



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 48

Octubre 1988

Als 75 anys de l'estrena
catalana de *Parsifal*



Liceu: un repertori
de considerable
pes específic



Riccardo Chailly,
el valor ascendent d'una
nova generació

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



2a ÈPOCA

ANY V - NÚM. 48 - OCTUBRE 1988

Director: Jaume Comellas

Sots-director: Lluís Millet

Cap de Redacció: Pere Artís

Maquetatge: Teresa Martínez

Correcció: Joan Costa

Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publi/Tempo, S.A.

Amadeu Vives, 3, 3r, 1a B

Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82

08003 Barcelona

Publicidad en Medios

de Comunicación, S.A.

Travessera de Gràcia, 17-21, 3r, 4a

Tel. 209 71 19

08021 Barcelona

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)

Montserrat Albet

Roger Alier

Josep Casanovas

Maria Ester-Sala

Gregori Estrada

Enric Gispert

Joan Guinjoan

Carles Guinovart

Antoni Marí

Oriol Martorell

Xavier Montsalvatge

Santi Riera

Col·laboren en aquest número: Margarida Aritzeta, Nona Arola i Vera, Pere Artís, Cesc, Maria Ester-Sala, Jordi Fluvià, José Guerrero Martín, Alfonsina Janés, Albert Julià, Joan Lluís Marfany, Lluís Millet, Marta Muntada i Josep M. Vilar.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeus Vives, 1

Tel. 301 11 04

08003 Barcelona

EDITORIAL

PER UN BALLET NACIONAL CATALÀ

La recent presència a Barcelona del *Ballet Nacional de España* ha estat motiu perquè es descabdellés una inesperada, però no inesperable, polèmica, a partir d'una pregunta —que hauria pogut ser una més però que a la fi no ho fou— sorgida en una conferència de premsa. Pregunta que es referia a la idoneïtat del mateix nom de la companyia. D'una companyia que s'autotitula «nacional» i el contingut dels programes de la qual pràcticament només ofereix referents formals i caracterològics d'una part molt localitzada de tot un conjunt que és l'estat espanyol, al qual diu representar.

El tema permet diversos tipus de desenvolupament, amb la presència d'arguments de tipus cultural, polític, sociològic i antropològic. Des del concepte de folklore i la seva graduació com a categoria, i el de classicisme, al de nació i estat, hi ha un ventall de consideració temàtica de quasi impossible abast absolut. En tot cas, deixem constància que els dirigents de l'esmentada companyia van haver de rebaixar considerablement les seves inicials presumpcions de representativitat de la seva tasca, mentre insistien, però, en un concepte tan discutible com que allò que no és andalús, és folklore. Concepte, aquest, òbviamment considerat com de categoria inferior.

Sense necessitat d'anar, de moment, més enllà, el recordatori ens serveix per a abordar el tema del ballet català d'arrel popular. D'aquest patrimoni cultural tan extraordinari i fonamental que, de forma incomprensible, resta al marge de cap mena de suport institucional. Que malda, tal com sempre ha estat, a mans d'una iniciativa privada, extraordinàriament amorosa i sacrificada, però a la fi insuficientment representada pel món dels esbarts.

Aquest és un tema que no és la primera vegada que ha estat tractat en aquestes pàgines. La manca d'atenció dels nostres responsables polític-culturals pel que fa a aquesta parcel·la és tan incomprensible com preocupant. Manca d'atenció que, indiscutiblement, obeeix a uns perquè. Uns perquè que, siguin quins siguin, mostren aspectes tan essencials com són manca de coneixement, o coneixement deformat, de la importància d'aquest món. O allò que encara pot resultar més lamentable: falta de consideració de la transcendència d'aquesta parcel·la cultural. D'una parcel·la cultural que, a més, és genuïnament representativa —com poques altres— de la personalitat cultural del nostre poble.

Mentre observàvem al Liceu l'esplèndida aportació de l'Esbart Dansaire de Rubí amb motiu de l'estrena de *El Llibre Vermell*, es reforçava la imatge del buit d'un autèntic ballet nacional català. D'un ballet professional, amb recursos per endegar una tasca en profunditat en el camp de la investigació, interpretació i escola. Allà, al mateix escenari on, dies abans, el *Ballet Nacional de España* mostrà andalusisme, més o menys autèntic, el treball modèlic del més conseqüent dels nostres esbarts exposava el contrallum d'una exigència irrenunciable. Catalunya no pot perpetuar aquest estat de coses, ni permetre's el luxe que sensibilitats i coneixements com els d'Albert Sans, director del conjunt citat, no puguin ser optimitzats de manera idònia. I l'afirmació val per als mateixos membres de l'esbart rubinenc i per a tots els qui, en aquest país, poden col·laborar amb autoritat en aquest camp.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS

*Calaix de Sastre on
que se explicarà tot
quan va succeir en
Barcelona y Vèhinat.
A las que seguiran las
dels demés anys esdeveni:
dors, per divertimento del
autor, y sos Oyents. ademas
en el dit Calaix de Sastre
las mes mínimas Indulas.*

TEMA



MÓN SONOR



Per un Ballet Nacional Català	3
La nova temporada del Gran Teatre del Liceu (L.M.)	5
En la mort d'Anna Mahler (Nona Arola i Vera)	8
La vida musical a Barcelona al segle XVIII, segons el Baró de Maldà (Margarida Aritzeta)	11
Josep Colom (Albert Julià)	16
Mikrokosmos: No s'ho perdin! (Pere Artís)	19
ALS 75 ANYS D'UNA EFEMÈRIDES WAGNERIANA	
L'estrena de <i>Parsifal</i> a Barcelona (Alfonsina Janés)	20
A l'entorn de Joaquim Pena (Marta Muntada)	24
Wagnerisme i catalanisme (Joan Lluís Marfany)	25
Wagnerisme post-1913 (Jordi Fluvià)	30
Peralada 1988 (L.M.)	34
Retrat: Riccardo Chailly, la màgia oculta de la comunicació musical (José Guerrero Martín)	36
Arxius Musicals de Catalunya (VII): La Seu d'Urgell, Arxiu Musical de la Catedral, Arxiu Musical del Seminari i Arxiu Musical d'Agramunt (Maria Ester-Sala i Josep M. Vilar)	42
Scherzando (Cesc)	43
Ara, abans d'ahir, demà	44
Concerts, recitals	49

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

La nova temporada del Gran Teatre del Liceu



Marilyn Horne

Al moment de la publicació d'aquest comentari, la nova «saison» del Teatre barceloní de l'òpera ha iniciat ja el seu curs amb l'actuació del Ballet Nacional de España, l'estrena del *Llibre Vermell* de Xavier Benguerel (que hem comentat anticipadament des de les pàgines de la «Revista Musical Catalana») i les primeres representacions del Hamburger Ballet. Per la resta, són programades, del 7 de novembre al 4 de ju-

liol, 12 òperes (en 61 representacions), més un recital de Samuel Ramey, dos concerts simfònics (amb la *Segona* de Mahler i un programa Musorgski, respectivament dirigits per Uwe Mund i Edmon Colomer) que posaran a prova la potencialitat real de l'orquestra, i unes sessions simfònico-vocals amb el *Requiem* de Verdi (una obra ben assimilada pels conjunts estables del Liceu) de la mà del director principal dels cors

de la casa, Romano Gandolfi.

Si considerem el repertori, i feta abstracció de l'esmentada primera absoluta de l'obra catalana de Benguerel, un esdeveniment que és signe d'una política lloable, hem de remarcar, com és de rigor, la presència majoritària dels blocs italià i alemany, per més que la selecció programada no respongui a uns criteris de síntesi.

Per part italiana, únicament un Verdi, el

Don Carlo que encapçalaran Ruggero Raimondi, Luís Lima, Margaret Price i Renato Bruson; el *Tancredi* rossinià, que compta entre les millors òperes serioses del compositor, protagonitzat per Marilyn Horne i Katia Ricciarelli; dos títols donizettians, *Lucia di Lammermoor* i *Lucrezia Borgia*, concertats pel «partenaire» habitual de Joan Sutherland, Richard Bonyngne, en el primer dels quals la veterana i estel·lar soprano compartirà el protagonisme vocal amb Alfredo Kraus i Vicenç Sardinero, mentre que Kraus serà, igualment, la figura del segon, al costat de June Anderson; i finalment la joia divuitesca de *Il Matrimonio Segreto* de Domenico Cimarosa, amb Enedina Lloris, Viorica Cortez, Eduard Giménez i Alfredo Mariotti.

Uwe Mund, titular de l'orquestra liceista, s'ha decantat decididament, en aquesta ocasió, pel repertori germànic, per al qual ha de sentir una superior afinitat, ateses les seves procedència i formació professional.



Jean-Pierre Ponnelle



Brigitte Fassbaender

Les pròpies intervencions com a conductor operístic incideixen en un repertori d'una acusada densitat simfònica, que representarà un autèntic «tour de force» per al conjunt orquestral, extensiu a la totalitat de la programació alemanya, exclusivament formada per obres d'envergadura de Wagner i Strauss. Mund dirigirà, del primer, *Parsifal* i *Els mestres cantaires* (amb l'expectativa de la restauració dels històrics decorats de Josep Mestres Cabanes); i, del segon, *Salomé*. D'altra banda, dos conductors ja coneguts del nostre públic regiran musicalment l'*Arabella* straussiana (amb Lucia Popp) i el sempre esperat *Tristany i Isolda*: respectivament Christof Perick i Peter Schneider, el qual ha de ratificar l'anomenada de director wagnerià acreditada, entre altres places, a Bayreuth.

Sense la presència de Montserrat Caballé mancaria a les temporades del Liceu alguna cosa de substancial; singularment, la nostra il·lustre soprano ha escollit, en aquesta avinentesa, l'opció del gran repertori alemany. El públic barceloní coneix bé la insuperable personalitat vocal i expressiva que transmet a les escenes més candents de *Salomé* que enguany representarà a l'escena; en canvi, la seva encarnació del personatge d'Isolda en el *Tristany* wagnerià constitueix una novetat absoluta; tindrà lloc en una co-producció del Gran Teatre del Liceu amb el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela de Madrid i compartirà el repartiment amb Brigitte Fassbaender, René Kollo i Matti Salminen.

La represa de *Kovantchina*, de Musorgski, serà el contrapòl al cromatisme de *Tristany* i al personal expressionisme de *Salomé*. La gestació de l'obra fou simultània a la segona versió del *Borís*, amb el qual comparteix el caràcter històric. Representa una visió de la revolta dels aristòcrates benpensants, en el regnat de Pere el Gran.

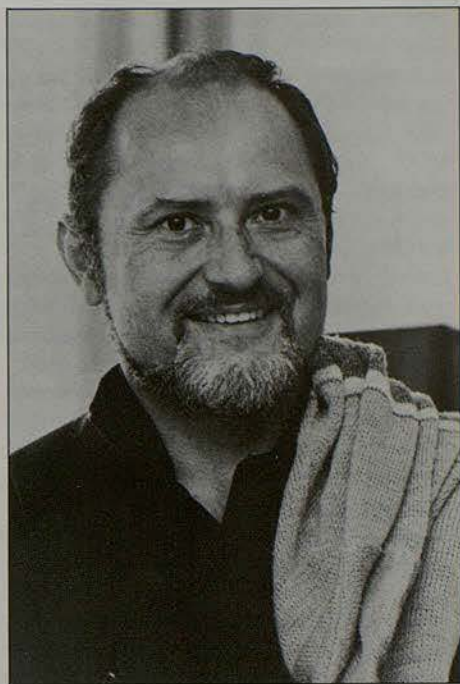


Samuel Ramey

El compositor portà a l'escena les seves conviccions més pregones, amb inconfusible rudesia, apassionament i antiacademisme. Tanmateix, el monarca, en obrir les portes de Rússia a les influències occidentals, possibilità aquell cosmopolitisme de l'art rus contra el que havia lluitat aferrissadament Musorgski des de la joventut. L'òpera musorgskiana serà dirigida per l'italià Bruno Bartoletti, amb producció de l'òpera de Sòfia i un elenc de cantants familiaritzats amb l'estil de l'òpera eslava, entre els quals figuren Matti Salminen i Martti Talvela.

La cloenda de la temporada ens portarà, finalment, el *Samson et Dalila* de Camille Saint Saëns, una obra per als incondicionals del gènere, amb la presència excepcional d'Agnes Baltsa i Plácido Domingo.

D'una temporada d'una densitat superior al que és habitual hom pot esperar raonablement —a part dels incentius habituals dels qui entenen primordialment el gènere operístic com un culte apassionant i apassionat a la pura vocalitat— la confirmació d'un llarg però ben encaminat procés de superació de l'element simfònic. Darrerament, però, hem pogut detectar una visible sensibilització del públic envers els valors escènics: al cap i a la fi, l'òpera és, essencialment, un espectacle teatral. En aquest sentit, restem a l'expectativa. Potser és significatiu el fet que la nova temporada presenti quatre noves produccions del Gran Teatre del Liceu, i alguns noms de garantia com, entre altres, Piero Faggioni o Pier-Luigi Pizzi. En altres casos, la direcció escènica és encara per determinar en



Uwe Mund



Lucia Popp

l'avantprograma de la temporada. Remarqueu que la represa de *Parsifal*, prevista per al proper desembre en una producció de l'Òpera de Colònia, porta la rúbrica escènica de Jean-Pierre Ponnelle (realitzada per Florian Leibrecht). Precisament en redactar aquestes notes ens ha arribat la nova de la mort, ocorreguda el passat mes d'agost, d'aquest gran home de l'òpera, francès de naixement però germànic de cultura i de carrera, qui properament havia de reintegrar-se a la vida musical del seu país, com a director d'escena habitual —amb Patrice Chereau— de la futura Òpera de la Bastille. És així que aquestes representacions, hauran de constituir un fervorós homenatge pòstum a la gran figura desapareguda.

L. M.

En la mort d'Anna Mahler

Anna Mahler, la petita Gucki d'ulls blaus i esbatanats, filla del compositor Gustav Mahler i de la mítica Alma Mahler-Werfel, ha mort a Londres a principis d'aquest estiu.

Als seus 84 anys, la rebel·lia callada dels seus ulls grossos s'ha extingit; uns ulls importants per a tots aquells que la conegueren i que ja en néixer li valgueren el sobrenom de la infantesa, Gucki o Guckerl, per aquella seva forma de mirar (en alemany «gucken») amb ulls enormes i esparpells, de color blau-violeta, i que en la seva vellesa mantenia encara enormement vius, el més important del seu rostre, gairebé de la seva persona, com si Anna Mahler fos només ulls i la resta fos pura il·lusió. Potser perquè ja va néixer així, a prop del gran pare Gustav, sabent que no havia de destorbar aquell adult important a qui li era permès de contemplar mentre componia amb el seu esguard atent i silenciós, perquè tots sabien que la petita no diria ni una paraula mentre observava aquelles mans que creaven, esborraven i ordenaven les minúscules notes negres, diferents per a cada instrument, sobre les partitures esteses sobre la taula; uns dits que Anna encara recordava perfectament i potser d'aquí nasqué el seu instint d'escultora, de donar forma a les coses mitjançant els propis dits, de modelar sota les seves mans.

Anna Mahler fou pintora i escultora. En els primers anys, quan els seus mitjans econòmics eren encara precaris, es dedicà a la pintura: estudià a l'Acadèmia anglesa de Via Marcutta, a Roma, on rebé lliçons de De Chirico, malgrat que, segons ella deia, no n'aprengué res, perquè De Chirico no sabia explicar, només treballar sobre allò que ella mateixa li presentava; després estudià amb Lipinski, de forma més pràctica. Però el seu vertader camí fou l'escultura, que començà a estudiar a Viena amb Fritz Wotruba, a qui admirava per la seva tenacitat i perquè treballava amb la pedra més dura, més difícil. D'ell n'heretà l'ansia de monumentalitat i també Anna s'exigí a si mateixa la tasca més difícil, confirmant el marcat tret voluntariós i obstinat de la seva barbeta, que la feia assemblar al pare: les dues coses que heretà de Gustav, juntament amb l'ambició de realitzar



Anna Mahler a Los Angeles (1954)

la tasca més complicada, més àrdua; de dedicar a tot el màxim esforç. Potser també en les seves escultures es nota la influència de la música de Gustav Mahler, ja que s'hi s'aprecia igualment la gènesi a cops de voluntat.

Anna Mahler va néixer a migdia, a la meitat de l'any i a la meitat del mes, el 15

de juny del 1904, com un símbol de tota la seva existència, segons diu Alma Mahler. També a la meitat de la composició de la *Sisena Simfonia* i dels *Kindertotenlieder*, en el període més feliç de la vida del compositor, quan els tres cops del destí que havia descrit en música en aquesta mateixa simfonia no l'havien colpit encara.



Anna Mahler amb la seva mare, Alma, cap al 1960

El 1902 s'havia casat amb la bonica Alma Schindler, havia nascut Maria i ara la petita Anna Justine, totes tres retratades durant els seus jocs sobre la sorra en el segon moviment de la *Sisena*, mentre que en el tercer sorgeix ja la lúgubre citació de la quarta de les *Cançons dels nens morts*. La mare no ho podia entendre: «Com pots treballar sobre un text així i cantar la mort d'uns nens quan fa poques hores que has besat i acarolat els nostres fills? No temptis el Destí!» I efectivament sobrevingué la mort de la germaneta, la dimissió al front de l'Òpera de Viena, el diagnòstic de la malaltia fatal del compositor i el trasllat a Amèrica, al Metropolitan, mentre la petita Anna, de només tres anys i mig, romania de moment a Viena amb els avis. Potser per això Anna s'acostumà a ésser independent ben aviat, mancada d'un vertader caliu familiar, i a valorar el sentiment de llibertat, quelcom que després cercaria de protegir i defensar, en el fons, amb la seva tasca d'escultora. El pare, el veia poc perquè, o bé dirigia, o bé l'enviaven a ella a dormir les poques nits que ell era a casa; però en canvi era molt gentil i tendre amb la filleta quan es recordava de la seva existència i era l'únic capaç de fer-la plorar, cosa que no aconseguien els crits i renys dels altres. De fet, Anna s'acostumà a aprendre pel seu compte: la música, que formà part important de la seva família i de la seva pròpia vida, l'aprenqué sola, practicant-la, i així sabia tocar una mica tots els instruments. Però gairebé l'aprenqué per rebel·lia: trià expressament un mestre de Viena, crític musical i contrari a la música de Mahler, malgrat que més tard es convertís ella mateixa en admiradora de l'obra del seu pare. Però aquella nena de 10 anys, que havia viscut

ja l'agonia i mort del pare famós, de Nova York a Viena, sentia una gran ràbia quan alguna cantant important li preguntava si també ella era «musical» com els seus pares i no tenia manies a respondre «No, senyora, jo prefereixo sargir mitjons». O bé quan el gran director mahlerià Willem Mengelberg, durant un dels Festivals Mahler a Amsterdam, la presentà al príncep consort dient que aquella criatura ja feia partitures per a piano, Anna contestà descaradament «I tu què saps!»

