aquesta, ja que les enciclopèdies són obres de consulta i no llibres per fer-ne una lectura continuada.

El *Dizionario* consta de 12 volums. Els quatre primers estan dedicats a "Il Lessico"; i, els vuit restants, a "Le Biografie".

Per la seva monumentalitat, per la universalitat del contingut, per la seva organització i unitat en el tractament de les matèries, aquesta és, sens dubte, l'enciclopèdia de la música més completa i útil.

És molt superior a les dues grans enciclopèdies (l'alemanya i l'anglesa) del mateix gènere. També l'accessibilitat a la llengua italiana fa d'aquests volums una obra de consulta obligada de tota persona interessada en la música, i per aquelles institucions que es de-



diquen a ensenyar-ne. N'hi ha prou consultant les entrades *Barcelona* i *Montserrat* per quedar-ne convençut.

És una llàstima que, segons les meves informacions, l'única institució que posseeix un exemplar del *Dizionario* sigui l'Institut de Musicologia. Les nostres autoritats docents haurien de tenir en compte aquesta obra indispensable i útil, orgull de la Musicologia, en la qual han col·laborat més de 300 experts de tot el món, i haurien de fer el possible perquè fossin volums habituals als prestatges de les biblioteques.

El professor Alberto Basso ja

té experiència en aquest camp, perquè ha dirigit amb anterioritat obres de gran èxit, com l'exhaurida *La Música* (6 volums, 1966-1971), i la també exhaurida *Storia dell'opera* (6 volums, 1977). L'editorial UTET ha recolzat generosament la feina del professor Basso, cosa que ha permès dotar les pàgines de l'enciclopèdia d'entusiasme i vivacitat.

El professor Alberto Basso, gran coneixedor de tots els temes musicals, va emprendre la tasca de superar el *Spitta*, traient a la llum dos volums (de 782 i 972 pàgines, respectivament) que contenen l'obra *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach* (E.D.T., Torí, 1979 i 1983).

És ben conegut, entre els amants de Bach i els estudiosos de música, que el *Spitta*, és a dir, l'obra publicada per Philipp Spitta: *J. S. Bach* (2.000 pàgines en total, 1873 i 1879, editat per Breitkopf und Härtel, Leipzig) era fins ara el "súmmum" de la investigació bachiana. El mateix Basso tributa un calorós homenatge a aquesta obra; a la pàgina 80 del primer volum de *Frau Mu-*

sika hi diu: "...aquest gran treball, de síntesi i anàlisi alhora, profundament inscrit en la cultura positivista de la seva època, instrument indispensable i fonamental de la investigació sobre Bach, punt d'inici de la Musicologia científica...".

Però les investigacions realitzades, durant els cent anys que han passat des de la publicació de l'obra de Spitta, han fet que la seva obra quedés: "...irreversiblement contradita per la més recent *Ach-forschung*" (pàg. 10, volum I de *Frau Musica*). S'imposava, doncs, una refosa de l'estudi de la música bachiana, i això és, precisament, l'obra del professor Alberto Basso.

Malgrat la seva magnitud, *Frau Musica* ha estat escrita amb una gran riquesa de detalls i és de lectura fascinant.

L'obra és dedicada a Massimo Mila, el gran patriarca de la musicologia italiana, i ha tingut molt èxit arreu del món. S'ha traduït al francès, a l'alemany i a l'italià. Quant de temps ha de transcórrer abans no sigui traduïda al català o al castellà?

Andrés Sánchez Pascual

colecció «NEW GROVE»

LOS BACH

Christoph Wolff, Walter Emery, Eugene Helm, Richard Jones, Ernest Warburton y Ellwood S. Derr



Muchnik Editores

Títol: **LOS BACH**

Autors: **Christoph Wolff**

Walter Emery

Eugene Helm

Richard Jones

Ernest Warburton

Ellwood S. Derr

Editorial: **Muchnik editores**

Col·lecció: **New Grove**

Edició en castellà, Barcelona 1985

Aquest llibre, que tracta de la dinastia dels Bach, és un extracte del conjunt d'articles que, sota el mateix títol, engloba el "New Grove's Dictionary of Music and Musicians"

(Londres, 1980) una obra prestigiosíssima, de vint volums autènticament luxosos, que compta amb la col·laboració dels màxims exponents de la musicologia moderna. Actualment, la Muchnick Editores extreu d'aquest enorme diccionari una sèrie de temes d'interès majoritari, i els edita separatament.