Però al costat de la figura del pare s'alçava també la de la mítica Alma, aquella llegenda difícil de destruir, com la filla la definia. Al seu costat li tocà de viure el dol pel músic i les turbulències del període de viduatge, l'apassionada unió amb el pintor Oskar Kokoschka i les enceses escenes de gelosia entre tots dos. La casa de la mare era visitada per personatges de tot tipus i pertanyents a totes les branques de l'art, des dels simpàtics Alban Berg i Arnold Schönberg, a l'egoista Hans Pfitzner o a l'afable «oncle Werfel», que acceptà la seva jove amistat i la tractà de companya. Quan en



Alma Mahler amb Maria i Anna

el seu diari de l'estiu del 1918 el poeta explica les circumstàncies del naixement del seu propi fill i de l'Alma, quan aquesta era encara l'esposa oficialment de Gropius, l'arquitecte de la Bauhaus, retrata l'adolescent Anna en tota la gran serenitat que adoptà en aquells moments, fent tot el possible per tenir cura de la seva mare i mantenir-la en vida, avisant Gropius però sense deixar transcendir la realitat de tot allò que havia passat. I malgrat que Gropius fos sempre quasi un estrany per a ella, no vacil·là a recórrer a ell quan fracassà el seu primer matrimoni. Potser en aquest punt sorgí l'herència de la mare, ja que també la seva vida sentimental i privada fou força tempestuosa, fins a assolir l'estabilitat dels anys de maduresa, després de passar per 5 matrimonis. L'estiu del 1919 es comprometé amb

mare. Adquirí així posició i diners a la vegada i començà a dedicar-se seriosament a l'escultura, sota la direcció de Fritz Wotruba, a l'hivernacle que li servia d'estudi a la Operngasse, potser perquè començava a avorir-se en el seu nou matrimoni, del qual molt aviat havia nascut una nena que batejaren amb el nom d'Alma. El seu taller, a dues passes de l'Òpera que havia estat el reialme del seu pare, era freqüentment visitat per les majors personalitats de la Viena cultural del moment: el filòsof Ernst Bloch, el director d'orquestra Victor de Sabata, Alban Berg, Arnold Schönberg, el també director Hermann Scherchen o l'escriptor Elías Canetti. Aquests dos acudiren a l'estudi fascinats pels ulls d'Anna; el primer, en recerca del poder musical de la influent mare Alma i, el segon, del poder li-

trobar-ho, consol, tendresa, afecte i atencions de pare. Vingué després la fugida cap a Londres, durant la invasió nazi, ja que Anna s'havia compromès seriosament a favor del plebiscit organitzat per Schuschnigg, i s'instal·là a la capital britànica on continuà dedicant-se a l'escultura amb èxit. Allí, després de trencar les relacions amb un arquitecte, es casà per quarta vegada amb el director d'orquestra Anatole Fistoulari i, el 1943, nasqué Marina. Un matrimoni bastant reeixit fins al 1948, any en què Anna anà a Califòrnia i hi passà unes setmanes amb la seva mare Alma. L'estiu següent se separà definitivament de Fistoulari i decidí traslladar-se a Califòrnia, on el clima era millor per al seu treball en escultures de gran tamany. Començà a donar classes a la Universitat de Beverly Glen, però hi havia l'inconvenient de viure a prop de la mare, la mítica i dominant Alma. Malgrat tot, a mida que es feia més gran, més s'assemblava en el fons a ella i s'ajudaren mútuament. Sorgí un romanç entre Anna i Albrecht Joseph, l'antic secretari de Werfel i de Mann, d'origen jueu, mal vist per part d'Alma; però, igual que ella, Anna trobà l'estabilitat a la maduresa i aquest cinquè matrimoni amb el regista Joseph durà fins a l'actualitat. Tots dos, des de fa més de vint anys, vivien sis mesos a Los Angeles i sis a Spoleto, la ciutat italiana que triaren per l'encant de les seves pujades i baixades. Durant aquest temps Anna s'ocupà també del llegat del seu pare, de la publicació dels fragments de la *Desena Simfonia*, de la restauració del bust de Rodin a l'Òpera de Viena. També animà Alma en la publicació de la seva autobiografia. L'afinitat entre totes dues era, si no més gran, sí més tolerant: quedava lluny aquell vespre de 1917 —Anna tenia 13 anys—, quan ajaguda al costat de la mare li digué: «És curiós, tu i jo veiem la natura de diferent manera. Tu, molt més en gran; jo, més en detall. També sentim la música de diferent manera. Tu et fixes en allò que sents, jo en allò que veig. Per això m'és més fàcil tocar Bach de memòria que no pas Wagner, o bé Reger; una música diferent de la que a tu t'agrada. Toques Wagner i Schumann tan bé... Per això a mi m'agrada el blau i a tu el vermell... Per això m'agrada Laotzé i a tu...» i així anà prosseguint, perquè Anna era així, clara, concisa, callada, observadora i tenaç en tota la seva vida, fins al seu últim retir a Spoleto, en el número 7 de la Via degli Eremiti, en una casa coberta d'heura.

Aquest any, a Spoleto, el Festival dei Due Mondi es clogué inesperadament amb el *Rèquiem Alemany* de Brahms, executat sota la posta del sol que queia sobre la Piazza del Duomo; i tots els que hi érem i sabíem la recent mort d'Anna Mahler, ben segur que el dedicàrem a ella.

Nona Arola i Vera



Gustav Mahler amb la seva filla

Rupert Koller, fill d'un conegut propietari rural, veí de la casa d'Alma Mahler-Werfel al Semmering, després d'una greu infecció d'oïda que l'obligà a sotmetre's a una operació urgent que li paralitzà mitja cara. La convalescència, la passà a casa dels Koller i sorgí el compromís, que la mare acceptà malgrat que no es prenguéss aquelles relacions com a massa serioses ni li agradés la perspectiva d'esdevenir sogra. El matrimoni es realitzà a principis de 1921, però aviat fracassà i Anna tornà a casa de la mare i, al cap d'un mes, marxà a Berlín, on s'instal·là sola després de visitar Walter Gropius. Allí conegué el compositor Ernst Krenek, amb qui ben aviat contrauria matrimoni. Krenek componia ràpidament i sense interrupció i Anna s'afanyava a copiar cada nova creació, admirant en ell aquesta exuberància creativa, qualitat per a ella sinònim de genialitat. Però també se'n divorcià, per contraure matrimoni, el 1929, amb Paul von Zsolnay, l'editor de les obres de Franz Werfel, tercer marit de la seva

terari de l'editorial Zsolnay i acabaren sucumbint a l'encant embriador dels ulls d'Anna, de qui és interessant resseguir les petjades en l'autobiografia de Canetti *El joc d'ulls*, però, en tot cas, Anna s'enamorà més de les cartes que li escrivia Canetti que no pas d'ell pròpiament.

El 1931 es divorcià de Zsolnay i es traslladà a viure al seu estudi de l'Operngasse, que anà omplint de caps de fang de les persones que la visitaven, convertint-lo en un museu de retrats silenciosos, cercant sempre la importància dels éssers humans en si mateixos. Rebé també l'encàrrec de fer la màscara mortuòria d'Alban Berg, el 1935, i més tard, el 1951, la de Schönberg: dos homes que juntament amb el seu pare havien estat protagonistes del món musical del moment. Començà a enfrontar-se amb escultures grans i mitològiques i, el 1937, guanyà el Primer premi de la Fira Internacional de París amb una escultura de dona de més de dos metres. Però continuava sense ser feliç, exigint dels homes, sense

La vida musical a Barcelona al s. XVIII, segons el Baró de Maldà



La Rambla de Barcelona a principis del segle XIX, amb el Teatre de La Santa Creu a mà esquerra

Rafel (ell sempre ho va escriure així) d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà (Barcelona 1746-1818), és un dels escriptors més singulars de la història de la literatura catalana, un dels més prolífics i, alhora, un dels més poc coneguts.

La seva obra, que fins ara ha estat editada només en una mínima part, comprèn una seixantena llarga de manuscrits, si més no pel que fa a allò que se'n conserva. I entre aquests manuscrits cal destacar la sèrie més important, anomenada *Calaix de sastre*, que consisteix en un dietari que abraça pràcticament tots els anys de la seva vida adulta i a través del qual ens explica què passa al seu entorn, a la Barcelona del seu temps.

D'ací que és força comprensible que tots aquells que vulguin saber costums o esdeveniments referents al darrer quart del segle XVIII i a la primera quinzena del se-

güent, acudeixin al *Calaix de sastre* per obtenir-ne detalls.

El melòman

El Baró de Maldà demostra a través dels seus nombrosíssims textos tres grans passions: l'escriptura, la bona taula i la música. Seria difícil d'establir quina d'aquestes passions que centren la seva vida és més important per a ell, perquè escriu amb deler, amb delit, milers de pàgines, pràcticament, cada dia de la seva vida, amb l'aplicació d'un monjo. Quant a les seves qualitats de *gourmet*, només cal llegir els seus textos. I pel que fa a la música s'esdevé el mateix: en Rafel d'Amat no pot concebre una vida sense música.

Sabem a través dels seus escrits que el Baró de Maldà interpreta al clave i a la viola amb un nivell remarcable. En diversos in-

drets ens parla amb afecte de la seva dolça viola, hechura del cèlebre Estradivàrio, diu, que estima profundament i s'emporta amb gran cura a les seves estades estivals a Esplugues, a l'Hospitalet, a Badalona, on tenia casa. Sabem també que toca la guitarra en les tertúlies casolanes, informals, que organitza amb amics i coneguts en els seus desplaçaments fora de Barcelona. No hi ha crònica sense ressenya d'alguna d'aquestes sessions de música festiva. Intervé en balls i saraus celebrats a casa seva, fora de Barcelona, i ell mateix ens diu, tal com era habitual entre els de la seva condició, que ha compost diversos minuets.

Sabem també que era capaç d'interpretar música d'orgue si algú altre li preparava els registres, que no dominava. I també ens diu que no sabia tocar el violí. En canvi, acostumat al clave, no té dificultats per incorporar un altre instrument al seu repertori: es tracta del pianoforte (ens parla el

1791). I també ens parla de les interpretacions d'altri i ens dona notícia detallada dels instruments que no havia vist mai quan se'ls troba.

Limitacions del testimoni

Quan hom s'endinsa en el *Calaix de sastre*, sabedor de la gran passió del Baró de Maldà per la música i també del fet que s'erigí en el major cronista del seu temps, té l'esperança de poder refer a través d'aquests milers de pàgines l'ambient musical de la Barcelona de les darreries del segle XVIII.

Però això només es pot fer a mitges.

Les causes que les notícies de la vida musical a Barcelona siguin incompletes, i fins i tot massa escasses per allò que hom en podria esperar, són diverses. I d'entrada ens trobem que potser la més important és la qualitat de senyor, de noble, que té l'escriptor en una Barcelona en què ja floreix amb puixança la burgesia, amb la qual no es barreja, tal com s'escau a la seva condició. Aquest fet, que podria semblar un avantatge, no ho és a l'hora de poder treure informació dels costums musicals a través dels seus textos.

Malgrat tot, Rafel d'Amat ens enriqueix amb una sèrie de detalls altament significatius, que aniré exposant tot seguit.

Les acadèmies de música

El Baró de Maldà recull el costum de l'època que els senyors barcelonins i els eclesiàstics d'importància celebrassin acadèmies de música a casa seva. D'ací que, pel fet que es tractava de sessions privades, limitades als cercles de coneguts de l'amfitrió, difícilment l'autor ens dona notícia d'aquestes activitats i de què s'hi feia. Fins i tot quan parla de les seves sessions setmanals de música, les celebrades a casa seva, ho fa amb una concisió que és pròpia de qui ens descriu una cosa tan habitual per a ell com el llevar-se o anar a dormir de cada dia, però que deixa el lector amb la impaciència de la curiositat no satisfeta.

Reprodueixo un dels exemples de sessions musicals, d'una *acadèmia* a casa de mossèn Josep Prats, l'any 1789, amb motiu de la setmana santa:

Havent anyadit lo seyor Fàbregues (en un altre indret parla del mateix Josep Fàbregues i ens diu que és músic de viola) músic de la capella de Santa Maria del Mar, al «Stabat Mater» compost per Pergolesi dos veus més, i estes una grossa, i als instruments los de fugot, oboesos i trompes en alguns versos, se tocà en la nit en casa de mossèn Joseph Prats, primer violí de la capella de música de la catedral i isqué gran

cosa, per lo que feia el tot gran harmonia, fent-se en casa sua en los dimecres de les setmanes d'hivern acadèmia de música, i de les més lluides.

El dijous sant de 1791, ressenya també la sessió extraordinària de l'acadèmia de música a casa del mateix eclesiàstic i amb el mateix repertori:

En la nit se cantà lo «Stabat» en casa de mossèn Prats, ab l'anyadidura de veus i instruments en lo de Pergolesi, compostos per lo difunt Fàbregues.

El divendres sant del mateix any, el mateix *Stabat Mater* és interpretat a casa d'un burgès, que emula així les acadèmies de música senyorials:

En la nit, en casa del senyor Joan Mas, negociant, ab lo motiu de ser majoral del misteri dels velers son fill [...] havent-se



Luigi Boccherini

lo referit senyor Joan Mas mudat alguns dos mesos a est en una casa nova en lo carrer de l'Hospital, casi al devant de la volta de Sant Agustí, ha donat una funció de música, dedicant-la a la soberana imatge de Maria Santíssima Adolorida, cantant-se lo «Stabat» de Pergolesi ab músics de la catedral i los escolans, i después una Salve d'escollida música, composta pel Carlets (Véguer), clergue organista de la catedral [...] Ja la qual funció acudí molta gent convidada de un i altre sexe, ab lo que hi feia prou calor.

Pel que fa a les sessions musicals celebrades a casa seva, ens parla de les acadèmies de música, per a la seva diversió,

que celebra alguns vespres a la seva cambra i on convida escolanets de cant de la Seu com és el cas, per al gener de 1780, de Joan Coll o de Joseph Bulart. La música religiosa entrava de ple en les seves preferències, ja que sovint diu que interpreta al clave oratoris de *ma apassionada música de la Seu*. En poques ocasions ens dona gaires detalls. Per això reprodueixo un fragment que correspon a l'any 1784, en què fins i tot ens parla dels músics que participaren en la sessió:

En la nit de la festa de Maria Santíssima dels Dolors i divendres de passió, 2 d'abril, se cantà en lo saló gran de casa lo «Stabat Mater» de Hayden ab la major porció de música de capella de la catedral, juntament una Salve a la Mare de Déu en acció de gràcies del benefici (que) nos ha alcançat de l'Altíssim Déu d'haver eixit de tot perill la noia mia i tres nois de la verola, per donar-nos cuydado tal malura, [...] Los músics foren: Francisco Casamor per lo contrabaix, mossèn Jaume i mossèn Joseph Soler, agregat lo Segimon, per les violes; mossèn Joseph Valls per sonar lo clave; per los violins, mossèn Joseph Prats, son germà, mossèn Francesch Pujol, Agustí del Palau, senyor Carlos Teixidor, Domingo, sotomestre de la Seu; per trompes, Francisco Rueda i Miquel, son fill, per altre violí; oboesos, Lluís i Xuriach. Les veus per cantar lo «Stabat» de Hayden, lo Francisco Mataró, lo xantre García, del Palau, mossèn Quirze de la Seu i l'escolanet Manel.

En altres ocasions dona més detalls de les seves preferències musicals i del que podria ser l'activitat de les seves acadèmies de música, com les anomenava. Però això no és freqüent: per exemple, l'estiu de 1779, estant a Esplugues, explica que un professor del Seminari, Oliveras, li ha comprat a Barcelona partitures de Luigi Boccherini, que assagen d'interpretar en un reduït grup d'amics.

Però no és només aquesta activitat de música seriosa que recull el Baró de Maldà. El seu vessant lúdic, concretat en la celebració d'animats (i sovint fastuosos) balls en cases de senyors, mereix sovint una atenció ben especial. La descripció dels salons, de l'assistència, del vestuari, els moviments dels dansants, l'activitat dels músics, omplen línies i línies de text d'una gran amenitat. L'aprofundiment en aquest aspecte, però, m'allunyaria massa del tema central de l'escrit.

El «Teatro de les òperes i Comèdies»

El Baró de Maldà ressenya una de les activitats més remarcables de la vida social barcelonina, que consisteix en la recepció oficial oferta a la noblesa amb motiu de la festa anual de sant Carles Borromeu, on-



Les edicions de Boccherini havien arribat a les mans del Baró de Maldà

niàstica del rei Carles III i, després, la celebració de l'onomàstica i aniversari del seu fill, Carles IV. Amb aquest motiu se celebra també cada any, al «Teatro de les òperes i Comèdies», una òpera o una representació teatral.

No sembla que En Rafel d'Amat hi assisteixi, a les sessions del Teatre, per tal com escriu, de la de 1786:

En la tarda, (anaren) a l'òpera, que no correspongué a la il·luminació del teatro i festiva diada del rei, segons oí jo dir.

Tal vegada és a causa del tipus de públic que hi assisteix, que el Baró no hi va? En tot cas no ho explicita. Però escriu, significativament, per a la sessió de

1788, en què es va fer òpera i comèdia:

Molt concurs de plebe en estes dos versions.

És en aquests moments que podem pensar que, si l'autor del *Calaix de sastre* hagués estat un burgès per comptes d'un noble, ens hauria pogut donar molts més detalls d'activitats com aquesta. Ara bé, aquest pensament no deixa de ser una vulgaritat.

Malgrat l'escassetat de dades, però, l'autor recull detalls interessants per a la història, com l'incendi devastador del Teatre l'any 1787, el 27 i 28 d'octubre; només en quedaren les parets de pedra picada del davant de la Rambla, i que es treballa per

habilitar un magatzem de davant de Santa Mònica per poder fer sessió el mes següent. El nou teatre restaurant, descrit amb tot detall, no es pot tornar a obrir fins al 4 de novembre de l'any següent, festa de sa Majestat.

No sempre ens diu, doncs, gaires coses de les obres representades al Teatre. Per això constitueix gairebé una excepció el fet que ens en doni detalls, com és el cas del 4 de novembre de 1792:

En celebració del dia del nostre catòlic monarca hi ha hagut il·luminació de teatro i s'ha començada a cinc hores l'òpera intitulada «La serva innamorata», o sia, «Il matrimonio per sorpresa», nova, ab doble entrada vista la dels demés dies, que és a mitja pesseta.

Per l'aniversari del rei, el mateix any, 12 de novembre, diu que es representa *Per la companyia italiana* l'òpera intitulada «Zemira i Azor», havent estat l'entrada doble. L'any següent, per la mateixa data, la companyia italiana porta a l'escena *El amor a la patria*.

Però no és només amb motiu de les festes reials que el teatre ofereix representacions que hagin estat ressenyades pel Baró. Així, per exemple, el 28 de gener de 1793 ens dóna aquesta notícia singular:

Avui a la tarda, que s'ha representada per la companyia italiana en lo Teatro l'òpera intitulada «El amor a la patria» i, començada a quatre hores i mitja, lo producte ha estat, segons la nota del «Diari» d'avui, a benefici de la primera bufa, la senyora Úrsula Fabrizio Bertini.

Notícia de concerts

Les notícies de concerts són molt escasses. La música entra en la quotidianitat del Baró de Maldà i, contràriament al que podria semblar, les notícies en aquest sentit són molt rares i breus. En recullo, això no obstant, al marge de les esmentades acadèmies de música, alguns dels exemples:

Per al 24 de gener de 1785 escriu:

Se troba en esta ciutat, de passatger, un alemany nomenat Hesper, singular en obres de música i de rara habilitat en sonar lo violí i viola d'amor, que ha admirat a quants l'han oït en les serenates de casa Ramon Mateu i altres, principalment als de la facultat de la música, no havent-se oït per ara altre músic que igualàs a est, fora de Domenico Porretti.

Per al 28 de maig de 1793, escriu:

Avui ha estat lo tercer concert d'arpa executat pel professor don Gaspar Breidenbech, a les vuit de la nit, en la mateixa sala de la confraria dels velers, cantonada al carrer de les Voltes de Jonqueres, sent l'entrada a quatre rals de velló per cada persona.

Altres vegades no dóna detalls: *Havent arribat un famós músic estranger, ab per-*

FIGURES I TEMPS

mís superior se féu música en el Teatro lo dia 11 de febrer (1788), no obstant ser ja temps de quaresma.

D'altra banda, afeccionat a la música religiosa, comenta amb disgust la ingerència profana en aquest camp amb la intenció de donar-li més vistositat, perquè, diu, li treu recolliment (25 de març de 1783):

Dita funció en la iglésia dels Trinitaris més sabé a teatro que a iglésia pels músics i cantores que entraven a l'orquestra, pues que hi cantà en Tenucci de l'òpera, causant tot aquell festiu aparato i aplec, a més de la confusió, poca o ninguna devoció.

Així mateix, en el camp de la música religiosa, es fa ressò de la composició de misses, com la «Missa pastoral» composta per en Jaume Balius, mestre de Còrdova, que s'estrenà per Nadal de 1791 a Sant Felip Neri. O la missa composta per en Carles Veguer, estrenada a la festa major d'Esplugues de 1792 (*una mica desafinada*, diu) i tornada a interpretar amb més èxit l'any següent. I d'altres.

Així mateix, es fa ressò de les festivitats religioses més importants, amb la música que les fa lluir, en ressenya els autors i intèrprets, i recull també la renovació de membres de les capelles de música quan aquestes fan oposicions per cobrir les vacants que s'hi produeixen.

La música a nivell popular

Són nombroses les notícies que l'escriptor ens dona de la presència de la música al carrer, element indispensable per a qualsevol festa: a les cercaviles, als balls populars, als balls de senyors, a les processons, a les festes remarcables, com les de Carnaval, amb grans desfilades de màscares, carrosses, moixigangues, profusament descrites. També parla de músics cecs, com en Caietano Parera, *el famós cec per les seves habilitats de violí, guitarra, orgue i cant de siguidilles (I-II-1779)*. O de les habilitats del jove Narcís Pedrosa, minyó torner que treballa instruments de vent i toca el baixó, l'oboè i la flauta (4-II-1777). I de molts altres, coneguts a Barcelona i rodalies.

Per no buscar exemples que ens ocuparien massa espai, reproduïxo només algunes ratlles, referides a l'ambient que es podia trobar als carrers de Barcelona en un dia d'estiu, concretament el 9 de juliol de 1792:

La quietud en esta ciutat se manifesta en la popular alegría per algunes músiques de nit que se fan, de guitarres i cants de molts boleros per carrers i dintre de botigues de menestrals. I, des de mitjanit en amunt, ab llicència del senyor governador, músiques ab plena orquestra que se fan, de regiment, de l'òpera i altres, en certes nits en los carrers, davant de cases que paguen. Ho fan,



Clavicordi del segle XVIII construït per José Grabalos a Tarazona (Museu Municipal de Música de Barcelona)

dites músiques, alguns oficialillos o altres jovenel·los a alguna senyoreta bonica, de menestrals en amunt.

Pel que fa a les poblacions veïnes on l'autor té casa, com l'Hospitalet, Esplugues, Badalona, aquest explica que s'hi aplega amb nombrosos barcelonins, que també hi acudeixen, i traslladen a la festa la seva habilitat interpretativa en l'art del cant o de la instrumentació. Són nombrosíssims els testimonis d'aquestes sessions festives en què hom interpreta la música de moda: els boleros i les seguidilles. La guitarra es reserva per a les tertúlies reduïdes lluny de casa, on no hi ha altres instruments. D'una

a altra festa es podria seguir la nòmina de músics d'aquell temps, tots pertanyents a les diverses capelles de música de Barcelona. Reproduïxo només, a manera d'exemple, una d'aquestes sessions, que pertany al 20 d'agost de 1792 a la seva torre de can Xarriç, de l'Hospitalet.

Acabats de soper cantaren «Benedicamus Domino» i «Jesu tibi sit gloria» i foren gràcies cantades i lo famós xantre Figueras hi cridava de allò bé, i los demés el seguien (...). Después se n'entraren a l'apostento contigu a la sala, a arreglar lo faristol i papers de solfa, per tocar i cantar un rato no sé què ària o rondó. Totes les dones se-

*Calaix de Sastre en
que se explicarà tot
quant va succeïnt en
Barcelona, y Vehinàt.
A l'any de mitg any de 1769.
A las que seguiran las
dels demés anys esdeveni:
dors, per divertiment del
autor, y sos Oyents. adnexas
en el dit Calaix de Sastre
las mes mínimas Inoleras.*

Encapçalament de la primera pàgina del Calaix de sastre de Rafael d'Amat i de Cortada

guiren (...) per oir la serenata, que escassament arribà a quart de hora, començant per un pas harmònic, cantant lo Figueras i lo Carles Veguer, organista de la Seu, que me paregué oir aquella música tan patètica que s'ou en dijous i divendres sant en la catedral, detràs del Monument. Sols la llàstima fou que durà poc. Luego, immediatament, lo famós xantre Figueras i lo Carlets, ab los violins i contrabaix, se posaren a cantar un duo, i lo tal Figueras remedava a un perfet bufo, ab uns «ais!» que hi feia entrar, que pareixia eixir de lo més íntim de son cor. S'acabà ab lo duo la serenata i, a no pesar, isqueren dos a ballar pel quarto, tot abrigats ab un llençol, que era un bon entremès.

En aquesta mena de saraus era freqüent que alguns senyors es convertis en músics que amenitzaven el ball dels seus convidats. Així ho recull en molts indrets el Baró de Maldà. Per a l'any 1779, per exemple, el Baró (que era força jove i aimant de la gresca) i els convidats a casa seva organitzen una cercavila per Esplugues, que és seguida per tot el poble, i que va, tocant, de porta en porta de la resta de personalitats de la població com una comparsa popular, a la qual es van afegint els músics del carrer. Al final, gresca i aplaudiments. Per a la festa major d'Esplugues, l'any 1792, escriu:

En fi, tenint-ne prou de boleros se mudà lo ball ab alguna contradansa i los músics tocaren sens estipendi algun, per ser senyors de tomo i lomo. L'un, lo baró de Rocafort i l'altre don Ignasi Maria Copons, tocant en l'última contradansa, lo Manuel, la viola i, antes, est, ab lo baró de Rocafort, los violins. Qual sarauet durà fins a vuit hores, que tothom se'n tornà a son destí, a les torres cerca de Sarrià.

Descripció d'instruments

Coneixedor de la música i dels instruments, el Baró de Maldà anota la descripció d'aquells que veu per primera vegada, com una cosa curiosa que paga la pena de documentar. Així el 18 d'agost de 1769, en una de les seves primeres anotacions al *Calaix de sastre*, escriu que ha descobert un instrument anomenat «cítara» amb aquests mots:

He vist est matí en casa d'un guitarrer, davant del fossar del Pi placeta detràs de la iglésia, un instrument nou nomenat cítara. Ve a ser fer com una mandola, sí que algo menos abultada, té les cordes de llaütó, com les dels clavicordis, i lo coll o mànec de l'instrument sembla de viola per sa

hetxura i principalment el del capdamunt, ab deu clavilles que hi haurà, ab curta diferència.

Així també descriu l'«epicordion», que tocava un francès, l'any 1790, malgrat que podem veure que la seva explicació és molt irregular, sens dubte deguda al fet que no ha vist directament l'instrument i no se'l pot imaginar. Amb tot, és prou remarcable el fet com perquè l'anoti:

En tal nit 23 d'abril hi hagué gran orquestra de música en la sala de la confraria dels revenedors, en la plaça del Pi, davant de la iglésia parroquial, ab lo motiu d'un francès que tocava un cert instrument no conegut aquí, nomenat epicordion, d'hetxura, segons oí, d'una com mandola, tocant-la lo músic ab didals de plata, tocant-s'hi simfonies de Hayden ab plena orquesta i concertants, àries, etc.

També hi afegeix que l'entrada costava l'astronòmic preu de dues pessetes i que, amb tal motiu, l'auditori fou escàs.

En altres ocasions descriu, amb la innocència infantil que el caracteritza a voltes, com s'embadoca davant d'una pianola, o d'un mecanisme musical. I no és estrany: a través dels seus milers de pàgines veiem també com s'extasia davant la sonoritat de les campanes, el toc de les quals busca de vegades aparellar amb els acords de la seva viola.

Les informacions que es podrien anar traient del *Calaix de sastre* i de les *Miscel·lànees* escrites per En Rafel D'Amat i de Cortada, Baró de Maldà, són innombrables. El text, tan extens que pot arribar a fer por d'entrar-hi, és d'una diversitat i una amenitat que, salvades les primeres dificultats de lectura d'un text antic, pot compensar totes les curiositats. No hi ha dubte que els assedegats de més informacions, si tenen paciència, hi trobaran satisfacció completa.

Margarida Arizeta

150^e
aniversari



RESTAURANT
7
PORTES

Cuina oberta de 13 a 01 sense interrupció

Pg. d'ISABEL II, 14 - 08003 BARCELONA - Tel. 319.30.33

Josep Colom

Josep Colom és un dels pianistes catalans més coneguts internacionalment. Projectat a través d'una de les formes més segures, els primers llocs en Concursos internacionals de gran prestigi, la seva carrera segueix una trajectòria ferma i segura, no exactament ni, potser volgutament, espectacular,

però amb una gran fermesa. Hem aprofitat un concert celebrat fora de casa, amb el contrast d'un públic mancat de prejudicis i apriorismes, per endegar una conversa en la qual el músic manifesta la seva visió del fet interpretatiu pianístic.

—El públic ibèric té la sort de poder-te sentir més sovint que els que ens trobem a l'«exili». Potser podríem començar parlant de la teva activitat a l'estranger a partir del Premi al Concurs Paloma O'Shea l'any 1978.

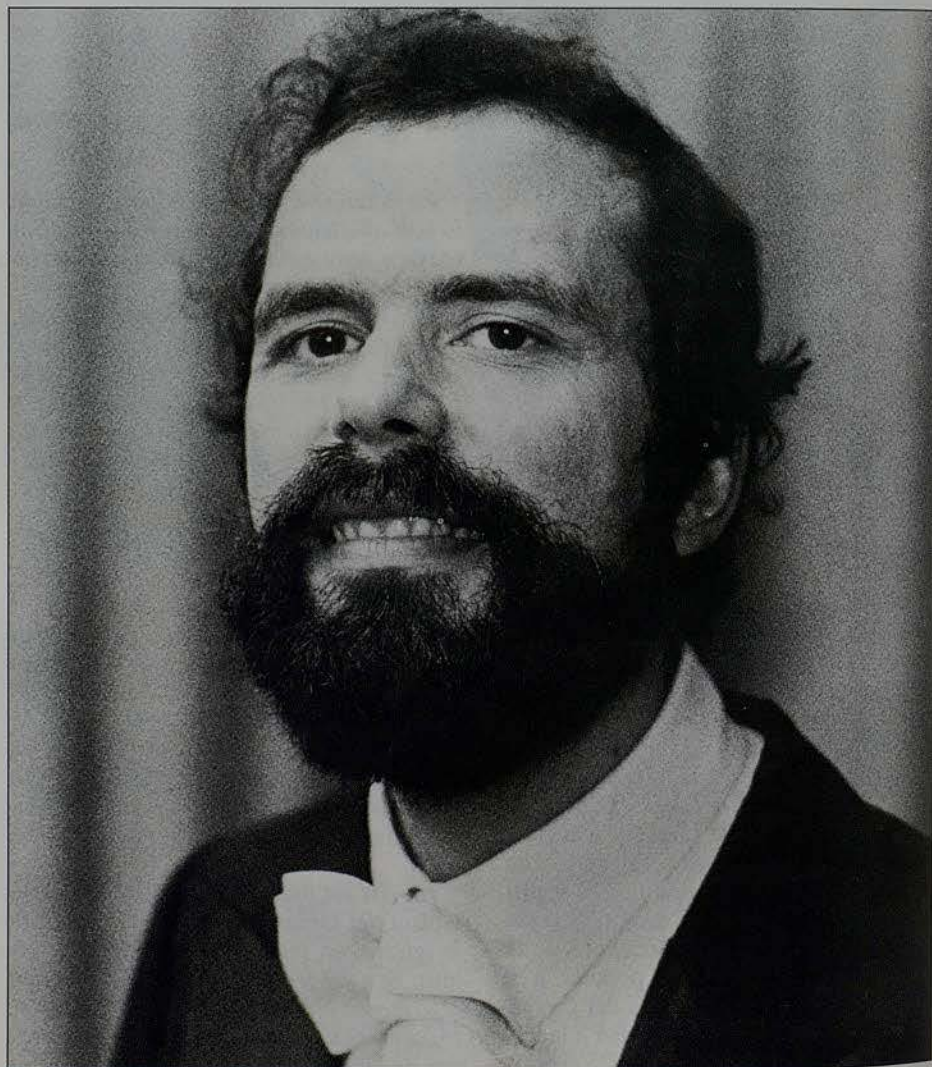
—De fet, en aquella època la repercussió d'aquest Concurs era principalment a nivell nacional. El que passa és que va coincidir aquell any amb la meua presentació a París i això em va obrir algunes portes, sense que es pugui dir que hagi entrat en els circuits internacionals —aquesta és una qüestió molt especial. He actuat a Holanda, fa uns anys vaig fer una gira de concerts als Estats Units i tinc en projecte acceptar una invitació per fer una «tournee» a la Unió Soviètica i una altra a Corea. Aquest concert a Stuttgart ha estat la meua presentació a Alemanya.

—Amb perdó dels clavicembal·listes, ens vas oferir ahir tres Sonates d'Antoni Soler que ens varen fer oblidar totalment l'instrument original; què en penses, sobre l'eterna polèmica?

—És evident que des d'un punt de vista historicista no hi ha massa arguments a favor del piano; he gravat uns Sonates de Blasco de Nebra, contemporani d'Antoni Soler, i en el facsímil indicava que eren per clavicèmbal o «fortepiano». Això podria ser un indicatiu que a casa nostra ja es coneixien els instruments que més endavant derivarien cap al nostre piano actual. Et dic, però, tot seguit, que jo no sóc musicòleg i no podria —ni pretenc— defensar aquest argument, que per a mi no és en absolut determinant. De fet, m'ho prenc una mica com si fos una «transcripció». És una música escrita per a clavicèmbal i aquest instrument aconsegueix alguns efectes de color, d'ornamentació o d'imitació de guitarra que són molt específics i que no es poden «transplantar» al piano. D'altra banda, el piano té característiques dinàmiques

i tímbriques que en el clavicèmbal no es poden aconseguir. Penso que els aspectes positius i els negatius es neutralitzen d'alguna manera; i crec que és una música que val la pena d'incorporar al repertori pianístic. De fet, Domenico Scarlatti, que va ser mestre d'Antoni Soler i —per tant— més

vell que ell, fa ja molt de temps que és habitual en els programes pianístics. Encara que avui hagin perdut la seva validesa interpretativa, jo he vist revisions de Scarlatti del segle XIX; evidentment, no m'he basat en aquestes edicions per a les «propines» que he fet en aquest concert.





—Al costat d'Antoni Soler i dels Valsos poètics de Granados, has donat obres clàssiques del repertori virtuositic a la península; potser una mica el que s'espera d'un pianista de casa nostra quan surt a l'estranger. El que jo no havia sentit mai encara, però, es tocar en el mateix concert *El Pelele*, *El Albaicín*, i la *Fantasia Bética*. Per si fos poc, has afegit al costat de les Cançons i danses de Mompou la no gens fàcil *Sonatine pour Yvette* de Montsalvatge. Havent donat aquestes obres simultàniament, pots dir-nos quines similituds i quines diferències tenen entre si? Existeix el tòpic «espanyol»?

—Bé; en principi hem de separar els Valsos poètics de Granados, que són plenament romàntics i recullen l'herència de Schumann, Chopin...i, fins i tot, de Schubert! Per una altra banda, l'estètica de Montsalvatge a la *Sonatine* està també molt allunyada d'aquest tòpic nacionalista. L'espanyolisme de *El Pelele* és una reminiscència del Madrid castís del segle XVIII, traduït per Goya i passat pel prisma d'Enric Granados; malgrat que aquest és un tema més aviat popular i «cridaner», Granados no perd mai un cert toc d'elegància... és una obra amb grans dificultats i més concentrada que les Goyescas. Al mateix temps, malgrat les complicacions, no és d'escriptura tan carregada com la d'Albeniz, que arriba a vegades a un barroquisme exuberant, sovint gratuït. El *Albaicín* és un dels números que particularment trobo més atractius d'aquesta Suite, pel seu caràcter, per l'aspecte formal —més treballat que altres peces de Iberia, de forma més lliure— per l'estructuració del clímax

i per la «Coda»... És evident que Albeniz i Falla són els més racials. La *Fantasia Bética* és una obra de maduresa i d'un gran ascetisme, que ja anuncia, en certa manera, el futur Concert per a clavicèmbal. En aquest aspecte és el contrari de la sintaxi d'Albeniz; podríem dir que és una obra esculpida...

—...«granítica», potser...

—Sí, exactament. En el tractament de les dissonàncies es troba curiosament més a prop d'alguns aspectes de Béla Bartók que no pas de l'escola pianística francesa. Falla va dedicar-la a Rubinstein. S'ha de dir també, però, que Rubinstein va tocar-la ben poques vegades; preferia la Dansa del foc, més efectista. La *Fantasia Bética* era més àrida per al públic.

Xavier Montsalvatge, d'altra banda, és un compositor que no és pianista de concert —com ho eren els altres— i ha escrit relativament poc per a piano. Malgrat això, la *Sonatine pour Yvette* és una peça clau, de gran eficàcia i brillantor —molt difícil, això sí— però molt ben escrita per a l'instrument.

—...Seria, potser, un cas similar al de Ginastera...

—Sí! També Ginastera escriu amb gran originalitat, però sempre molt adequat a l'instrument. A la *Sonatine*, Montsalvatge se'ns presenta —amb excepció del segon moviment— molt fresc i juvenívol; és una música extrovertida, agraïda i que denota un gran «savoir faire».

Pel que respecta a Mompou, què podem dir sense caure en els tòpics de sempre? Música íntima, diàlegs en veu baixa... Malgrat l'herència de Chopin, Debussy i Fau-

ré, té sempre un toc personal inconfusible.

—Recordem un dels primers concursos en què vas prendre part: el Scriabin...

—Això va ser l'any 72. Abans hi havia hagut el Concurs Beethoven a Ràdio Nacional (1970), després els Jaén i Epinal el 1977 i el Paloma O'Shea el 78.

—Sense apartar-nos del tema dels Concursos: tu has estat membre del Jurat a diversos certàmens internacionals; fins i tot vares poder presenciar l'«escàndol del segle» quan Ivo Pogorelić va ser desqualificat al Concurs Chopin de Varsòvia i Marta Argerich va dimitir d'aquell Jurat que tenia un membre que es deia precisament Josep Colom.

—... Sí, jo hi era...

—Bé; amb la teva experiència com a concursant i com a jurat, què ens pots dir sobre el fet «Concurs»?

—Com totes les coses, tenen la seva raó de ser. Darrerament, però, s'estan desbordant degut al gran nombre de sol·licituds. Això sempre implica una selecció per als aspirants que volen arribar als canals de distribució mundials. Per arribar a aquests canals, un dels camins privilegiats és haver aconseguit un primer premi en un Concurs Internacional, principalment en piano, violí i violoncel, que són els tres instruments «divos». Actualment ja és gairebé un pas obligat si es vol tenir alguna possibilitat, ja que al món només hi ha cinc o sis grans agències a les principals capitals: Londres, París, Nova York, Tòquio... Al nostre país, les agències que hi han són o bé sucursals d'aquestes grans agències o bé es mouen a nivell de promoció local. Hi ha també el mercat discogràfic: a un artista, se'l promou i se'l ven com a qualsevol altre producte i això no és cap secret. Que l'èxit de l'operació comercial correspongui amb una gran personalitat de l'artista, és una altra qüestió; i el camí a seguir per convertir-se en una gran estrella és individual en cada cas. Jo, com que no sóc cap «gran estrella» (somriu, divertit, en dir-ho) no ho sé, com s'hi arriba!!! Ara bé; hem de constatar que tots els grans noms relativament «joves» —Marta Argerich, Radu Lupu, Maurizio Pollini, Vladimir Ashkenazy, etc.— tots han guanyat algun concurs internacional; això, naturalment, no vol dir que l'invent «funcioni» automàticament. Les característiques personals i artístiques que són necessàries per mantenir-se en aquest cercle privilegiat són bastant diferents de les condicions que es requereixen per guanyar un concurs. De fet, el públic té l'última paraula, encara que he observat que el públic és cada dia, gràcies a la publicitat, més manipulable. Malgrat això, no es pot fer un «star» partint d'una personalitat mediocre.

—En el cas d'instrumentistes no és possible; però, en direcció d'orquestra...

—Bé, això és un altre cas! Qui toca és l'orquestra i és un context molt diferent...

Tornant als concursos, quan s'és membre d'un jurat un s'adona que aquesta és una feina una mica embrutidora i, artísticament, és fals el fet d'establir una jerarquia entre els concursants més capacitats. El resultat, per a mi, té un valor aleatori i la classificació és una qüestió d'atzar: un no toca mai igual! Quan jo concursava, el més estimulante era poder sentir l'opinió i escoltar els consells d'alguns mestres que, si no hagués estat pels concursos, mai no m'haurien sentit, degut a la dificultat i a la inversió econòmica que representa haver de desplaçar-te pel món si vols que diferents personalitats et donin un judici.

L'estudi d'un instrument comporta un cert aïllament social

—Quin tipus d'interpret guanya els concursos?

—Segons la meua experiència, guanyen els concursos els més segurs i regulars tècnicament que, estilísticament, més s'ajusten als cànons preestablerts. Sovint són les interpretacions menys interessants. El cas de Pogorelic no és l'únic, en què un tipus de realització poc convencional queda eliminat d'un concurs; versions molt vives no acostumen a arribar a les fases finals.

—Quan, l'any 1974, casualment, vàrem trobar-nos a París, havies deixat de practicar el piano. Els noms de Pollini, Horowitz i altres se'ns associen gairebé automàticament; aquest apartar-se de l'instrument durant un temps —un o dos anys en el teu cas— és un fet que s'observa en alguns grans noms de l'escena musical. Quina motivació té aquest fenomen?

—Bé, jo et puc parlar amb coneixement de causa del meu cas. No va ser cap qüestió de «stress»; en aquella època, en tenia bastant menys que ara. Va ser més aviat una qüestió de reacció. Vaig haver de plantejar-me per què feia música. Jo, de fet, m'hi havia trobat, l'elecció no havia estat individual. Per altra banda, l'estudi d'un instrument comporta un cert aïllament social; sense adonar-te'n et converteixes en un solitari. En un moment donat, vaig deixar el piano i vaig freqüentar altres cercles, altra gent... fins que, passat un determinat temps, va tornar a néixer la predisposició per la música: va ser com un tornar a escollir lliurement la mateixa professió després d'una evolució, de manera més conscient i, ara sí, totalment assumida.