El contingut neix de la voluntat d'establir una visió com més fidedigna possible dels membres més destacats de la dinastia dels músics Bach, així com d'expressar sumàriament tot l'arbre genealògic d'aquesta dinastia, la més àmplia i, qualitativament, la més rica de tota la història musical occidental.

En primer lloc, els autors del llibre donen una llista de músics de la dinastia i l'arbre genealògic que hi correspon. Immediatament, segueixen catorze capítols, cadascun d'ells dedicats a un músic en concret i tots sota la mateixa estructura de biografia, obra, catàleg de les obres i bibliografia específica.

Els primers sis capítols són dedicats a personatges anteriors a Johann Christoph, Johann Michael, Johann Nico-

laus, Johann Bernhard i Johann Ludwig.

El capítol setè és el més extens i, com és de preveure, és el dedicat a Johann Sebastian, el màxim exponent de la dinastia Bach. Com tots els altres capítols, però carregat de més riquesa artística, aquest setè capítol comença amb l'exposició biogràfica del compositor, amb la característica que tot el traç biogràfic va íntimament vinculat a la composició de la seva obra musical. La segona part del capítol es refereix a temes vinculats al compositor, com iconografia, fonts i repertori, rerefons ambiental, estil, influències, mètodes de composició i ressorgiment del compositor. Així mateix, també l'aspecte de les seves composicions segons els gèneres que conreà. Cal afegir-hi una tercera part, no menys important, que conté l'exhaustiu catàleg de la seva producció musical i la bibliografia, absolutament actualitzada.

A partir de la monografia de Johann Sebastian Bach vénen set capítols més, dedicats a alguns dels fills de Johann Sebastian com Wilhem Fridemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich i

Johann Christian; els capítols 10, 13 i 14 es dediquen a Johann Michael, Johann Ernst i Wilhelm Friedrich Ernst, de la mateixa dinastia Bach.

D'aquesta colla de capítols destaquen sens dubte els que tracten de dos fills de Johann Sebastian: Carl Ph. Emanuel i Johann Christian. Això és per la seva major envergadura musical que ofereixen; de tota manera, tots aquests capítols mantenen la mateixa estructura anteriorment ressenyada.

El present llibre està dotat especialment amb una altíssima dosi de rigor científic, i d'aquí es desprèn la fiabilitat que el lector hi pot tenir. Cosa que no implica, però, una lectura avorrida i monòtona; al contrari, ofereix una lectura clara i amena.

La cosa certa, però, és que la seva lectura seguida, d'una tirada, pot resultar abassegadora de dades, anècdotes, viatges, gèneres musicals, estrenes, etc., i que la rendibilitat de la compra del llibre s'efectuï especialment a posteriori, és a dir, amb les múltiples consultes que aquest llibre és capaç de satisfer.

Montserrat Comellas

TRIA DE CONCERTS

Otello, de Giuseppe Verdi.

Vladimir Atlantov, Bruno Sebastian, Ileana Cotrubas i Renato Bruson. Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Direcció: Antoni Ros-Marbà. Teatre del Liceu, 13, 17, 19, 21, 23 i 25 d'abril.

Drama líric en quatre actes, amb llibret d'Arrigo Boito, basat en la tragèdia *Othello the Moor of Venice*, de W. Shakespeare, estrenat al Teatre de la Scala de Milà el 5 de febrer de 1887. L'acció passa a Xipre, domini venecià, al segle XVI. Otello, governador de l'illa de Xipre, és objec-

te de venjança per part de Iago, qui, amb múltiples trames i enganys, fa creure al moro que la seva muller, Desdèmona, li és infidel amb el capità Casio. Otello acaba per matar Desdèmona, i se suïcida després, en adonar-se que les seves sospites i gelosies eren falses.