—Abans del concert d'ahir a la Mozartsaal, jo t'havia sentit tocar la Sonata de Bartók al Curs de Música Contemporània de Carles Guinovart, al Conservatori, al carrer del Bruc; d'això fa molt de temps...

—...potser uns deu anys...

—Sí; any més, any menys, ve a ser això. El record que tinc d'aquella audició és bastant diferent de la que ahir vaig sentir ací, a Stuttgart. La teua paleta tímbrica s'ha des-

plegat, s'ha enriquit notòriament. És certa la meua percepció? És degut això al tipus de repertori o hi ha realment una evolució en aquest sentit?

—Si el color pianístic se sent diferent ara del de fa uns anys, t'he de dir que és una satisfacció per a mi, perquè darrerament és l'aspecte en el qual he estat treballant. També és possible que el tipus de repertori hi influeixi una mica: és evident que un piano influenciat per la percussió com és el cas de Bartók i un piano amb influències franceses com és el piano nacionalista espanyol tradueixen dos mons diferents. De totes maneres no és només això, sinó que en els últims anys he intentat realment cuidar aquest aspecte que abans tenia bastant abandonat. El que passa és que he estat una mica mandrós...

—Això sí que no m'ho creg! (Rialles obertes)

—El que vull dir és que m'havia deixat portar per la meua tendència natural, que s'interessa més per l'estructura global d'una obra que no pas pels detalls. Consells i crítiques ben intencionades de col·legues i amics m'han ajudat a perfeccionar els mitjans tècnics necessaris per a aquesta pulsació tímbrica. Un dels amics a qui dec més, en aquest aspecte, és Ramon Coll, músic que, en el tractament del color, té precisament una de les seves facetes més interessants com a pianista. I ací he d'agrair especialment a la meua esposa, Carmen Deleito, pianista també, la seva crítica implacable... implacable i quotidiana!!! (Somriu) i, per descomptat, ben intencionada: crítica que ha representat un gran estímul per a mi. Aquestes dues han estat les influències més decisives en aquest aspecte.

Els consells i la crítica ben intencionada dels col·legues i dels amics

—Josep, tu ets un pianista molt polifacètic; on et trobes millor: en un recital sol, fent música de cambra o bé actuant de solista amb orquestra?

—On em sento menys còmode és actualment amb orquestra. Possiblement perquè hi tinc menys experiència. El fet que el primer concert de solista va ser al Concurs O'Shea, en els meus trenta-un anys, ha contribuït que el meu repertori com a solista d'orquestra hagi estat durant molt de temps endarrerit respecte al repertori exclusiu de piano. La manera d'abordar aquests dos tipus d'obres és molt diferent. En un recital, ho puc decidir tot jo mateix: des del programa, fins a la data de programació. A més a més, es pot fer sempre un experiment abans del concert oficial: puc convidar a amics a un recital privat i, així, tinc la possibilitat d'examinar la situació tenint un públic oient. També puc programar les obres



més d'un cop. Les actuacions amb orquestra, en canvi, són en condicions totalment diferents. Molts concerts, els he tocats només un cop, sovint s'han d'aprendre a correu perquè la data del concert ja està fixada d'antuvi; potser es tenen només tres mesos!

...En fi, les dues situacions no s'assemblen en res. Ara, però, aquesta situació, la vaig «normalitzar»: al començament tenia només quatre o cinc concerts en repertori —els imprescindibles per als concursos— i ara en tinc uns vint, entre ells els cinc de Beethoven, i ja en començo a estudiar algun sense la pressió d'una data determinada.

Pel que fa a la música de cambra, aquesta és una experiència complementària, molt enriquidora i totalment voluntària per a un pianista, que en podria prescindir completament sense que això representés una disminució vital de repertori.

Tornant a la teua pregunta, et puc dir que els moments més feliços, en certa manera màgics, aquests moments en què un es troba completament en la música, els he tinguts sempre o bé actuant sol o bé fent música de cambra. Vivències d'aquest nivell amb orquestra, no n'he tingut encara.

—Imaginem, per un moment, que la invitació per actuar a la Unió Soviètica és concreta i que la «tournée» es realitza —fet que, no cal dir-ho, et desitgem sincerament. Què sent un pianista quan l'inviten a actuar a aquell país?

—Evidentment, això és quelcom especial. És bastant patent que l'escola russa de piano ha produït artistes d'un gran temperament, d'un virtuosisme fulgurant i que posseeixen un gran sentit del color. Els Gavrillov, Ashkenazy, Bashkistrov, Richter, Gilels i tants d'altres que encara no s'han projectat internacionalment, són un fet que no es pot ignorar. Per altra banda, sóc conscient que, si hi vaig, haig d'anar-hi a tocar i he de lliurar-me de la pressió que



representa, per un cantó, la por a no donar el nivell i, per un altre, la preocupació d'agradar. Això exigeix escollir un repertori en el qual m'hi trobi a gust, amb obres que m'aportin alguna cosa i interpretar-les amb honestedat, sinceritat i intentant fer-les arribar al públic. Sé que no es pot pretendre anar a enlluernar ningú i que l'actitud d'anar a voler demostrar quelcom no és la correcta.

—Amb això volem tancar aquesta entrevista; moltes gràcies pel temps que ens has dedicat i et desitgem els millors èxits en el teu devenir artístic.

Albert Julià

Crítica del Concert de Josep Colom a la Mozartsaal de la Liederhalle de Stuttgart publicada a la «Stuttgarter Zeitung» del 30 d'abril de 1988.

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

«Transportats als mons de Catalunya, Castella i Andalusia es devien sentir els oients d'aquest concert, ja que l'art de Josep Colom és d'una magnificència plena de fantasia. Emmarcat entre Soler i Scarlatti, va oferir-nos Colom un programa adequat per a aquesta «Setmana espanyola 1988» (la inclusió de Scarlatti és justificada per la seva estada a la Cort espanyola durant vint anys). Aquests compositors estan influenciats més per l'estil general europeu de l'època que no pas per l'estètica nacional espanyola. Però ja ací —gràcies a la utilització del pedal— ens mostrà Colom la seva extraordinària intuïció pianística en treure a llum les més o menys ocultes fineses mediterrànies d'aquesta música.

És gairebé indescriptible la màgia que Colom conjurà en les obres característiques de l'estil nacional espanyol dels segles XIX i XX. Prudentment, de primer, en els *Valsos poètics* d'Enric Granados, on amb «charme» i elegància deixà translluir trets vienesos i schubertians; penetrant, però, en les sonoritats apassionades i platejades de *El Albaicín* d'Isaac Albéniz. Més endavant, a la *Sonatine pour Yvette* de Xavier Montsalvatge, transforma el segon moviment — amb ajut del pedal celeste — en un nocturn de so miraculós, característica, aquesta, que evidencià també en les misterioses *Cançons i danses* i en la *Fantasia Bètica* de Manuel de Falla, amb què Colom tancà brillantment el seu programa».

MIKROKOSMOS

No s'ho perdin!

Massa sovint hom creu que un esdeveniment musical genuí només pot donar-se emmarcat en una programació de prestigi. Ens hem acostumat tant i tant als cicles globals, que a vegades perdem de vista aquella audició concreta, la qual pot esdevenir una autèntica, genial troballa.

No fa pas massa, he tingut ocasió de verificar un cop més (per si calia...) la veracitat de l'afirmació precedent.

Tarragona; mes de juliol. L'Escola de Pedagogia Musical/Mètode Ireneu Segarra imparteix cursos per a professors de música al parvulari i a l'E.G.B. L'ocasió és propícia per a commemorar el 15è aniversari de l'Escola. Una commemoració de signe musical concretada en un «Recital de cançó tradicional catalana» a càrrec de la contralt Montserrat Martorell i del pianista Joan Casals. El programa de mà no especifica res més: ni quines cançons ni qui les ha harmonitzades.

Ben aviat sortim de dubtes. Els dos artistes es disposen a iniciar una sessió que serà memorable, en què cada cançó, anunciada prèviament per la contralt, té el suport instrumental improvisat del pianista.

De bursada, els assistents som presos per un magnetisme irresistible, fets els ulls en l'expressivitat de la cantant i en l'amatent atenció del pianista a les més lleus inflexions interpretatives de la solista.

Gairebé es pot palpar el silenci expectant amb què és acollida l'audició. Cada cançó és viscuda, literalment i dramàticament viscuda, amb una força arravatadora, per una de les veus de contralt més belles que ha donat Catalunya. Fa una vintena d'anys, en la presentació de l'extraordinari enregistrament *Cançons tradicionals dels Països Catalans*, Josep M. Espinàs la qualificava de «veu excepcional, que en les cançons tradicionals ens parla a vegades com un bosc de misteri, o patètica com el vent de matinada, i si convé irònica com una au nocturna».

Sí. Una veu misteriosa, patètica i irònica. I un temperament dramàtic, amb uns ulls que subjuguen en subratllar la melangia, l'esclat i la tendresa de cada argument.

I un pianista que re-crea, literalment, la riquesa musical del Cançoner, amb unes improvisacions magistrals, fruit d'una rigorosa formació i d'un innat sentit artístic.

La modesta sala on se celebra el recital ha esdevingut, sense cap faramalla, un recinte d'Art, amb majúscula. La sessió continua: *La filla del marxant*, *La dama d'Aragó*, *El poder del cant*, *L'hostal de la Peira*, *Sant Ramon*, *La meua xiqueta*, *El testament d'Amèlia*,... fins a una vint-i-cinquena de cançons, unes cançons que sentim més joves i fresques que mai. Unes cançons tradicionals susceptibles de tornar a ser populars.

Si mai veuen anunciat aquest recital de Montserrat Martorell i Joan Casals, creguin-me: no se'l perdin!

Pere Artís

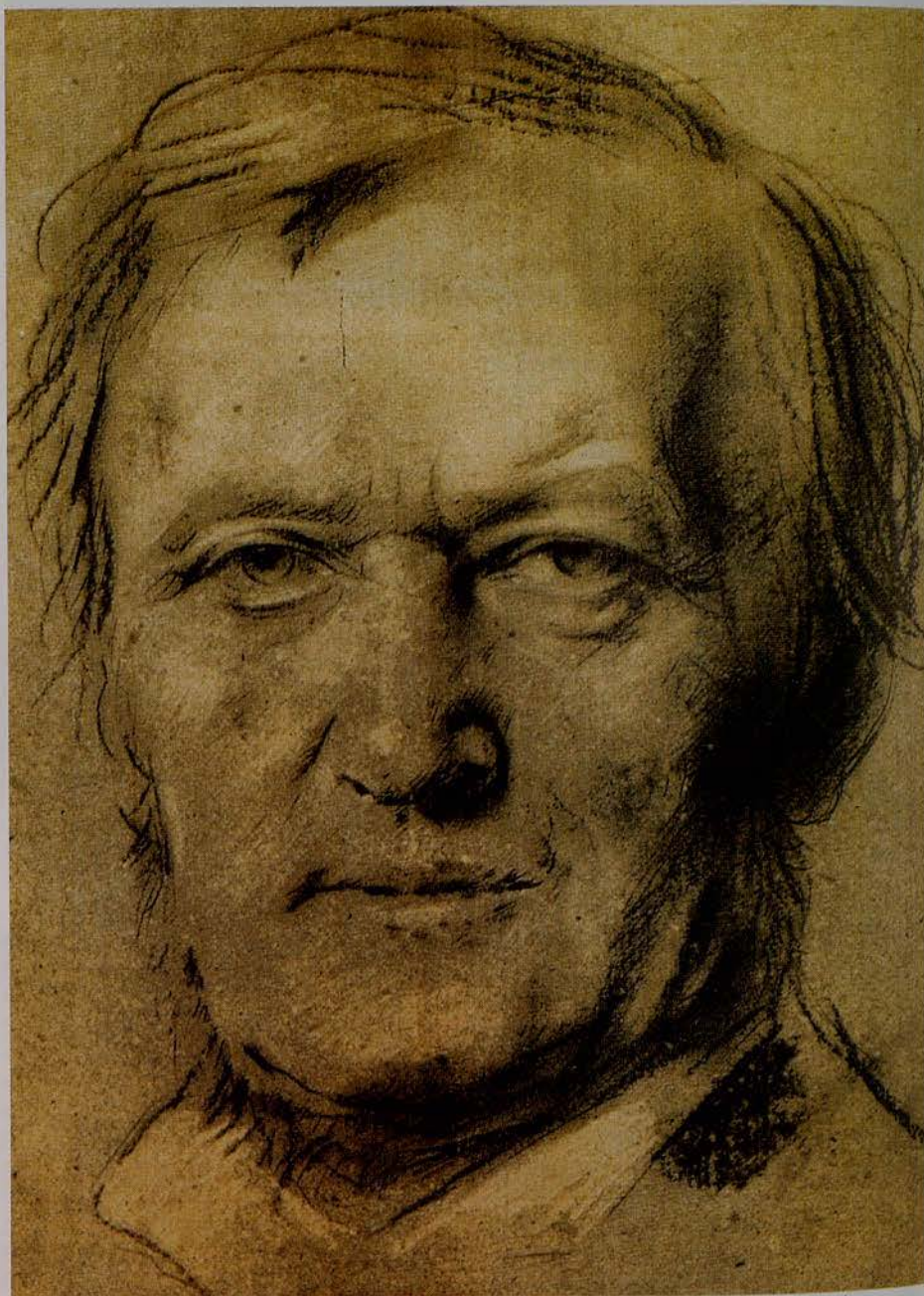
Als 75 anys d'una efemèrides wagneriana

L'estrena de *Parsifal* a Barcelona

Tot just fa cinc anys que Barcelona recordava el seu paper de capdavantera del wagnerisme i celebrava el centenari de la mort de Wagner amb una profusió tan gran d'actes que per ells sols ja li haurien meregut el qualificatiu de ciutat wagneriana, i l'ambient musical ja torna a fixar els ulls en aquest compositor que, en determinats moments, li ha estat sens dubte el predilecte.

En l'actual commemoració, però, Barcelona no es pot considerar com qualsevol ciutat filharmònica del món. Barcelona no n'és una de tantes: ara ens trobem davant d'un esdeveniment en el qual va fer un paper únic. Ens referim, naturalment, a l'estrena de *Parsifal* en un teatre fora de Bayreuth, i al fet que Barcelona fou la primera ciutat del món on tingué lloc aquesta estrena de forma legal. Aquest és probablement un dels fets dels quals estan més orgullosos els catalans amics de la música de Wagner. I, vist des de fora, hom pot pensar que n'estan amb raó. Però, quan hom indaga una mica la situació d'aquells moments, les circumstàncies que envoltaren l'estrena, comprèn que l'estrena de *Parsifal* al Liceu fou un fracàs. No pas un fracàs artístic —per judicar la categoria de les representacions hem de fiar-nos de les impressions d'aquells que hi assistiren— sinó, senzillament, humà i ciutadà, ja que comportà la ruptura definitiva de les dues institucions barcelonines (el Gran Teatre del Liceu i l'Associació Wagneriana) que estaven cridades a oferir conjuntament a Catalunya llurs esforços per tal que els ciutadans hi poguessin fruit de forma continuada les obres cabdals del teatre musical europeu amb el màxim respecte i rigor.

El Liceu no fou pas el primer teatre que posà en escena a Barcelona una obra de Wagner, però sí el que, des de 1883, ho va fer d'una manera regular. Si el *Lohengrin* es pogué veure a la capital catalana per primera vegada al Teatre Principal, fou al Liceu on els ciutadans s'anaren familiaritzant amb aquesta obra que els permeté admirar,



Richard Wagner



Decorat de Fèlix Urgellès per a l'estrena a Barcelona de El capvespre dels déus

per exemple, Gayarre i descobrir Francesc Viñas.

La resta d'estrenes tingué lloc sempre al Liceu. Ara bé, una cosa és oferir representacions i una altra cosa és fer-ho de tal manera que les diferències entre l'espectacle i els dissenys de l'autor siguin mínimes. I si hem de fer cas del cabdill del wagnerisme barceloní, Joaquim Pena, hem de pensar que tal cosa no passà mai, al Liceu. Avui, quan ja estem acostumats a no veure sobre l'escenari res d'allò que Wagner considerava indispensable tret dels cantants, algunes de les observacions de Pena sobre la manca de requisits ens deixen indiferents o fins i tot ens fan somriure; pel que fa als talls, però, se'ns fa present vivament el Wagner que es veia a Barcelona en un pasat encara molt recent; perquè, com deia Pena a començament de segle, fa uns anys Wagner també es veia i se sentia «a glops». I no parlem de l'idioma emprat, l'italià, que s'ha anat arrossegant fins fa molt poc en les intervencions del cor. És natural que un home com Pena, apassionat per temperament i apassionat per Wagner, fidel hoste de Bayreuth i de Munic, es revoltés contra aquesta manera de fer i qualificués les funcions liceistes de paròdies, atemptats i profanacions.

Però, és que en aquella època el Liceu hauria pogut actuar de cap més manera? Aquesta pregunta és per a nosaltres, en un cert aspecte, una caixa tancada: desconeixem el funcionament i l'organització del teatre i, per tant, no podem fer judicis sobre la contractació del personal de tota mena. Ens limitarem a preguntar-nos a qui anaven destinades aquelles funcions, perquè això és importantíssim quan hom vol valorar l'adequació o inadequació de la forma com es duïen a terme les representacions.

En el marc del Liceu, el mateix públic formava part de l'espectacle

És evident que el públic del Liceu constituïa un grup de la societat benestant que anava a passar una estona d'esbarjo, en la qual tenia l'oportunitat de gaudir de la bellesa i l'habilitat de la veu humana. Però, en el marc distingit del Liceu, els únics protagonistes no eren els cantants, sinó que el mateix públic formava part de l'espectacle: els assistents eren una part importantíssima de la vetllada; i, naturalment, no pel

fet de ser mers espectadors. És clar que, si l'atenció es repartia entre allò que passava a l'escenari i allò que hom veia a la sala, era necessari que no s'hi produís cap desequilibri; és a dir, que l'espectacle de l'escenari no demanés un esforç de concentració tan gran que l'altre pol de la festa se'n pogués ressentir. Potser, hom podria pensar que la solució hauria estat d'eliminar Wagner del cartell del Liceu, perquè les seves obres demanen precisament aquest esforç de concentració, i no solament perquè la supressió dels números tradicionals, o sigui del seguit de recitatius, àries i cors, fa que calgui estar atent tota l'estona per no perdre'n el fil, sinó també per la duració dels drames musicals. Pena, per exemple, escrivia que la notícia que alguna obra wagneriana, després de ser anunciada, no es representaria, el feia respirar alleujat, i lloava la sensatesa de l'empresa en desistir de la seva idea.

Però, ¿es podia premetre el Liceu passar per alt el fenomen Wagner o, si més no, reduir-lo a aquelles obres que no oferien tantes dificultats i eren acollides pel seu públic sense problemes? És evident que el teatre hauria fet un mal paper si deixava de banda, en la seva programació, l'autor que havia fet més furor en la història del teatre

musical. No cal dir, doncs, que el fet d'alleugerir la digestió del drama wagnerià al seu públic, mitjançant uns quants talls, es pot considerar en certa manera com a una mesura saludable i assenyada, que deixava tothom content. Però, a Barcelona, hi havia un petit sector que quedà contrariat per aquelles mesures prudencials; un sector que tenia prou empena per dur a terme una lluita apassionada i obstinada: el petit cercle de l'Associació Wagneriana, amb el seu líder, Joaquim Pena.

L'obra wagneriana com a mitjà suprem de civilització i cultura

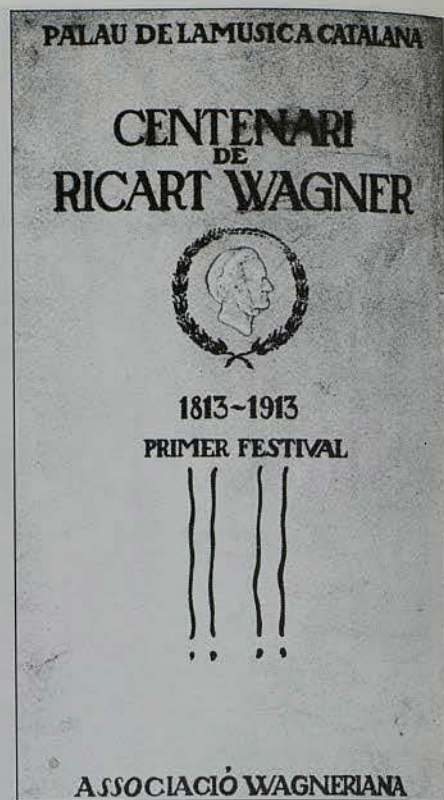
La Wagneriana, nascuda gràcies a la iniciativa d'uns quants estudiants amb inquietuds musicals, i a l'impuls i l'entusiasme de Pena i d'uns quants intel·lectuals, considerava l'obra wagneriana com a mitjà suprem de civilització i cultura. I, per tal d'aconseguir que aquest mitjà donés els seus fruits a Catalunya, es proposà de fer-lo conèixer als seus socis en la seva totalitat; és a dir, en els seus aspectes musical, literari i filosòfic. No cal dir que aquest propòsit es va realitzar amb un entusiasme i una dedicació admirables; les nombroses activitats i publicacions de l'associació en donen testimoni. Però, si Pena es queixava que, al Liceu, les obres de Wagner es donaven mistificades «de manera que a voltas ni'l seu autor les coneixeria», tampoc no és possible considerar les vetllades d'estudi de la Wagneriana com una realització perfecta dels desigs de Wagner, ja que no ho permetien l'atmosfera que les envoltava ni els mitjans de què disposava. Les vetllades de la Wagneriana eren, en realitat, un pas preparatori per a poder entendre el gran festival artístic que constituïa el drama wagnerià: l'obra d'art total. I l'obra d'art total no era un espectacle que es pogués muntar en una petita sala d'actes d'una societat recreativa, sinó que exigia un gran teatre.

Naturalment, la Wagneriana va fer en molt pocs anys tot allò que estava a la seva mà per tal que el Gran Teatre de Barcelona tingués a la seva disposició els mitjans que l'Associació podia oferir-li a fi que deixés de representar Wagner d'una manera operística i oferís espectacles d'art total: excel·lents traduccions al català adaptades a la música, gràcies a les quals els assistents a la funció, encara que no coneguessin prèviament el drama que anaven a veure, si més no el poguessin entendre a mesura que s'anava desenvolupant davant seu. La lluita de la Wagneriana fou imponent i els seus èxits bastant migrats, ja que el fet que la repetició del «Raconto» de *Lohengrin* es fes en català, no es podia considerar com a res més que com una «almoïna». La veritat és que el Liceu no contractava solament can-

tants catalans, sinó sobretot molts italians; i no es podia pretendre que el cas excepcional de Lina Pasini Vitale, qui cantà en una ocasió tot el primer acte de *La Valquíria* en català, es convertís en un fet habitual entre els intèrprets estrangers.

Malgrat tot, en aquest aspecte, el Liceu va anar cedint a les aspiracions dels wagnerians i, en diverses ocasions, els assistents van poder sentir alguns fragments d'obres en català. Ara bé, ¿fins a quin punt aquestes petites victòries dels progressistes significaven una veritable victòria sobre la rutina i la manera de fer tradicional? El fet de sentir fragments d'una obra ara en italià, ara en català, ¿no havia de fer també l'efecte d'estar-la escoltant «a glops»? ¿No subratllava, aquest sistema, l'estructura artificial de l'obra artística? ¿No havia d'impedir que l'espectador s'aboqués de ple a l'espectacle, la qual cosa en el fons és una de les conseqüències que es deriven de l'obra d'art total?

S'apropava l'any 1914, l'any en el qual *Parsifal* sortiria de Bayreuth, de tal manera que tot el món tindria dret a conèixer la darrera obra de Wagner. L'any 1913, la Wagneriana havia demostrat que no era un grupet d'aficionats incapaç de sortir del seu raconet amb dignitat i èxit. Amb motiu del centenari del naixement del compositor, la Wagneriana havia organitzat, al Palau de la Música, uns festivals en els quals s'oferí una mena d'antologia de tota la producció de Wagner: sis concerts amb fragments d'una major o menor envergadura, des d'una «ària» (!) com per exemple la «Pregària» de *Rienzi* o el «Cant de la Forja» de *Siegfried*, fins a actes sencers, com el tercer de *Parsifal*. Naturalment, tot cantat en català i,



Programa d'un dels concerts de l'Associació Wagneriana

a més, oferint als assistents la possibilitat de seguir el text publicat en els programes. El gran èxit d'aquest festival havia demostrat que l'Associació era capaç d'organitzar actes de gran categoria i d'imposar a un públic nombrós aquella manera de fer que considerava indispensable.

Un moment clau en la història del wagnerisme barceloní

D'altra banda, el Liceu es trobava probablement en una situació poc fàcil: calia preparar l'estrena de *Parsifal*, i l'estrena havia de ser «sonada». La set de sensacionalisme quedaria saciada si Barcelona era la primera ciutat del món que posava en escena el darrer drama de Wagner segons la llei; la qualitat artística quedava garantida si de la preparació se n'encarregaven aquells que, des de feia anys, lluitaven desesperadament per tal d'aconseguir la dignificació i la puresa de les representacions de Wagner: és a dir, la Wagneriana.

Havia arribat el moment clau dins la història del wagnerisme barceloní: l'empresa del Liceu oferia a la Wagneriana la preparació del *Parsifal*. D'aquesta manera es posava la primera pedra a una possible futura col·laboració de dues entitats ben diferents pel que fa a llurs característiques i possibilitats, però que podien actuar mogudes per una finalitat comuna. A la Wagneriana, se li oferia la possibilitat d'arribar a la seva mà-



Una commemoració paral·lela del centenari de Wagner



Francesc Viñas en el Tristany i Isolda, 1907

xima aspiració: oferir una obra de Wagner tal com la institució catalana interpretava el voler de l'autor.

La Wagneriana tenia grans projectes per a l'estrena. En primer lloc s'havia d'afavorir l'esforç de concentració del públic i, per tant, es considerava necessari impedir l'entrada a la sala una vegada començat cada acte. A més, la ubicació de les representacions en una temporada especial podia considerar-se com a invitació a no dispersar les possibilitats de comprensió artística de l'auditori.

*Apropar les representacions
de Barcelona als costums
de Bayreuth*

Naturalment, el *Parsifal* s'havia d'estrenar en català. Però, a més d'aquestes mesures destinades a apropar les funcions de Barcelona, d'una banda, als costums de Bayreuth i, de l'altra, al coneixement del text, la Wagneriana presentà a l'empresa i a la Junta de propietaris del Liceu un programa d'actuació que requeria una sèrie de despeses molt elevades. L'Associació no volia treballar en un projecte de característiques diletants, sinó que volia demostrar la seva professionalitat en afers artístics: l'estrena de *Parsifal* no havia de ser aquella mena de miracle que es produeix tantes vegades quan, malgrat la falta d'assaigs i el poc temps destinat a la preparació de decorats i vestuari, els resultats no són un fracàs. A més, la Wagneriana volia que els barcelonins sentissin veritablement el *Parsifal*; és a dir, tota la cascada musical de

la partitura i no un petit rierol. Calia, doncs, ampliar l'orquestra. D'altra banda la part coral havia de ser interpretada per un cor de tota confiança, que ja havia demostrat la seva compenetració amb la música de Wagner: l'Orfeó Català. I si l'espai de l'orquestra i l'escenari eren insuficients per a l'elevat nombre d'executants, calia fer totes les reformes necessàries.

No costa gaire imaginar que el Liceu no podia acceptar totes aquestes condicions. L'empresa no estava gens segura que les representacions del *Parsifal* podien ser un bon negoci; i la veritat és que, si hi havia aquests dubtes, embrancar-ser en una aventura com la que exigia la Wagneriana hauria estat, com a mínim, un acte d'agosarament inaudit. La Wagneriana es va retirar i el Liceu va preparar l'estrena, suposem, més o menys com havia preparat les altres.

L'Orfeo Català ja havia mostrat una compenetració amb l'obra de Wagner

El 31 de desembre del 1913, abans de la mitjanit, es posava en escena el muntatge de Vilumara, Junyent, Moragas i Alarma. El mestre Franz Beidler posava en marxa una orquestra de 80 professors, i els senyors Bettoni, Formichi, Pacini i Giralt, junt amb Margot Kaftal i Francesc Viñas intentaven fer arribar als liceistes les narracions de Gurnemanz, els sofriments d'Amfortas, la màgia de Klingsor, les súpliques de Titurel, l'esquinçament interior de

Kundry i el pas de la nicies a al coneixement i al poder de Parsifal.

Fins a quin punt ho van aconseguir, és difícil de precisar-ho. Del cert sabem, pel que ens expliquen les cròniques, que el primer acte rebé força aplaudiments, i que el segon no agradà gaire, i s'hi produïren moltes distraccions i desercions.

Dos grups d'aquest públic ens interessien particularment: el dels membres de la Wagneriana que abandonaren el Liceu després del primer acte, i el d'aquells que, pel que explica Torres a «España Nueva», durant l'apassionat episodi del segon acte, apartaren la vista de l'escenari i es dedicaren a contemplar l'altra part de l'espectacle. Perquè, és segur que la bellesa i l'elegància de les assistents a l'estrena era més fàcil de captar que les arts ocultes de Klingsor i el rebuscat estil de seducció de Kundry.

*El Liceu havia aconseguit
el seu propòsit
sensacionalista*

El Liceu havia aconseguit el seu propòsit sensacionalista de posar en escena el *Parsifal* poc abans de l'hora 0 del dia 1 de gener del 1914. Els liceistes podien afirmar, amb orgull, que havien participat en aquest singular esdeveniment. I la Wagneriana? La Wagneriana inicià el seu procés mortuori, un procés molt lent, interromput per la revifalla constituïda per la publicació d'algunes traduccions i de la partitura catalana, precisament, del *Parsifal*. Ens preguntem què hauria passat si, en lloc de tancar-se en les seves pròpies exigències, l'Associació hagués tingut la flexibilitat suficient per a col·laborar amb el Liceu sense sortir de les limitacions que el teatre li imposava. Naturalment, l'estrena no hauria estat una representació absolutament perfecta; però, sens dubte, hauria estat molt digna. I qui sap si, amb el temps, gràcies a la insistència impertèrrita de Pena, s'hauria arribat molt més aviat a representar Wagner, com ell deia, *amb sentit comú*. Però, probablement, Pena no podia fer concessions, perquè estava convençut que el wagnerisme havia de ser una religió; i, naturalment, els fets religiosos cal tractar-los no ja amb respecte, sinó amb veneració absoluta. D'altra banda, aquestes idees havien de topar per força amb el seny català que, tant si hom hi és particularment sensible com si no, s'encarrega de posar les coses al seu lloc. Aquest seny ha fet que, a Catalunya, l'interès per Wagner no hagi estat una moda passatgera, com afirmava Pena, sinó el reconeixement d'un valor artístic indiscutible.

Alfonsina Janés

Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

Am 26. und 28. Juli

für die Mitglieder des Patronat-Vereins,

am 30. Juli, 1. 6. 8. 11. 13. 15. 18. 20. 22. 25. 27. 29. Aug. 1882

öffentliche Aufführungen des

PARSIFAL.

Ein Bühnenweinfestspiel von RICHARD WAGNER.

Personen der Handlung in drei Aufzügen:

Amherles	Herr Klingsor	Kundry	Fräulein Matern,
Thurhel	Knecht		Fräulein Jensch
Gurnemanz	Knecht	Erster	Maler.
	Knecht	Zweiter	Herr Finken.
	Knecht	Gräfin	Minne.
Parsifal	Knecht	Erster	Fräulein Gally.
	Knecht	Zweiter	Knecht.
Klingsor	Herr Klingsor	Dritter	Herr Matern.
	Knecht	Gräfin	Herr Matern.
			Knecht.

Klingsor's Zunderkammer:

I. Gruppe	Fräulein Hermann.
	Knecht.
	Minne.
	Fräulein.
	Knecht.
	Minne.

Die Schenkerei der Gräfin, Klingsor's und Knecht.

Ort der Handlung:

Im Hof der Schlosser und in der Burg der Gräfinen. (Münster). (Burg) im Thiergarten der weltlichen Herrscher der weltlichen Reiche. (Münster) Klingsor's Zunderkammer, ein Zunderkammer, ein Zunderkammer, ein Zunderkammer.

Beginn des ersten Aufzuges 4 Uhr.

„ „ „ zweiten „ „ 6 „

„ „ „ dritten „ „ 8 „

*Programa de les primeres representacions de
Parsifal a Bayreuth*

A l'entorn de Joaquim Pena

En el nostre país qualsevol referència a la figura i l'obra de Richard Wagner va lligada indiscutiblement a la personalitat de Joaquim Pena i Costa (1873-1944).

Home d'un encès esperit crític, durant tota la seva vida va lluitar per fer conèixer el qui considerava, per damunt de tot, un gran poeta. Tota la tasca que va dur a terme com a crític, traductor, musicòleg, cercava la divulgació i aprofundiment de l'obra del músic alemany. En diferents ocasions, amb caràcter públic, els seus amics i companys van voler fer justícia a aquesta labor, però ell sempre declinà qualsevol protagonisme, cedint-lo a l'obra i figura del músic.

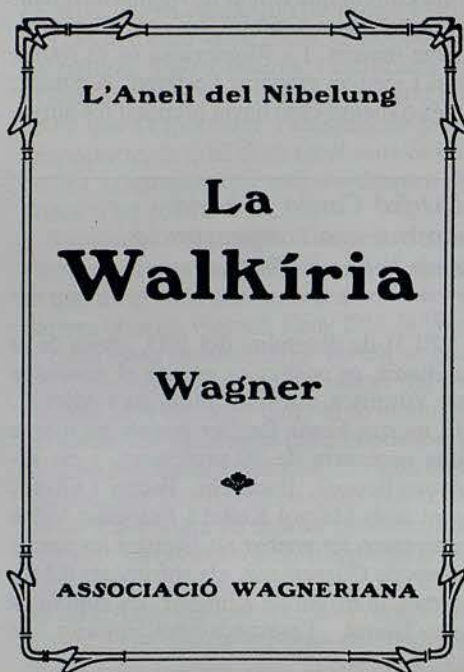
Josep Pla descriu Pena com «un home gris com una abstracció —un home absolutament i decididament gris—» però ben segur d'una rica vida interior. En la mateixa tònica cromàtica de Pena, Pla situa el seu company periodístic a «La Publicitat», el mordaç caricaturista, dibuixant i crític d'art Feliu Elias, que precisament signava els seus escrits amb el pseudònim wagnerià de Joan Sachs i Apa les caricatures. Personalment creiem que el traç, la línia incisiva i punyent que contornegen les figures del dibuixant, recorden sovint el to crític, el caràcter enèrgic i apassionat dels escrits del musicòleg. Idealistes, solitaris i especialment emprenedors, tots dos van beure en les fonts de la modernitat, projectant, amb un segell molt personal, la seva obra cap al nou-cents. Tant és així, que tots dos són referència obligada per la nostra història cultural més immediata.

Joaquim Pena, el «Sant Pau de Wagner a Catalunya»

Joaquim Pena, advocat de titulació, donada la bona posició econòmica de la seva família va poder entregar-se en cos i ànima a la seva passió: la música, i al seu ídol: Richard Wagner.

La seva situació li permetria també seguir els principals esdeveniments musicals a Europa i especialment «peregrinar» al santuari wagnerià de Bayreuth.

La música de Wagner encisaria el jove



L'obra de Wagner, traduïda al català per Joaquim Pena

dilettant ben aviat, com també als seus amics, àvids de noves propostes culturals i artístiques. Joves professionals d'una florent burgesia constitueixen el primer nucli d'afeccionats d'aquella etapa passional, fins i tot frenètica de la «wagneromania» a Barcelona. Joaquim Pena, hàbil amb la ploma, és el portaveu en la seva tasca com a crític a «Joventut». Formen part de la redacció, entre d'altres, el poeta Jeroni Zanné, Sebastià Junyent i el «Sant Pau de Wagner a Catalunya», és a dir, Joaquim Pena. Per a ell la labor del crític és servir l'ART com a religió. Nombroses crítiques, traduccions, assaigs de Pena pul-lulen a la premsa, als programes de mà, a les publicacions de l'època amb afany divulgador. En mans d'ell, l'art es converteix en una eina de formació i de civilització. La seva veu es fa sentir com a conferenciant, tot demanant, impulsant i exigint dignitat i qualitat en les interpretacions musicals, algunes de les quals tot just es començaven a sentir per primera vegada.

Hem assenyalat anteriorment que el caràcter de Pena fou reservat en tot moment,

fruit de la seva extraordinària modèstia. Aquesta manera de ser, malgrat tot, no el privà mai de servir i impulsar molt directament l'activitat musical de Catalunya des d'algunes de les diferents agrupacions i entitats que sorgiren a principis de segle. Ja sigui com a secretari de l'Associació Wagneriana (1901) —ell era l'únic que els podia reunir, ja que els coneixia tots—, ja sigui com a membre fundador de l'Associació de Música «da Camera» (1913), d'Amics de la Música (1916) o com a secretari de l'Orquestra Pau Casals —a instàncies del mateix violoncel·lista—, ell és present en tots aquests projectes, aportant la seva labor i tenacitat i, sobretot, els seus coneixements com a expert wagnerià.

Per les seves grans passions, la música i l'obra de Richard Wagner, Joaquim Pena ho va donar tot. Ja al final de la seva vida, va haver de guanyar-se el pa envoltat dels llibres de la Biblioteca de la «Institució del Teatre» i tenint-ne cura, i escrivint d'allò que més li agradava: de música.

Personalitats com la de Joaquim Pena, sortosament, en la nostra història no han estat figures esporàdiques. És així com, en una societat mancada sovint de recursos institucionals, però mai d'idees i projectes, tan sols la presència i l'entusiasme d'homes com Pena han fet possible les bases per una «normalització» cultural del país. Gràcies a ell, doncs, la nostra història musical també té quelcom a dir sobre l'obra i la figura d'un gran músic: Richard Wagner.

Marta Muntada

la mà de guido
Edicions musicals
Dibuix de partitures

MUSIK MESSE
STAND 8G 06

La mà de guido
Apartat 22
Rocafort, Sabadell
Barcelona, Spain
Tèlèfon 716 13 40

• S'admeten encàrrecs d'edicions (inclusió en catàleg i distribució internacional)
• Venda i disseny de software musical per PC's

Wagnerisme i catalanisme

En la seva primera etapa (la de Joaquim Marsillach, el mestre Anselm Barba, i el doctor Letamendi) el wagnerisme català no sembla pas haver tingut gaires connexions amb el catalanisme —encara que Marsillach va ser crític musical de «*La Renaixença*»¹. Al contrari: la passió wagnerista era cosa de gent moderna, *à la page*, i els catalanistes eren en conjunt homes tradicionalistes, de gustos conservadors, per no dir francament tronats. Aquest wagnerisme primerenc, però, com ja és prou sabut, no va passar de ser un afer d'abast molt limitat, i el seu possible desenvolupament va quedar tallat gairebé en sec per la mort en plena joventut, el 1883, dels seus dos principals animadors, Marsillach i Barba —perfectes wagneròlatres, fins i tot en això: van morir el mateix any que el mestre².

El moviment va ressorgir amb nova i agressiva empenta uns deu anys més tard, de la mà dels joves intel·lectuals que es feien dir «modernistes» i, especialment, de la dels més conspicus d'entre ells —Jaume Brossa i Alexandre Cortada—; a partir de llavors, el wagnerisme va ser un dels ingredients característics i més vistsents d'això que avui dia anomenem el Modernisme. Fins al punt que, en una *Glosa* de l'any 1910, Xènius explicaria que, encara que la música de Wagner li agradava molt, detestava en canvi la wagnerolatria, per la mateixa raó que detestava «*les set princeses que, pel fet d'apagar set llànties ja es pensen que ens han de fer por; i en arquitectura, les columnes que sembla que hagin de caure, encara que no caiguin*»³.

I en aquesta segona època, la de la seva definitiva consolidació i expansió, sí que el moviment wagnerista sembla clarament vinculat al catalanisme. Ja en els articles que havien publicat a «*L'Avenç*» denunciant com a fals el wagnerisme de Felip Pedrell, Brossa i Cortada atacaven, a més a més, el mestre tortosí perquè, quan aquest parlava de «*nuestra música*» i de «*música nacional*», pensava en Espanya, i no en Catalunya⁴. Més tard, a començament de segle, la publicació més característica de la wagnerolatria catalana, en el seu moment d'apogeu, va ser el setmanari nacionalista «*Joventut*», on feia de crític musical el pontífex màxim del culte, Joaquim Pena, i a



Isaac Albéniz formà part de l'Associació Wagneriana

la redacció de la qual pertanyien, a més d'ell, dos altres membres de la primera junta de l'Associació Wagneriana, Salvador Vilaregut i Jeroni Zanné.