Verdi va presentar aquesta òpera, la penúltima que va crear, després de setze anys sense haver estrenat cap altra obra. Al Liceu serà el català Antoni Ros-Marbà, actualment nomenat principal director convidat de l'Orquestra de Radiotelevisió Espanyola, qui dirigirà musicalment l'obra.

**Emma Kirkby, soprano i Anthony Rooley, llaut.**

Obres de J. Danyel, Le Roy/Ronsard, Coffin, R. Jones, H. Lawes, P. Attaignant, C. Monteverdi... Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 13 d'abril.

Emma Kirkby és una especialista en música antiga. L'espontaneïtat i la puresa de la seva veu són, segons opinió de la crítica especialitzada, la resposta adient a la qüestió de quina és la tècnica vocal ade-

quada a les obres de música antiga. Kirkby fa deu anys que és cantant professional, i el seu repertori, molt extens, va des de les semiimprovisades "frottole" del Quatre-cents italià, fins a les melodies angleses de John Dowland i dels seus contemporanis.

Emma Kirkby, acompanyada pel prestigiós llautista Anthony Rooley, inaugurarà l'onzena edició del Festival de Música Antiga, que aquest any consta d'onze concerts.

Quartet Moyzes i José Luis Lopátegui.

Obres de Bocherini i Debussy. Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, 14 d'abril.

Intèrpret de prestigi internacional, José Luis Lopátegui va formar-se com a guitarrista al costat de Narciso Yepes, de qui és alumne i seguidor de la seva guitarra de deu cordes. Des de 1972, Lopátegui és catedràtic de guitarra i música de cambra del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. El guitarrista interpretarà, juntament amb el Quartet Moyzes, creat el 1975 sota l'auspici

del Conservatori de Bratislava, dos dels *Quintets per a guitarra*, de Bocherini: els números 9 en Do major "La ritirada de Madrid", i el 4, en Re major "Del fandango". Aquests quintets pertanyen a una col·lecció que Bocherini va dedicar al marquès de Benavente, qui fou protector seu a Madrid i sobrenom del *Quintet número 9* fa referència a la presència de la guardia nocturna als carrers de Madrid, mentre que el *Quintet número 4* fa referència al fandango que inclou la peça, un ball que dona a l'obra un aire molt espanyol.

XI Festival de Música Antiga.

Melvyn Tan (pianoforte). Obres de Beethoven i Schubert. / *The Amsterdam Fortepiano Trio*. Obres de Haydn i Mozart. / *Glen Wilson* (fortepiano). Obres de Beethoven. Centre Cultural de la Caixa de Pensions, dies 15, 27 i 29 d'abril, respectivament.

La necessitat, per part dels intèrprets de música de tecla, de tenir un instrument capaç de combinar els crescendo i els diminuendo va portar als constructors de clavecins i clavicordis a crear un nou instrument: el *pianoforte*, avantspassat del que actualment coneixem com a piano. Cap al 1709, Bartolomeo Cristofori va fabricar, a Florència, un instrument que va batejar amb el nom de "gravicembalo col piano e forte", és a dir, clave amb sons suaus i forts. En aquest nou instrument, es van substituir les pues que pinçaven les cordes del clavec per martelletts. El llarg nom amb què es va batejar aquest instrument va anar, a poc a poc,

perdent paraules. De primer va ser clavicèmbal, que després es va reduir a clavicembal, i finalment a piano-forte i, en alguns països només piano. Els llocs en què l'instrument modern s'anomena pianoforte, l'antic se li diu fortepiano. Catalunya i a la resta d'Espanya, els noms de pianoforte i fortepiano sempre fan referència a l'instrument de l'època.

Són diversos els concerts del XI Festival de Música Antiga que tenen com a protagonista aquest instrument. Melvyn Tan, nascut a Singapur, però anglès d'adopció, n'ofertarà el 15 d'abril. Un altre concert a càrrec de l'Amsterdam Fortepiano Trio, un grup de recent creació (fundat el 1980 per Glen Wilson), que es dedica a la interpretació del gran repertori de trios per a violoncel i pianoforte. Els seus integrants són la violinista holandesa Lucy van Dael, el violoncellista també holandès Wouter Moller i el prestigiós pianista nord-americà Glen Wilson, qui, a més, oferirà un concert en solitari, amb Sonates, de Beethoven, el 29 d'abril.