Fins on arribava, però, aquesta relació entre el wagnerisme i el catalanisme? Com n'era, d'estreta? La millor manera d'esbrinar-ho és intentar de fer una mica la sociologia de la Wagneriana. Malauradament, la tasca no és senzilla.

Com a punt de partida, tenim una llista impresa dels socis datada l'1 de juliol del 1902, a la qual podem afegir alguns, molt

pocs, noms més, trets de diverses notes manuscrites conservades entre els papers de Joaquim Pena (actualment dipositats a la Sala de Música de la Biblioteca de Catalunya). En total, he arribat a comptar-hi 259 socis.

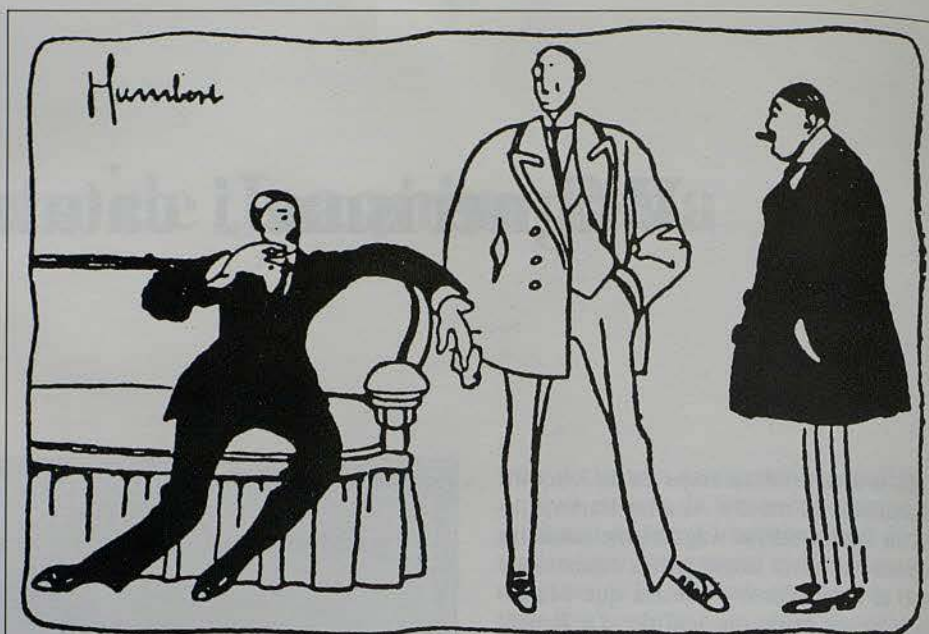
El problema és, però, que aquests documents només ens en donen, amb alguna rara excepció, el nom i el primer cognom. Algunes d'aquestes persones, és clar, no requereixen identificació perquè són prou conegudes (com a wagneròmans i com a altres coses): Enric Granados, Josep Lleonart, Oriol Martí (els mecenes de «*Jo-*

ventut»), les Llorach, mare i filles, muses casolanes dels modernistes, per donar alguns exemples. D'altres tenen uns noms tan corrents que no hi ha, en principi, cap manera de saber qui eren: Francisco Ferrer, Miquel Costa, Xavier Mir, i un llarg etcètera. (Aprofito l'ocasió per pregar tots els descendents de socis de la Wagneriana que em facin arribar, per mitjà d'aquesta revista, tota la informació que puguin tenir sobre els respectius avantpassats). D'altres, finalment, gràcies a una combinació poc habitual de nom i cognom, són més o menys identificables amb l'ajut dels diversos volums de l'«Anuario Riera», de la premsa de l'època, i de referències en documents d'altres menes. Així, no em sembla gaire arriscat de suposar que l'Ivo Vingut, de la Wagneriana, i el que era vocal de la junta de l'Associació de Lectura Catalana (adherida a la Unió Catalanista) eren la mateixa persona.

Cal dir que certs factors addicionals contribueixen a delimitar el camp de recerca: sabem, per exemple, que la majoria del socis eren joves (al «Cu-cut!» s'hi refereixen sempre com a «la Congregació Wagneriana» o «els nens de la Wagneriana») i que hi havia entre ells una forta presència de metges i estudiants de medicina (tres dels quatre fundadors ho eren). Sobre aquesta base, no hi pot haver gaires dubtes que l'Edgard Martínez, soci de l'Associació, és l'Edgard Martínez i Serinyà (germà d'Arnau, poeta, redactor de «Jovenut», i de Narcís) secretari, i més endavant president, de la Secció de Medicina del Centre Escolar Catalanista.

Atenent aquests supòsits i amb aquests procediments, he identificat, amb seguretat, 46, d'un total de 259 socis, 30 dels quals eren catalanistes (21 d'ells, molt actius i coneguts). Sumant els segurs i els hipotètics, el nombre puja a 110. D'aquests, 68 eren catalanistes, 36 dels quals, conspicus. D'altra banda, si classifiquem els identificats segons l'edat, ens trobem amb 47 menors de 25 anys, la majoria estudiants; d'uns altres 17, sabem que eren més grans (però tampoc no gaire, en general); dels altres, no tenim informació en aquest aspecte.

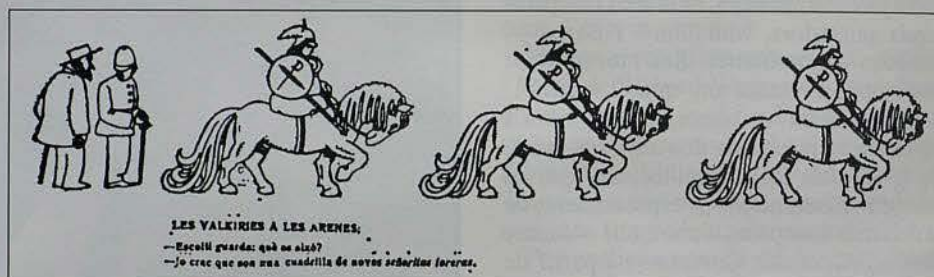
Les xifres encara són lluny de ser conclouents; però ja comença a dibuixar-s'hi un cert quadre. Hi havia, a la Wagneriana, un grup, no gaire nombrós, de músics i gent relacionada amb la música: Albéniz, Granados, Joan Gay, Maria Pichot, Carlota Campins, Ferran Via, Pere Astort i Estragués (propietari de la botiga «El Arte Musical»), Teodor Flores (un altre comerciant del mateix ram), Andreu Izabal (de la coneguda casa de pianos) i algun altre. Després, hi havia també alguns —però encara més pocs— membres de la bona societat barcelonina: les Llorach, ja citades, Alfons de Chopitea i la seva dona, Claudi Sabadell. I, finalment, hi havia un nombrós sector d'estudiants i gent jove, de la mitjana i petita burgesia, amb clares inclinacions



WAGNER EN CATALÀ

—A mi que no'm vinguin am llengües llatines, trobo que per l'òpera no hi há com l'italiá.

Una al·lusió humorística a la cultura



Referències wagnerianes a la revista «Papitu»

nacionalistes, i entre ells un nucli força nodrit de catalanistes militants.

La Wagneriana era, en conjunt, una Associació catalanista

Cal precisar que, en aquests càlculs, no-més he computat aquells individus que pertanyien com a mínim a una agrupació catalanista; i que, quan parlo de militants, em refereixo a persones que hi ocupaven llocs directius, intervenien sovint en actes polítics, o havien estat detinguts per activitats nacionalistes. Això vol dir que, amb alguna excepció molt òbvia (Joan Gay i Ferran Via, per exemple), la meua llista de 68 catalanistes no inclou noms dels dos primers grups, tot i que gent com Maria Pichot, Carlota Campins, el mateix Granados, les Llorach, Claudi Sabadell (mecenes del «Teatre Íntim») demostraven en la seva ac-

tuació professional o les seves actituds públiques unes innegables simpaties envers el catalanisme.

De fet, en aquest sentit, la Wagneriana era en conjunt una associació catalanista. L'article XVIII dels seus estatuts establia explícitament que el català n'era la llengua oficial; tot el paperam que va segregar, actes, comunicacions públiques i privades, comptes, programes, circulars, tot va ser sempre escrit en català; en totes les seves sessions es va usar *només* el català. El seu primer objectiu, segons els estatuts, era d'estudiar l'obra de Wagner, i així es va fer, drama per drama, acte per acte, fins i tot compàs per compàs, en català. Els altres dos objectius fonamentals eren la traducció de totes les obres de Wagner al català i «la formació d'artistes catalans aptes per a la seva execució» (en català, naturalment). Tot això, i més a començament de segle, volia dir una posició catalanista molt deliberada. La Wagneriana, en resum, era

l'associació del wagnerisme *català*, amb totes les implicacions del cas.

El wagnerisme, doncs, sembla que era catalanista. Però, el catalanisme, ¿era wagnerista? El wagnerisme, ¿era un dels ingredients de la cultura del catalanisme? No ho era tant, certament, com l'excursionisme, o l'orfeonisme, o el sardanisme, però ¿ho era en alguna mesura significativa? Cal reconèixer, d'entrada, que els respectius perfils sociològics dels dos moviments no semblen coincidir del tot: el wagnerisme tirava més cap als sectors més elevats de la societat; el catalanisme era més petitburguès. Això pot ser degut, en part, a la distorsió creada pel fet que és més fàcil d'identificar un membre de l'alta burgesia que no un de la petita; un fabricant, que no un oficinista; un metge, que no un saltataulells. Però, fins i tot tenint-ho en compte, crec que la impressió general esmentada continua essent correcta.

El culte a Wagner no fou patrimoni d'una sola classe social

Ara bé, encara que en sigui indubtablement el nucli essencial, l'Associació Wagneriana no és tot el wagnerisme. Cap dels wagneròlatres que esmenta Plàcid Vidal (incloent-hi ell mateix) a *Els singulars anecdòtics* no n'era soci. I, arran de la gran ocasió wagneriana que va ser la representació de *Parsifal*, la matinada del dia d'Any Nou de 1914, hom observava que havia estat la «immensa generació de menestrals, obrers, dependents i modistes, tots ciutadans humils i obscurs» que, malgrat «les incomoditats d'una espera de prop de dues hores a ple carrer», havia estat a l'altura de les circumstàncies, omplint les localitats barates de gom a gom, en contrast amb la manca de suport de «les classes enguanyades que llueixen en el pati i les butaques»⁶.

És una impressió subjectiva que estem en situació de confirmar objectivament, si més no d'una manera indirecta. A l'arxiu del Museu de la Música de Barcelona es conserven, entre d'altres papers de la Wagneriana, els fulls de liquidació de caixa d'un altre esdeveniment wagnerià del 1913: el Festival organitzat el maig al Palau de la Música, en commemoració del centenari del mestre. Si prenem com a exemple el primer concert, veurem que la majoria de les localitats cares ocupades ho van ser per abonament, i sens dubte per socis de la Wagneriana. De les localitats posades a la venda el dia mateix, totes les 16 llotges de pati i les 26 d'amfiteatre van ser tornades; de 330 butaques de pati, a 16 pessetes, només se'n van vendre 6; i de 74 localitats circulars de pati, a 12 pessetes, només 11. En canvi, de 900 entrades de general, a 2,50 pessetes, se'n van vendre 600.



Jaume Brossa i Roger (retrat al carbó, de Ramon Casas)

Però, aquests wagneròmans modestos, ¿eren catalanistes? Molts d'ells, sens dubte, sí; perquè el wagnerisme formava part de les activitats de les agrupacions catalanistes. Per exemple, Josep A. Peypoch, soci de la Wagneriana, va fer una conferència sobre el sentit poètic dels temes musicals de *Tristany i Isolda*, el 25 de novembre del 1899, a l'Associació Escolar Catalanista Ramon Llull; i un dels fundadors, Amali Prim, en va fer una altra, sobre els primers compassos del mateix drama, al Centre Escolar Catalanista, el 7 de desembre del 1907. Aquestes, és clar, eren societats d'estudiants. Però Wagner també figurava en els programes de les vetllades literàriomusicals, tan característiques, de les agrupacions catalanistes més petitburgeses, formades per empleats «del comerç», com es deia aleshores, és a dir oficinistes i dependents. A la que va celebrar l'Associació Democràtica Catalanista «La Falç», el 24 de desembre del 1899, es va interpretar, entremig de discursos i poemes patriòtics, l'escena final de *La Valquíria*; una altra d'aquestes *soirées*, pel novembre del 1906, a l'Ateneu Obrer del Districte II (que abans havia estat Agrupació Catalanista «L'Eura»), va acabar-se amb el fragment de «L'encantament del foc», interpretat a dos

pianos i cantat per una senyoreta Duran i un senyor Moncunill; en una altra sessió al mateix lloc, pel juliol del 1907, va tornar a interpretar-se Wagner⁸.

Presència wagneriana en les entitats culturals de base

I encara tenim altres proves, varies i disperses, del wagnerisme dels catalanistes. Per exemple, entre la correspondència relacionada amb les subscripcions a les partitures per a cant i piano que la Wagneriana va començar a publicar el 1906: un dels subscriptors de Terrassa és de la junta de l'agrupació catalanista local; un que escriu de Palafrugell és soci del Centre Català; dos de tarragonins, es descriuen com a «ferms solidaris»; i un altre, de la mateixa ciutat, un advocat, demana la subscripció amb una carta molt patriòtica; Heribert Soler, de Barcelona, ho fa amb una tarja postal de la Unió Catalanista; entre els subscriptors hi ha societats catalanistes com la Protectora de l'Ensenyança Catalana, la Federació Escolar, i la Lliga Regional de Manresa; el Centre Excursionista de Catalunya, a més de subscriure-s'hi, demana circulars

per a repartir entre els socis i fer, així, propaganda d'una «obra tan patriòtica»; un altre subscriptor és Manuel Jové, fabricant del lleixiu «Fènix» i mecenes del *Cu-cut*.⁹

Però, per què eren wagneristes, els catalanistes? Abans de mirar de respondre a aquesta pregunta, hem de tenir present que el catalanisme havia sofert un canvi considerable arran de la crisi de l'Estat espanyol del 1898. Per començar, havia crescut molt i molt ràpidament; però, a més a més, aquest creixement havia comportat una transformació en un moviment en bona mesura nou.

Aquest catalanisme renovellat era un catalanisme *jove*, integrat majoritàriament per estudiants i per oficinistes i dependents de la mateixa edat; era un catalanisme que volia ser *modern* (i, fins i tot, *modernista*), que rebutjava el tradicionalisme del seu predecessor i acusava els seus enemics, liberals i republicans, de ser esclaus d'ideologies antiquades; i era un catalanisme obsedit per la cultura com a mitjà de millorament personal i de promoció social.

El catalanista típic era un jove que es vestia a la moda, però amb algun detall que suggeria un temperament artístic i un pèl bohemí; que feia versos o escrivia «quadrets» en prosa; i que era seriós, és a dir que, en comptes de malbaratar les seves estones de lleure al cafè, al ball, jugant al billar o freqüentant el prostíbul, les aprofitava assistint a conferències i vetllades literàrio-musicals, anant d'excursió, i aprenent idiomes i altres coses útils. En primer lloc, doncs, els catalanistes eren wagneristes perquè volien ser cultes i moderns; perquè estar al corrent de les modes culturals europees era un signe d'aquesta modernitat, que constituïa la seva superioritat damunt els seus rivals polítics, i la de Catalunya en general sobre Espanya: una modernitat que havia esdevingut el nou fonament i, alhora, l'estímul del nacionalisme català.

El catalanisme havia sofert un canvi arran de la crisi del 1898

Hi contribuïen també altres raons més específiques, però que feien del wagnerisme un ingredient important de la ideologia nacionalista. Arran de l'estrena de *Tristany i Isolda* al Liceu, el novembre de 1899, i quan tothom celebrava que Wagner finalment hagués estat acceptat per la burgesia barcelonina, Maragall va despenjar-se amb un parell d'articles en els quals declarava que aquesta acceptació es basava en un malentès i que, de fet, el públic català, per molts esforços que fes, mai no podria apreciar de debò l'obra de Wagner, perquè aquest no era pas un autor universal, com tothom deia, sinó un autor molt alemany, per a públics alemanys. «Si Wagner tiene



Jaume Massó i Torrents, en un carbó de Ramon Casas

un valor universal», explicava, «es como jefe de escuela. Su teoría sobre el teatro y sobre el drama lírico es susceptible de adaptarse al arte de todos los pueblos, pero en cada uno según su genio y lenguaje. Los maestros de todas las nacionalidades pueden seguir la corriente wagneriana en el sentido de producir obras inspiradas originariamente en su lenguaje respectivo y en las que la música sea un medio de expresión, de intensificación prosódica de aquel lenguaje y sobre todo del espíritu del pueblo que lo habla y que lo siente. No aplicar a él la música de Wagner, sino hacer la música que Wagner hubiera hecho de nacer en aquel país: ser cada uno, en la medida de sus fuerzas, un Wagner de su propia patria».¹⁰

Dit d'una altra manera, Wagner era, sobretot, el model per a un art autènticament nacional; és a dir, bàsicament, per a la creació artístic-literària de mites nacionalistes. Això tenia una implicació important, en termes pràctics. Des dels inicis del moviment, els catalanistes havien estat acusats de passar-se la vida ressuscitant vellúries, de tenir la vista sempre girada cap a l'Estat

Mitjana. I vet aquí que, ara, l'exemple de Wagner els permetia de fer la mateixa cosa, un art i una literatura basats en els mites i llegendes de l'antigor, sense que ningú pogués acusar-los de tradicionalistes i reaccionaris. Al contrari: ara podien cantar el rei En Jaume, fra Garí, Guifre el Pilós, o el comte Arnau i trobar-se, en fer-ho, dins la més roent modernitat.

És clar que això representava una visió diferent d'aquests mites, un tractament que, ignorant la història, anés a cercar en aquests personatges i aquestes llegendes allò que Maragall havia anomenat, referint-se a les seves *Visions*, «las madres del alma catalana».¹¹ En aquest sentit la pertinença de l'exemple wagnerià era doble; perquè, segons els catalanistes, aquesta ànima catalana no era gaire diferent de la germànica. Francesc Maspons i Labrós, per exemple, en un article del 1897, intitulat «La Valkíria del Vallès», pretenia demostrar que els éssers mítics femenins de la tradició autòctona (encantades, goges i dones d'aigua) eren parents molt pròxims de les valquíries, «totes (...) d'una nissaga, nascudes a l'escalf de la tradició germànica».¹²

Els catalanistes, acusats de passar-se la vida ressuscitant vellúries

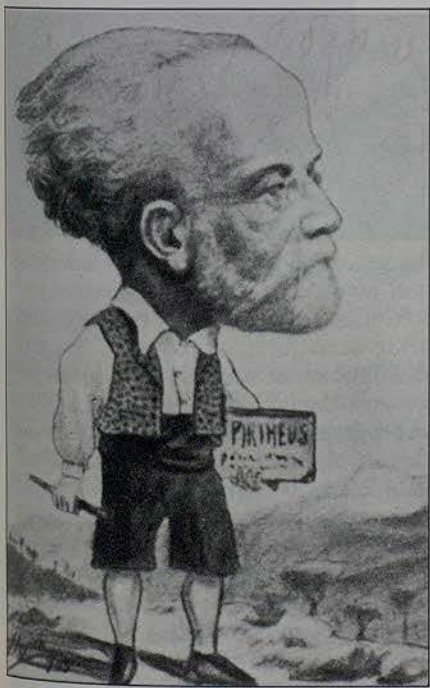
Contra allò que deia Maragall, doncs, Wagner no sols era plenament comprensible per al públic català, sinó que li parlava d'una manera molt íntima i directa. Jaume Brossa ja ho havia dit el 1893, en un dels seus atacs contra Pedrell: «Vostè vagi's a ubriagar amb la música semítica, recullí cants dels súbdits dels Abderramans i Boadbils, aprengui en El desert de David i en la Dansa persa d'en Guiraud. Nosaltros girarem els ulls vers el Nord; nosaltros depurarem el nostro gust escoltant els cants que la meditació del geni de l'espècie estampa en la Venusberg, ens confondrem extàticament amb l'ànima de l'univers en el Parsifal, ens seduirà l'aliança de l'Amor i la Mort en el Tristany i Isolda, i ens revifarà la riallada homèrica que com centella fogueja en Els mestres cantors de Nuremberg». Tot això, però, no pas com a resultat d'una elecció estètica personal, sinó en correspondència amb el «vertader significat de la música regional del nord d'Espanya», que segueix «l'esperit immanentista de la raça ària (contra el dualisme hebraic i musulmic)» que és característic de Castella —perquè d'això es tractava, és clar.¹³

A la Catalunya finisecular, la moda de la wagneromania queia, doncs, en el terreny adobat d'un nacionalisme creixent que —i en això no era gens excepcional— cercava la seva justificació ja no a la història, sinó a la «raça». Pompeu Gener havia mar-



EL DARRER CICLE WAGNERIÀ

—Com! no ha estat al Liceu encara aquesta temporada?
—No, però espero anarhi al cicle que vé.
—Sí Deu ll dona prous anys de vida.



Caricatura de Felip Pedrell

cat molt clarament aquest camí el 1887, en el seu influent llibre *Herejías*. Els homes de «L'Avenç» havien repetit inecessàriament —la darrera vegada en el seu text de comiat— que els catalans eren hereus directes dels francs i, doncs, indo-europeus; mentre que els castellans eren semites —i d'aquí la incompatibilitat fonamental amb el seu ròssec d'«odis i les contínues desavinences i la impossibilitat d'establir sòlidament un organisme polític comú»¹⁴. I a partir del tombant del segle, aquesta idea va esdevenir un lloc comú repetit fins a l'embafament per tots els escriptors i oradors polítics, de Cambó a Lluhí i Rissech, de Casas-Carbó a Diego Ruiz, de Massó i Torrents als redactors de «Joventut». Em limitaré a donar-ne un sol exemple més, tret d'una sèrie d'articles publicats en 1904-1905 per l'ex-carlí Joan Bardina, convertit en celebrat pedagog catalanista: «Tots estem tips de sentir», escrivia aquest bon senyor, «entre nosaltres mateixos, que els catalans tenim un particularisme feréstec i exagerat. I la veritat és que aquest defecte actual de

la nostra raça no és pas aquesta pretenguda exageració del nostre esperit particularista, sinó un xic de semitisme, una malura kabilista que ens han encomanat els castellans. Cal, doncs, no confondre coses tan distintes com el kabilisme xorc i el fecund individualisme germànic»¹⁵ (Els berbers, naturalment, no són semites, però això era un detall sense importància).

No hem d'amagar la cara lletja del wagnerisme

La wagnerolatria de la joventut catalanista es nodria, doncs, d'aquest racisme i, tantant el cercle, el refermava i legitimava amb el seu prestigi de corrent cultural selecte i avançat. És la cara lletja del wagnerisme; però és un aspecte que no podem ni hem d'ignorar, ni molt menys, encara, intentar d'amagar¹⁶.

Joan Lluís Marfany

NOTES

(1) Per a tot allò que fa referència al tema de Wagner a Barcelona, em remeto a l'excel·lent llibre d'Alfonsina JANÉS, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona* (Barcelona: Fundació Vives i Casajuana, 1983).

(2) Per a Barba, que Janés esmenta molt poc, vegeu la seva necrologia a *Notas Musicales y Literarias*, II, 33 (1-IV-1983), 8.

(3) «Wagner», dins Eugeni d'ORS, *Obra catalana completa. Glossari 1906-1910* (Barcelona: Editorial Selecta, 1950), 1444-45.

(4) Alexandre CORTADA «A propòsit de *Por nuestra música*. I. L'òpera nacional» i «II. Cançó popular i drama líric», *L'Avenç*, 2a. èp., III, núms. 9 i 10 (IX i X 1891), 285-87 i 303-08; Jaume BROSSA, «Societat Catalana de Concerts», *L'Avenç*, 2a. èp., IV, 10 (X-1892), 313-14; BROSSA, «Ateneu Barcelonès: Conferències de D. Felip Pedrell», *L'Avenç*, 2a. èp., V, 5 (15-III-1893), 79-80 i 6 (31-III-1893), 94-96.

(5) Per exemple, CRIK-CRAK, «De l'art... de l'art... que belluga! Nyigonyigo», *Cu-cut!*, I, 8 (20-II-1902), 125-26 i XIM-XIM, «De l'art que belluga. Nyigonyigo», *Cu-cut!*, II, 60 (19-II-1903), 126.

(6) X., «Crònica. *Parcival*», *El Teatre Català*, III, 98 (10-I-1914), 19.

(7) *La Renaixensa*, 27-XI-1899 i 19-I-1901.

(8) *La Renaixensa*, 22-XII-1899; *Revista Musical Catalana* III, 35 (XI-1906), 212 i IV, 43 (VII-1907), 147.

(9) Biblioteca de Catalunya, Sala de Música, Fons Pena, «Programes wagnerians, etc.».

(10) «Wagner fuera de Alemania», *Diario de Barcelona*, 6-XII-1899 (*Obres completes*, II [Barcelona: Editorial Selecta, 1961], 114-16).

(11) Carta a Felip Pedrell, 9-I-1900 (*Obres completes*, II, 922).

(12) *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya*, VII (I-1897), 1-7.

(13) És el darrer dels articles citats a la nota 4.

(14) LA REDACCIÓ, «A reveure!», *L'Avenç*, 2a. èp., V, 23-24 (15/31-XII-1893), 378.

(15) «Política de kábila», *La Veu de Catalunya*, 2-I-1905.

(16) Aquest article és part d'un treball d'investigació més ampli. La recerca als arxius i biblioteques de Barcelona m'ha estat facilitada per l'ajut econòmic de la British Academy.

Wagnerisme post-1913

L'estrena barcelonina de *Parsifal* marca un abans i un després molt definit en la història del wagnerisme barceloní. Es tracta d'un punt d'incidència cimer, a partir del qual comença un altre període de característiques molt diferents, encara que en bona mesura condicionat pels avatars anteriors.

La proclivitat inevitable a la simplificació ens podria portar a considerar un procés de pèrdua de protagonisme de la figura del compositor alemany en la vida musical barcelonina. Consideració certa, però, en tot cas, molt matisable. I que és conseqüència d'una sèrie de fets molt complexos que caldrà examinar.

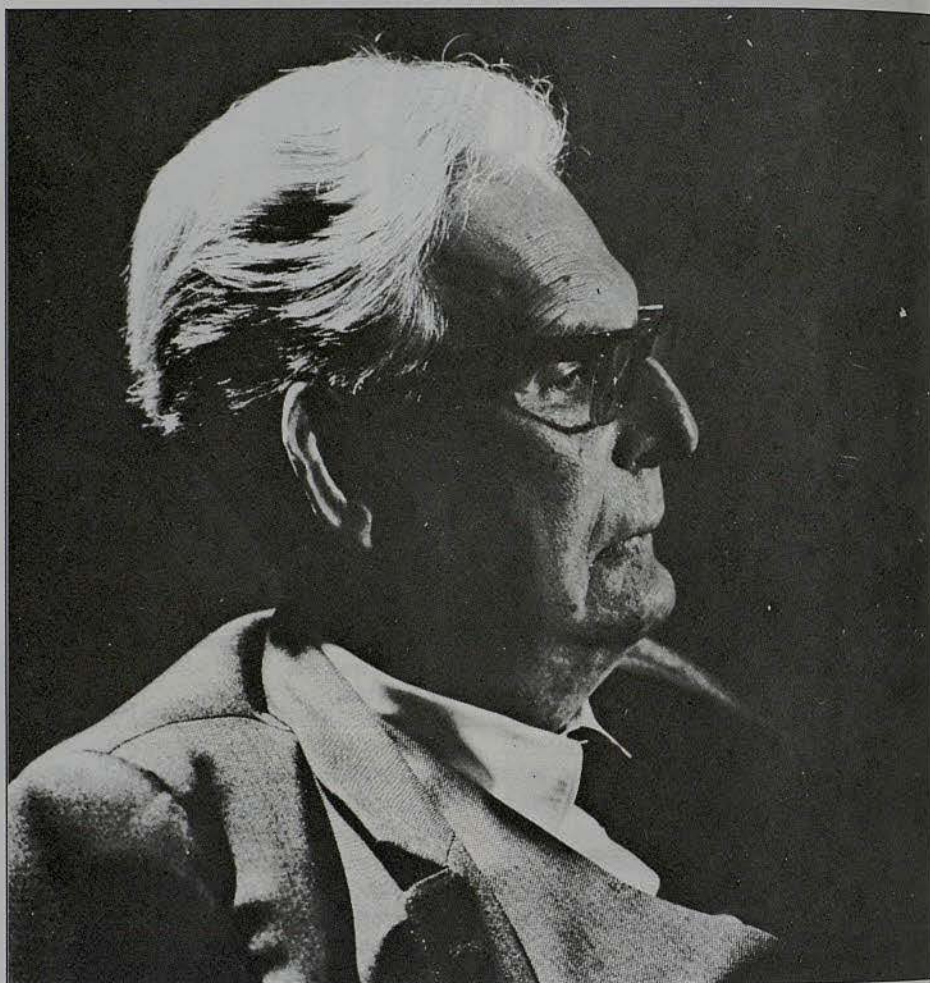
L'esclat wagnerià de la nit del 31 de desembre del 1913 resta, així, com una referència o com un punt d'arribada d'un dels capítols més substantius i amarats de vida de la història de la música catalana. D'un període que coincideix amb molta exactitud amb el moviment modernista, tan inevitablement company seu de viatge. És el fruit d'una sèrie de confluències que ja s'expliquen en altres treballs, i del protagonisme d'una sèrie de figures cabdals, així mateix situades en el dossier. El caràcter d'esclat entusiasta i vital, amb components col·laterals de rauxa, en tot cas havia de tenir, com a tal esclat, una fi concreta.

El wagnerisme fou per a Catalunya com un huracà dilatat en el temps; prengué la forma d'una revolta, absolutament salutable i positiva; però, com a tal revolta, contenint ja dins seu, junt amb la seva capacitat de penetració i afermament en el si del cos social català, l'embrió de la seva autodestrucció com a dinàmica. El wagnerisme resta consolidat, el 31 de desembre del 1913, amb aquesta fita que és ser la primera ciutat del món —fora de Bayreuth— en què es representa *Parsifal*, tenint en compte que aquesta fita no és una referència aïllada, sinó la conseqüència d'un procés i d'un arrelament. Allò que vingui després ja serà una nova etapa, en la qual ha de privar la que en podríem anomenar «normalitat». I no cal dir que, en aquest context, l'aparició del noucentisme (que s'imposa en aquests anys) hi tindrà un paper important.

El binomi noucentisme-wagnerisme resulta molt menys homogeni que el modernisme-wagnerisme. I de fet, posats a simplificar, l'ideari imposat per d'Ors és evident que lliga molt poc amb el que va

acompanyar a casa nostra el moviment wagnerià. Però la pèrdua de protagonisme de la figura de Wagner a Barcelona, en aquests anys, tampoc no és exclusivament obra del

extramusicals. El conflicte bèl·lic europeu (1914-18) féu que els aliats no acceptessin l'obra de Wagner; i a Espanya, aquest fet, malgrat la no bel·ligerància en el conflic-



Otto Klemperer dirigí Wagner al Liceu

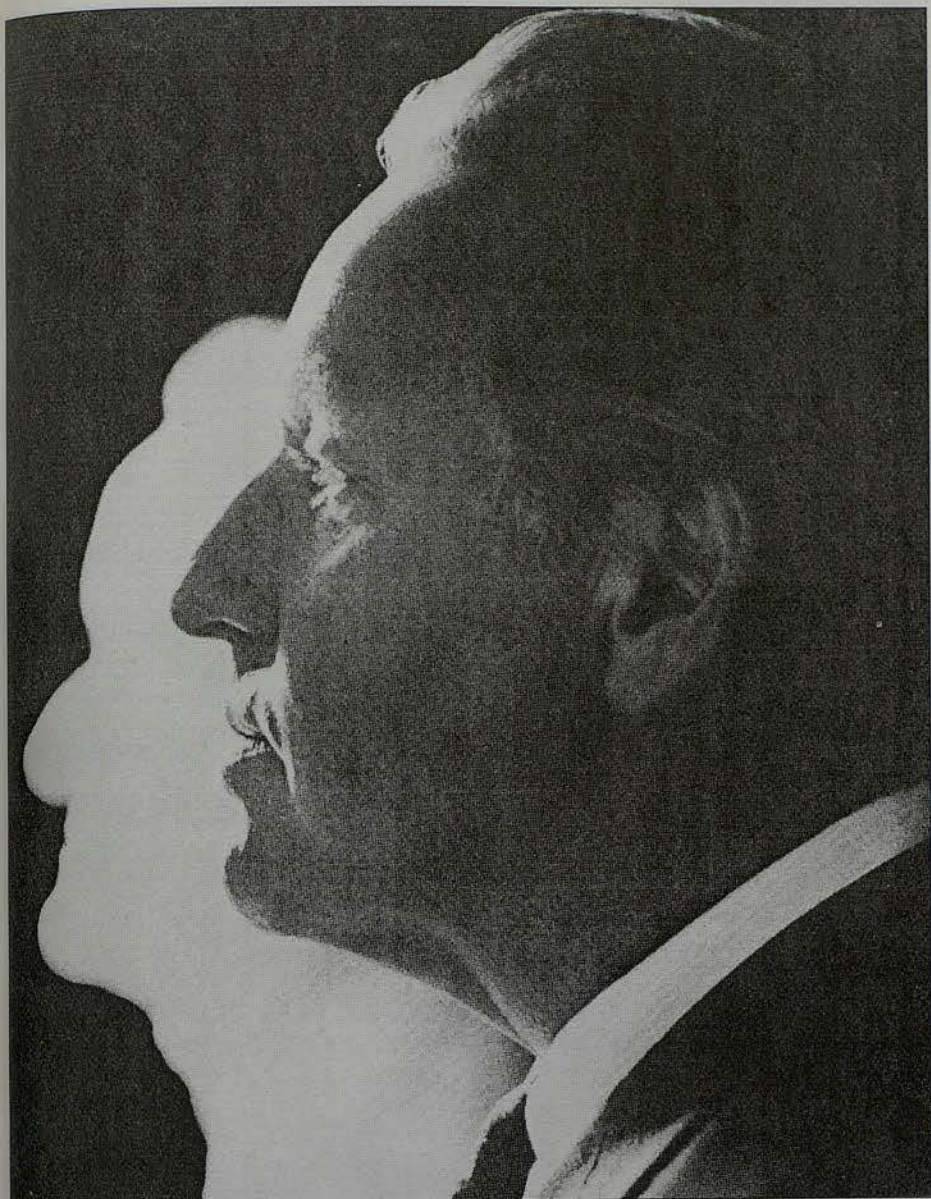
predomini de nous corrents estètics. Una pèrdua de protagonisme que, cal advertir-ho, fou relativa.

És en aquests anys quan l'Associació Wagneriana comença a perdre empena en allò que serà una línia descendent d'activitat, la qual s'escolarà de forma definitiva i oficial el 1942 (però que, realment, ja ho havia fet el 1936). I aquest relaxament de l'empena de la «Wagneriana» resultarà decisiu.

Fou un relaxament probablement afavorit per múltiples circumstàncies; algunes,

també es va seguir en part. Així, a les temporades 1917-18 i 1918-19, el Liceu no va programar cap títol wagnerià. Però, curiosament, a les temporades 1919-20, 1924-25, 1926-27, 1928-29 i 1933-34 fou el compositor més present a les programacions liceístiques.

Les dades confirmen fins a quin punt l'obra del compositor alemany havia arrelat a l'ambient barceloní, i són corroborades per una altra que ens mostra que uns títols wagnerians van ser oferts en aquests anys en altres teatres barcelonins, com és



Wieland Wagner

el cas del gracienc Teatre Bosque, en el qual s'hi oferiren representacions els anys 1915, 1918, 1919, 1923, 1925, 1926 i 1927; i també al Còmic, l'any 1919, al Tívoli el 1924 i a l'Olympia el 1927.

I és també en aquests anys quan es produeix un fet d'una gran importància. El de la normalització de l'ús de l'alemany a les representacions. La fita se situa en la representació, el 30 de desembre de 1920, de *Tristany i Isolda*, amb direcció d'Otto Klemperer (un títol que, com subratlla Alfonsina Janés¹, encara s'anuncia aleshores en català). L'any següent, el mateix director fa la versió de *Tannhäuser* en alemany, i aquell mateix any, Bruno Walter també la dirigeix amb *Parsifal*. (La referència a aquests dos noms senyers crea una inevitable sensació d'enveja, atesa la manca ancestral de directors d'autèntica talla en el nostre món operístic en els últims anys).

Un altre director mític, Kousevitsky, va dirigir, l'any 1922, l'Orquestra Pau Casals, en la que fou una de les últimes actuacions

destacades d'una Associació Wagneriana que caminava cap el seu ocàs. Encara, el 1929, tindria cura de l'edició de *Parsifal* i d'una nova edició de *Tannhäuser*: foren les últimes manifestacions públiques de l'entitat. L'any 1936 fou l'últim en què es cobraren les quotes als socis i, en aquest mateix any, lliurà el seu fons de llibres a l'Institut del Teatre, un fons que, el 1939, va passar a l'Academia de Buenas Letras.

El període bèl·lic (1936-39) fou doblement significatiu per a l'obra wagneriana a Barcelona. Per una part, les circumstàncies van reduir obligatòriament l'activitat del Liceu, convertit en aquells anys en Teatre Nacional de Catalunya. Per l'altra, la bel·ligerència alemanya en el conflicte bèl·lic espanyol afavoria encara més l'allunyament de l'obra wagneriana del nostre teatre. En tot cas, la represa de l'activitat, el 1939 i anys immediats, tampoc no significà una rehabilitació manifesta de la figura del compositor alemany.

Probablement, per la precarietat de mit-

jans amb què calgué bastir les primeres temporades dels anys quaranta, influïdes també (curiosament) pels avatars polítics i bèl·lics significats ara en la II Guerra Mundial, amb el protagonisme dels països dels repertoris dels quals es nodrien habitualment els programes del Liceu: òbviament, Itàlia i Alemanya. En tot cas, els motius reals de l'escassa presència aleshores de títols wagnerians al Liceu no són de fàcil destriament; i, entre ells, cal també tenir en compte les exigències d'un públic especialment poc procliu, en aquells anys, a fer front a la complexitat de continguts de la música de Wagner i, per tant, més fàcilment predisposat al fàcil melodisme italià.

La represa wagneriana al Liceu té una fita remarcable a la temporada 1949, amb la descoberta d'una de les veus d'aquest repertori que més impacte han causat en el públic barceloní: la gran Kirsten Flagstad, que interpretà *Els mestres cantaires* i *El capvespre dels déus*. El nou moment continuaria, però, amb l'estrena, el 20 de gener, de *Rienzi*, com a pòrtic de la commemoració del cinquantenari de l'Associació Wagneriana, una entitat que, així, es convertia, de forma pòstuma, en el nou esquer per a la revitalització a Barcelona de l'obra



Antoni Ribera, un dels fundadors de l'Associació Wagneriana



Eugen Jochum

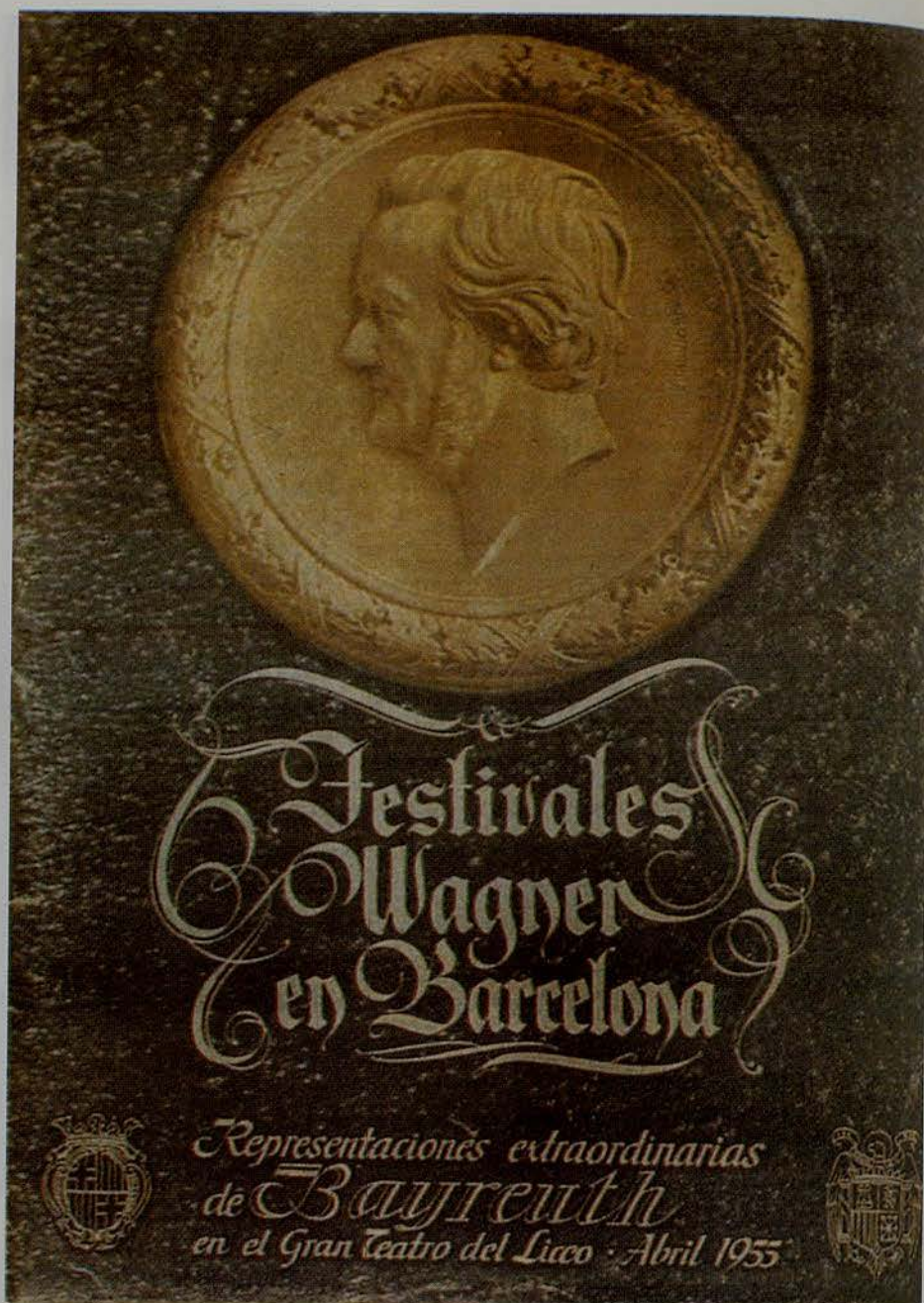
que havia provocat la seva existència.