Diatessaron.

Obres de M. Marais, L. A. Dornel, P. D. Philidor i F. Couperin. Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 20 d'abril.

Sota el títol "Les grâces incomparables de la Musique Française", el grup català de cambra Diatessaron, dedicat a l'estudi i la interpretació de la música dels segles XVII i XVIII, oferirà un concert representatiu

de les obres que sonaven al cort del rei Lluís XIV a França. Diatessaron és un dels pocs grups de cambra establerts a Catalunya. Creat el 1977, els seus membres van formar part d'Ars Musicae, de Barcelona. El grup s'amplia segons les necessitats del programa que ofereixen. En aquesta ocasió, el grup reunit reconeguts instruments de vent per poder oferir el programa triat.

TRIA DE CONCERTS



David Russell.

Amb obres de D. Aguado, Händel, Grieg, Klanjans, Barrios. Organitza: Escola Luthier, Palau de la Música Catalana, 20 d'abril.

Una vegada més, l'Escola Luthier situa, en el pòrtic d'un curs, un concert a cura de qui n'ha de ser professor. En aquest cas es tracta del guitarrista britànic-menorquí David Russell, un artista i un pedagog —més conegut a casa nostra per la segona de les dues facetes— que ara se'ns presentarà amb plenitud de possibilitats, pel que fa a la promoció, per manifestar la seva gran categoria d'interpret. Un músic important, una concepció de la interpretació guitarrística moderna i profunda

i, en definitiva, una oportunitat excepcional per a gaudir de la música de guitarra en un pla qualitatiu privilegiat.

Orquestra de Cambra del Teatre Lliure.
Josep Pons.

"Compositors italians del segle XX" amb obres de Dallapiccola, Malipiero, Maderna, Donatoni, Nono i Berio. Teatre Lliure, dies 21, 24 i 28 d'abril i 1 de maig.

El panorama musical del segle XX, a Itàlia, ha demostrat posseir una gran vitalitat, com ja havia estat tradició als segles passats, no exempta però d'eternes polèmiques sobre la seva contemporaneïtat. El quart programa de l'Orquestra de Cambra del

Teatre Lliure de Barcelona ofereix una selecció d'obres d'alguns dels compositors més representatius de la música italiana del segle XX. De Luigi Dallapiccola, músic molt influït pel dodecatonisme de Webern, s'interpretarà la seva *Piccola música nocturna*; del venecià Gian Francesco Malipiero, *Quatre velles cançons*; de Bruno Maderna, una *Serenata*; de Franco Donatoni, *Etwas richtiger*; de Luigi Nono, *Poli-fonica monedia-ritmica*; i, per últim, de Luciano Berio, *Concertino*.

Orquestra Ciutat de Barcelona.

Raphael Oleg.
Witold Rowicki.

Obres de Rossini, Txai-kovski, Brahms i Kilar. Palau de la Música, dies 23 i 24 d'abril.

Witold Rowicki (Taganrog, URSS, 1914) és un compositor i director d'orquestra polonès que, els darrers anys, ha dirigit en diferents ocasions l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Rowicki es va formar al Conservatori de Cracòvia, i va debutar com a director d'orquestra a 18 anys. La II Guerra Mundial va interrompre la seva carrera, i aleshores va decidir dedicar-se a la composició. El 1945 va fundar, a Katowice, l'Orquestra Sim-

fònica de la Ràdio. Cinc anys més tard, va ser nomenat director artístic de l'Orquestra Filharmònica Nacional de Varsòvia. La seva carrera internacional l'ha portat a dirigir les principals orquestres del món.

Per la seva banda, Raphael Oleg és un jove violinista, nascut a París ara fa 28 anys. Posseeix destacats premis, entre els quals es troben el Grand Prix Marguerite Long-Jacques Thibaud (1977) i el primer premi del Concurs Internacional Carl Flesch, de Londres (1980). Ja va actuar amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona el mes de novembre de 1983.

Orquestra Solistes de Catalunya.
Àngel Jesús García. Gerhard Schneider.

Obres de Mozart. Cicle "Mozartiana". Palau de la Música, dia 26 d'abril.

El segon dels concerts del 1988, del cicle "Mozartiana", estrena director convidat. Des d'aquest any, s'ha decidit convidar directors d'orquestra especialitzats en Mozart, per col·laborar en aquest cicle musical, que oferirà, fins al 1992, la integral de l'obra orquestral del compositor salzburguès. El primer dels directors convidats serà l'alemany Gerhard Schneider, director general musical de l'Òpera del

Schleswig-Holstein i de l'Orquestra Simfònica de Flensburg. El programa inclou la *Sinfonia número 18*, l'*Adagi i fuga, K.546*, el *Divertiment K.251* i el *Concert per a violí número 1, en si bemoll*, del qual serà solista el violinista cacereny Àngel Jesús García. Aquest violinista va estudiar al Conservatori Municipal de Barcelona i va perfeccionar-se a París. Des de fa disset anys viu a Alemanya (RFA), on és primer concertino de l'Orquestra de l'Estat de Baviera (Munic), i també de l'Orquestra dels Festivals de Bayreuth.

Julian Bream.

Obres a determinar. Palau de la Música, dia 27 d'abril.

El britànic Julian Bream és un dels guitarristes més prestigiosos de l'actualitat i, sens dubte, l'interpret de llaüt de més fama. Seguidor del mestre Andrés Segovia, Bream s'ha distingit molt especialment per la seva revisió d'autors i partitures per a llaüt. Notables compositors contemporanis, com Britten, Walton, Henze, Tippett o Arnold, han

escrit obres per a ell. A casa seva, a Wiltshire, ha obert un taller on s'han construït moltes guitarres, llaüts i clavicèmbals. Als anys seixanta, Julian Bream va crear una agrupació anomenada Braken Consort, actualment reformada i que porta el nom de Julian Bream Consort. Al llarg de molts anys, va fer recitals amb sir Peter Pears; i actualment és molt conegut, internacionalment, el duo que sovint forma amb el guitarrista John Williams.

RESERVE ALGUNOS APLAUSOS



PARA CUANDO ESCUCHE ESTE MISMO CONCIERTO EN UN COMPACT DISC SONY

SONY

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

ABRIL				
2, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Banda de l'Escola Galesburg (EUA). Dir.: Douglas Stotter.
5, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Miquel Bofill, saxofon. Michel Wagemans, piano. Händel, Singelee, Jolivet, Maurice, Français, Bozza, Ryo Noda. Milhaud. (Música íntima).
6, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Dimitri Bashkistrov, piano (Ibercàmera).
7, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Georghe Motatu, violoncel. Bach, Reger, A. Besses, W. Berger, Mendelssohn.
8, divendres	17 h.	Barcelona	Capella de la Universitat	"Marathó Noves Veus" (Òpera de Cambra de Catalunya)
	20,30 h.	Barcelona	Joventuts Musicals de Barcelona	Audrey Lane, soprano. Mac Mc Clure, piano. Gershwin. (JJ.MM. de Barcelona).
9, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Josephine Fitzpatrick, viola. Molly Judson, corn anglès. Cayetano Castaño, oboè. Douglas Prosser, trompeta. Dir.: Franz-Paul Decker. Hummel, Persichetti, Leclair, Tomasi, Gershwin.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Alba Bohigas, flauta. Lluís Roselló, piano. Mozart, Marais, Bartók, Schubert, Milà. (JJ.MM. de Catalunya).
10, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Joan Foriscot. Villa, Gómez, Toldrà, Usandizaga, Ravel.
11, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Josep Pulido, piano. Beatriu Gerona, soprano. Ignasi X. Adiego, piano. Bach, Debussy, Shostakovitx, Puccini, Giordano, Wagner, Montsalvatge, Chapí, Verdi, Strauss. (JJ.MM. de Catalunya).
	22 h.	Santa Coloma	Conservatori Municipal	Montserrat Comadira, mezzo-soprano. Montserrat Gascón, flauta. Jordi Ibáñez, guitarra. Händel, Roussel, Britten.
12, dimarts	19,30	Barcelona	Caja de Madrid	Josep Fuster Martínez, clarinet. Xavier Dolç, piano. Weber, Saint-Saëns, Debussy, Guinjoan, Bernstein. (Música íntima).
	19,30 h.	Barcelona	Capella de la Universitat	Sílvia Gasset, soprano. Manuel Cabero, piano. Toldrà, Montsalvatge, Mompou. (Òpera de Cambra de Catalunya).
	20,30 h.	Barcelona	Pompeia	P. Robert de la Riba, orgue. Ch. Rinck, Clérembault, Beethoven, Mozart.
13, dimecres	19,30 h.	Barcelona	Capella de la Universitat	Concert dels guanyadors de la "Marathó Noves Veus". (Òpera de Cambra de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Liceu	Otello de G. Verdi. Dir.: Antoni Ros-Marbà.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Emma Kirkby, soprano. Anthony Rooley, llaut. (XI Festival de Música Antiga).
14, dijous	19,30 h.	Barcelona	Institut Francès	Maîtrise Gabriel Fauré, de Marsella.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Coral Càrmina. Solistes vocals. Dir.: Franz-Paul Decker. Tiedland, D'Albert.
15, divendres	19,30 h.	Barcelona	Capella de la Universitat	Isabel Aragón, soprano. Manuel García Morante, piano. Gerhard, Homs. (Òpera de Cambra de Catalunya).
	20,30 h.	Barcelona	Joventuts Musicals de Barcelona	Marta Pujol i Mercè Pujol, piano a quatre mans. Fauré, Satie, Ravel, Debussy. (JJ.MM. de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (segona audició).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Melvyn Tan, pianoforte. Beethoven, Schubert. (XI Festival de Música Antiga).
17, diumenge	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Jordi Vilapriñó, piano. Dir.: Albert Argudo. Garreta, Grieg, Brotons, Stravinsky.
	17 h.	Barcelona	Liceu	Otello de G. Verdi. Dir.: Antoni Ros-Marbà.
18, dilluns	19 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Àngels Miró, soprano. Rosa M ^a Isàs, mezzo-soprano. Jordi Giró, piano. Wagner. (Òpera de Cambra de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Palau	M ^a Joao Pires i Hüseyin Sermet, piano. Mozart, Schubert. (Ibercàmera).
	22 h.	Santa Coloma	Conservatori Municipal	Quintet de Vent Harmonia. Barthe, Haydn, Debussy.
19, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Lluís Avendaño, piano. Bach, Schubert, Debussy, Bartók, Ginastera. (Música íntima).
	21 h.	Barcelona	Liceu	Otello de G. Verdi. Dir.: Antoni Ros-Marbà.
20, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	David Russell, guitarra. Aguado, Händel, Grieg, Kleynjans, Barrios. (Luthier).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Diatesseron. Marais, Dornel, Philidor, Couperin. (XI Festival de Música Antiga).
21, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Magdalena Martínez, flauta. Joan Rubinat, piano. Fauré, Debussy, Dutilleux, Montsalvatge, Mompou, Brotons.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Otello de G. Verdi. Dir.: Antoni Ros-Marbà.
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Dallapiccola, Malipiero, Maderna, Donatoni, Nono, Berio.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

22, divendres	20,30 h.	Barcelona	Joventuts Musicals de Barcelona	M ^a Jesús Prieto, soprano. Scarlatti, Pergolesi, Mozart, Schubert, Granados, Rodrigo. (J.J.M.M. de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Raphael Oleg, violí. Dir.: Witold Rowicki. Rossini, Txaikovski, Brahms, Kiler.
23, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (2 ^a audició).
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Maria Garzón, piano. Mozart, Beethoven, Chopin, Falla. (J.J.M.M. de Catalunya).
	21 h.	Barcelona	Liceu	Otello de G. Verdi. Dir.: Antoni Ros-Marbà.
	22 h.	Barcelona	Palau	Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell. "Concert de Sant Jordi".
24, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (3 ^a audició).
	17 h.	Barcelona	Palau	Prova final del Concurs Maria Canals.
	22 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Dallapiccola, Malipiero, Maderna, Donatoni, Nono, Berio.
25, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	Otello de G. Verdi. Dir.: Antoni Ros-Marbà.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Frederic Blanco, llaut. Esteban Rodríguez, flauta. Alberto Pérez Bet, piano. Bellard, Ferrabosco, Kasperger, Schumann, Prokofiev. (J.J.M.M. de Catalunya).
26, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Anna Mora, violoncel. Joan Garrobé, guitarra. Vivaldi, Couperin, Valensin, Beethoven, Falla. (Música íntima).
	20,30 h.	Barcelona	Pompeia	P. Robert de la Riba, orgue. Mendelssohn, Liszt.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. Angel Jesús García, violí. Dir.: Gerhard Schneider. Mozart. (Mozartiana).
27, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Julian Bream, guitarra. (Ibercàmera).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	The Amsterdam Fortepiano Trio. Haydn, Mozart. (XI Festival de Música Antiga).
28, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Joseph Toporcer, violí. Assumpta Coma, piano. Beethoven, Corelli, Ravel, Shostakovitx.
	21 h.	Barcelona	Palau	Northern Sinfonia Orchestra. Jean-Bernard Pommier, piano i director. Schubert, Chopin, Mendelssohn. (Euroconcert).
	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Orquestra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Malipiero, Maderna, Donatoni, Nono, Berio.
29, divendres	20,30 h.	Barcelona	Joventuts Musicals de Barcelona	Anna Roqué, piano. Bach, Beethoven, Brahms, Albéniz, Kachaturian, Villa-Lobos, Boliart. (J.J.M.M. de Barcelona).
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Glen Wilson, fortepiano. Beethoven. (XI Festival de Música Antiga).
	21 h.	Barcelona	Institut Francès	Carme Alonso, guitarra. Albert Chamorro, tenor.
30, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Fermí Reixach, recitador. Dir.: Salvador Mas. Brotons, Toldrà.
	22 h.	Santa Coloma	Església Major	Coral Sícoris de Lleida. Dir.: A. Pujol.

ALT EMPORDÀ

ABRIL

8, divendres	22 h.	Figueres	Museu de l'Empordà	A. Ruiz Mellado, piano. Andrés Fleta, Lluís Fleta, violí. (J.J.M.M. de Figueres).
23, dissabte	22 h.	Figueres	Museu de l'Empordà	Quintet de Vent de l'Acadèmia Franz Liszt. (J.J.M.M. de Figueres).
27, dimecres	22 h.	Figueres	Museu de l'Empordà	Frederic Blanco, llaut. Montserrat Auladell, soprano. M ^a Emilia Milà, piano. (J.J.M.M. de Figueres).

SEGRIÀ

ABRIL

16, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Carme Cháfer, guitarra.
30, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Orquestra del Conservatori de Lleida. Dir.: Leopold Gil.

BAIX Penedès

ABRIL

10, diumenge	12 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Andreu Guasch, piano. (Associació Musical Pau Casals).
17, diumenge	12 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Orfeó Manresà. (Associació Musical Pau Casals).
30, dissabte	22,30 h.	Sant Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Ars Trio. (Associació Musical Pau Casals).

SEGARRA

ABRIL

17, dilluns	20 h.	Cervera	Auditori Municipal	Montserrat Martorell, contralt. Joan Casals, piano. Música popular catalana.
24, dilluns	20 h.	Cervera	Auditori Municipal	Orquestra Pro-Arte. Josep M. ^a Alpiste, violí. Dir.: Lluís Millet. Mozart, Tartini, Mendelssohn.

Impressionant



Vidosa els convida a conèixer una
increïble combinació de música clàssica
i so del futur, en "versions originals."

Val la pena d'escollar-ho.

Val la pena de tenir l'experiència d'escollar el més gran
descobriments de la història de la discografia des de la
invenció del gramòfon.

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

I val la pena que el Compact Disc sigui en versió del seu
propi autor, del seu propi inventor, de Philips.

Una increïble combinació de la millor música clàssica
i la tecnologia més avançada, el Compact Disc, el so del
futur.

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes. 341-343 - Barcelona





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