El mes de juny del mateix any, l'Ajuntament de Barcelona, l'alcalde del qual era aleshores Antonio Maria Simarro, va acollir la proposta, feta per Lluís Sisquella i Oriol, de promoure la visita a Barcelona de l'exposició «Wagner en el món» que ja s'havia escampat a diverses ciutats europees. La proposta fou ben acollida pels descendents del compositor i, així, el 27 de novembre del 1951 era inaugurada l'esmentada exposició al Saló del Tinell, amb assistència de Wieland Wagner, antics membres de la «Wagneriana» i, no cal dir-ho, les autoritats.

Amb aquest motiu, es van celebrar diverses conferències, com les del doctor Suñé Medan, qui traçà la història de l'Associació Wagneriana, o les de Josep Palau sobre «La influència de Joaquim Pena en la vida musical de Barcelona» i la d'Alfons Gallardo sobre «Wagner y la juventud novecentista».

Joaquim Pena i el tenor Francesc Viñas foren homenatjats en un acte que tingué lloc davant llurs respectives tombes, al cementiri de Montjuïc, amb la presència del mateix Wieland Wagner. I també al Liceu es va descobrir una placa commemorativa del cinquantenari de la «Wagneriana». Al mateix temps, l'Orquestra Municipal oferí un concert, al Palau de la Música, el 30 de no-

32 (444)



Portada d'un dels programes de mà dels Festivals Wagner de 1955

vembre, també amb assistència de Wieland Wagner. Les parts primera i tercera d'aquest concert foren dirigides per Eduard Toldrà; i, la central, pel qui fou director artístic de la «Wagneriana», Antoni Ribera, qui així mateix fou objecte d'homenatge. En aquell mateix any, el Liceu oferí la que fins ara ha estat última representació de la *Tetralogia*, precedida per una important versió de *Tristany i Isolda*, amb la veu senyera de Gertrude Grob-Prandl.

Aquests esdeveniments van ser una mena de pòrtic a la que, posteriorment, seria l'última gran manifestació pública del wagnerisme barceloní: el «Festival Wagner» que tingué lloc el 1955.

La idea va néixer arran dels contactes establerts, el 1951, amb la família Wagner, la qual va contemplar la possibilitat de, com assenyala Alfonsina a la seva cabdal obra

citada: «crear les condicions indispensables per a organitzar cada any una temporada dels Festivals Wagner fora de Bayreuth».

El procés, malgrat les intencions dels descendents del compositor i la predisposició més que notable de les autoritats civils barcelonines, amb l'alcalde Simarro i el governador civil Acedo Colunga al davant, no va ser fàcil. En principi es va considerar que el marc idoni podria ser el Palau Nacional de Montjuïc, prèviament condicionat, atès que les condicions de l'escenari del Liceu feien força inviable inquirir l'aparell escenogràfic i luminotècnic que imposaven els muntatges procedents de la *sancta-sanctorum* alemanya. Es va fer un projecte tècnic per modificar l'esmentat espai de Montjuïc amb un pressupost de 14 milions de pessetes, una bona part del qual era finançat per empreses alemanyes. Fi-

nalment, però, va guanyar l'opció del Liceu, prèvies reformes que afectaren tant el fossat de l'orquestra com l'escenari, instal·lació elèctrica i la del ja històric ciclorama. Reformes que pràcticament han estat les últimes de substancials que ha sofert l'equipament tècnic del nostre teatre.

Per a endegar el Festival, que va tenir un regust oficialista i institucional acusat, es va crear un patronat que presidí Antoni Sala Amat, comte d'Egara, i del qual formaven part, entre altres: Jordi Puig Palau, Carles Rabassó Soler i Albert Par Espina així com el mateix Wieland Wagner. A la constitució del Patronat es preveia la continuïtat dels Festivals Barcelonins, i al mateix temps la família Wagner es comprometia a no vincular-se a cap altre projecte semblant.

El dia 16 d'abril s'inicià el Festival amb la primera de les tres representacions de *Parsifal*, a les quals seguirien altres tres de *Tristany i Isolda* i de *La Valquíria*, l'última de les quals, celebrada el primer de maig, va cloure aquesta manifestació insòlita que comptà, entre d'altres intèrprets destacats, amb la soprano Martha Mödl, Wolfgang Windgassen, el mític tenor wagnerià Hans Hötter, i molts d'altres.

Una de les coses que més impacte causà en el públic foren les escenografies, l'austeritat de les quals i el fet de basar-se en efectes luminotècnics, va sorprendre a un públic avesat a l'hiperplasticisme de les habituals escenografies wagnerianes dels nostres Mestres Cabanes i Soler i Rovirosa.

Cal assenyalar la no participació de l'Orquestra del Liceu, ja que per a aquesta oportunitat va ocupar el fossat la Simfònica de Bamberg, que dirigiren dues batutes de tanta talla com les Josep Keilberth i Eugen Jochum.

L'esmentat caràcter institucional del Festival va tenir el seu més acusat reflex en la presència al Liceu de l'esposa de l'aleshores cap d'Estat, Carme Polo, la propensió de la qual a l'exhibicionisme del seu ric patrimoni de joies seria objecte de nombrosíssims comentaris populars.

L'esclat wagnerià d'aquells dies va arribar de ple al carrer, amb el Passeig de Gràcia i carrer de Pelayo ornamentats amb motius wagnerians, i els aparadors d'importants establiments així mateix sintonitzats amb l'esdeveniment. Arreu sortien iniciatives de diversa índole: cicles de conferències, audicions comentades de discos, la projecció del film *Parsifal*, de Daniel Magrané, i finalment l'homenatge que els anomenats «Amigos del Paseo de Gràcia» van tributar, a la cruïlla d'aquesta via amb el carrer de València, a Wagner i a Clavé. A l'acte, van assistir-hi els néts de Wagner i un rené de Clavé. Naturalment, hi van prendre part cantaires dels Cors de Clavé.

La continuïtat del Festival, amb tot, no va ser possible. Les causes no han estat aclarides del tot. Alfonsina Janés, a l'obra esmentada, assenyalava que la segona edició

estava en fase molt avançada d'organització, pel que fa a l'emparaulament de cantants. I indica que: «...però els propietaris del Liceu no posaren el teatre a disposició dels Festivals, motiu pel qual no fou possible celebrar-los».

No ens ha estat factible de saber el perquè de la positura de la propietat del Liceu, davant d'una manifestació en la qual el seu protagonisme, en tot cas, així com el de l'empresa del mateix teatre, no era principal. Algunes consultes que hem fet al respecte permeten pensar que la manca de continuïtat podria tenir com a base la problemàtica econòmica, atesa l'envergadura d'una empresa com aquella, tant o més que els impediments o la positura de la propietat liceística. Oi més, en aquell context dirigista institucional, en el qual, com hem assenyalat, es movia el festival.

El Patronat del Festival de Wagner va dissoldre's i, a la seva nota pública de comiat explicità el seu agraïment a les autoritats de Barcelona. Però no feia això mateix respecte als responsables liceístics.

Passat aquest moment —autènticament excepcional i amb tota probabilitat irrepetible—, Wagner ha continuat essent

un compositor molt present a la programació liceística, sense que el protagonisme de l'obra wagneriana assolís ulteriors projeccions a la vida cultural barcelonina. El centenari de la seva mort, per exemple, no fou objecte de cap atenció gaire significativa en el nostre món musical.

L'assumpció de la gestió del Liceu per part del Consorci, i la conseqüent participació institucional, no ha aportat cap matís peculiar pel que fa a criteris de programació. I, de forma potser més curiosa que no pas autènticament significativa, cal assenyalar que l'inici de la primera temporada (1981-82) de presència de l'esmentat consorci s'escaigué amb una remarcable versió de *Lohengrin*.

Jordi Fluvià

NOTES

(1) Alfonsina Janés i Nadal. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Fundació Salvador Vives i Casajuan. Ajuntament de Barcelona. Serveis de Cultura. Institut Municipal d'Història.



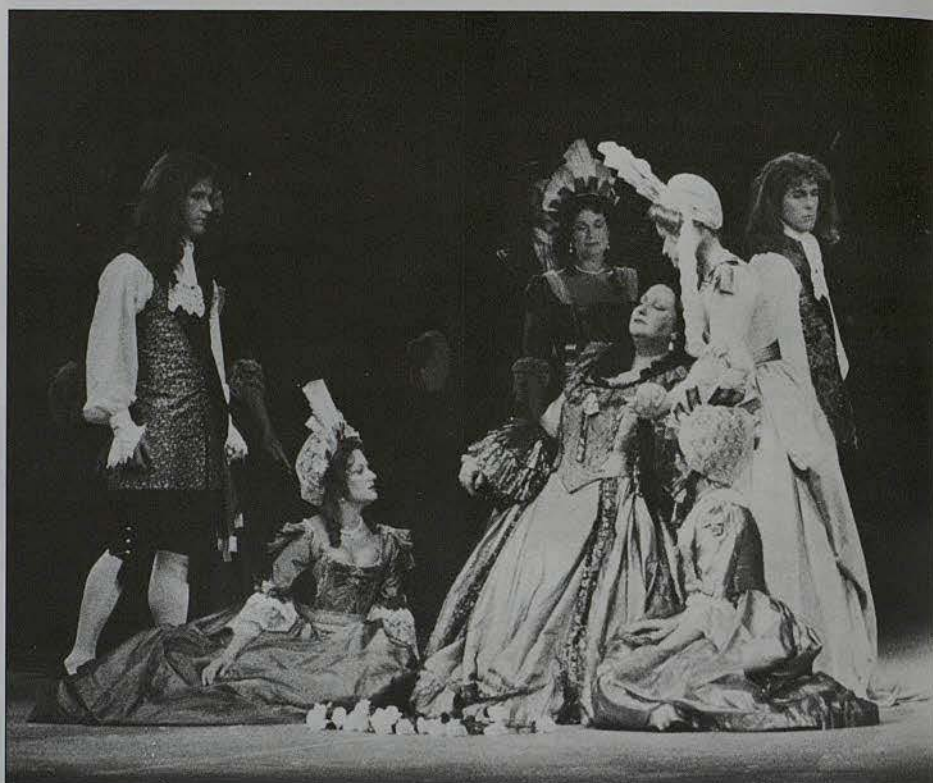
Una escena de *Parsifal* en la versió barcelonina del Festival de Bayreuth, l'any 1955

Peralada 1988, el Festival «gran» de l'estiu català

La proliferació de cicles estiuenics constitueix un fet consolidat, mentre no variïn —de manera més o menys imprevisible— algunes circumstàncies, per saturació, alteracions en la política de suports materials, etc.; d'altra banda, es tracta d'un fenomen susceptible de molt diverses lectures, que no és privatiu de la nostra geografia. En aquest sentit, si, per exemple, a França poden comptar més de 150 Festivals, a Catalunya hom ha pogut assistir a una seixantena llarga de cicles musicals, d'una ambició molt diversa i de desigual capacitat d'atracció per un públic nombrós, a l'escala d'allò que és plausible en un terreny de l'anomenada música clàssica. Molt breument, no tindria sentit rebutjar qualsevol cosa que contribueixi tant a una difusió substancial del fet musical com a l'establiment d'un mercat —ni que sigui parcial i limitat— per als nostres intèrprets, a diversos nivells; però si la relació d'activitats musicals de vacances presenta una targeta de visita atractiva, no resol els problemes més candents que té plantejada, estructuralment, la nostra vida musical; facilita una descentralització més aparent que real i, segurament, només contribueix en un petit percentatge a incrementar el públic musical habitual. No renunciem, en una altra ocasió, a tocar el tema en profunditat.

La perspectiva de cinc anys ja ha estat, tàcitament, una mena de jerarquia que, a vegades, es correspon amb una superior disponibilitat material o amb la major professionalitat de l'element gestor, sense que, per això, pretenguem menystenir els esforços positivament voluntaristes de tantes corporacions municipals o esforçades associacions locals.

I, per centrar-nos en el tema d'aquest comentari, la darrera edició de l'encara jove Festival Internacional de Música Castell de Peralada, en el qual concorren els mitjans materials —per la potencialitat de l'entitat promotora, l'Associació Cultural Castell de Peralada— i l'amplitud de la programació —21 concerts en un mes llarg— hem de remarcar, com a fet singular en el conjunt de festivals catalans, la seva preferent dedicació operística, enguany materialitzada per una solemne sessió inaugural, en concert, que sintetitzà el lema del Festival «Del Bar-



Dido i Eneas, amb Montserrat Caballé

roc al Bel Canto», amb Montserrat Caballé i Luca Canonici, acompanyats de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, dirigida pel valencià Josep Collado, i per quatre òperes representades: *L'italiana in Algeri* de Rossini, *Dido i Eneas* de Purcell, la primera al país de *Alceste* de Händel i la reposició de *Il barbiere de Siviglia* de Paisiello, sobre el tema homòleg, habitual a l'època, de l'òpera rossiniana.

Una ressenya crítica seria, ben cert, fora de lloc, per la llunyania a les representacions que imposa la periodicitat de la nostra publicació. En síntesi hem d'esmentar, en la *Italiana*, la vivacitat, escaient al caràcter festiu del marc, que Vittorio Patané imposà a l'escena, a partir d'una producció, no pas tradicional, de l'Òpera Fòrum d'Holanda; en el repartiment, cal remarcar Raquel Pierotti, que substituï, a darra hora, Agnes Baltsa, a més de Dalmau González i la molt comentada idoneïtat d'Enric Serra per al gènere còmic que en-

carna el personatge de Taddeo. L'Orquestra del Liceu, dirigida pel suís Christof Escher, acusà, potser, la fatiga d'un final de temporada particularment dens.

El meravellós i antològic *Dido i Eneas* fou a cura del grup de l'English Bach Festival (cantants, escenògrafs, ballarins, cors i orquestra d'instruments originals), cosa que possibilità una coherència superior a l'espectacle, extensiva també al preciosista moviment escènic, a partir d'uns elements teatrals molt simples. Montserrat Caballé s'uní a aquesta «troupe» especialitzada per a interpretar el paper de Dido, un fet singular en una cantant del més pur estil belcantista. Només una figura del seu carisma, amb una personalitat tan marcada, podria reeixir en la col·laboració amb un equip d'estilistes consumats, el mateix que en dies precedents ens oferí una versió de *l'Alceste* händelià —sota la direcció de Charles Farncombe— d'un equilibri i naturalitat insuperables.



Josep Carreras, a Peralada

Per tancar el cicle de representacions (i com a cloenda del Festival) un digníssim *Barbiere* de Paisiello —malgrat les inclemències de la tramuntana local— en el qual sobresortí la intervenció d'Eduard Giménez, que ha fet de la figura del Conte d'Almaviva gairebé una especialitat. Els Solistes de Catalunya, dirigits amb aplom per Xavier Güell, donaren suport a un homogeni elenc de cantants, entre els quals figuraven Maria Gallego, Enric Serra i Carlos Chausson.

L'esperat recital de Josep Carreras cons-

tituí, per raons òbvies, el màxim punt d'atracció multitudinària del Festival. El nostre carismàtic tenor presentà un programa eclèctic, acuradament seleccionat i no pas de tràmit. Al marge de la crònica periodística que les circumstàncies de la solemnitat propiciaren i dels signes optimistes i positius que del recital es desprenen, volem remarcar que Carreras no féu cap concessió i que en tot moment actuà amb una exemplar musicalitat, que afegí una nota de maduresa a les seves ja conegudes i sobresortints qualitats.

Personalitats de la vida pública, aristòcrates, financers, personatges de la *jet-set*, han assistit a les sessions més vistoses del Festival del Castell de Peralada, però seria excessiu pretendre reduir les seves manifestacions a una festa de societat: sense un públic atret, igualment, pel fet musical —de procedència empordanesa, barcelonina o turística— no hauria estat possible un balanç de 21 concerts, força pròxims els uns dels altres, amb una concurrència global molt estimable.

Entre ells cal esmentar, a més, els recitals d'Eulàlia Solé, Maria Lluïsa Cortada, Narciso Yepes, Nicanor Zabaleta i Lorenzo Bavaj, l'habitual audició del Quintet Vocal de Catalunya, amb la versió original de la *Petite Messe Solennelle* de Rossini; i, finalment l'actuació de tres orquestres de cambra (les quals programaren un cert equivalent instrumental del fil conductor de la totalitat del Festival, amb una panoràmica del procés de la transició de l'últim barroc al clasicisme): la del veterà Karl Münchinger —amb la seva gairebé inamovible concepció de les maneres bachianes dels anys cinquanta als seixanta— i les Orquestres de Cambra i Barroca de la Comunitat Europea. Per cert que l'actuació de la darrera a Peralada, en ocasió d'una crítica apareguda en un diari barceloní, provocà un inici de polèmica. Avui, quan s'han prodiat els conjunts multinacionals d'abast europeu, les orquestres de joves i les formacions d'instruments originals, ja no és vàlid jutjar, només, a partir d'una etiqueta. D'altra banda, cal reconèixer que els joves components de l'European Community Baroque Orchestra, amb l'extrema sensibilitat i la real fragilitat dels seus instruments, hagueren de lluitar en contra d'un marc (el d'una nit d'agost a l'aire lliure a les Muralles del Carme del Castell de Peralada), certament molt suggerent des del punt de vista ambiental, però de cap manera ideal per a les exigències acústiques del gènere de música que ells practiquen amb una lloable dedicació.

L.M.

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

Butlleta de domiciliació bancària

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

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

Signatura

Butlleta de subscripció

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

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

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

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Riccardo Chailly, la màgia oculta de la comunicació musical

Riccardo Chailly és avui, sens dubte, un dels noms que més destaquen en el món dins la direcció orquestral. Nascut a Milà, el 1953, a partir dels anys setanta va començar una brillant i accelerada carrera que, segons manifestacions del director, és la conseqüència i el fruit de tot un llarg i intens treball anterior.

Els seus dos concerts al Palau de la Música Catalana de Barcelona, el maig passat, dins la temporada d'Ibercàmera, van tenir un gran èxit. Part d'aquest èxit el va protagonitzar l'excel·lent Orquestra del Concertgebouw, a la qual es troba molt lligat el director milanès. En la present entrevista el jove artista es presenta amb claredat en els diferents aspectes de la seva personalitat, tant de la humana com de la musical.

—Vostè és un dels directors joves que, en pocs anys, han arribat a la popularitat. A què ho atribueix?

—*Jo vaig començar molt jove: a catorze anys. I tot allò que vaig fer en més de deu anys de carrera a Itàlia no s'ha sabut mai. Aquest és el meu gran secret: vaig començar de nen. A catorze anys, com he dit, vaig dirigir el meu primer concert: a Pàdua, amb I Solisti Veneti.*

A partir d'aleshores, vaig estar immers en una activitat provincial per Itàlia, amb orquestres bones i dolentes. Per això, la meua carrera ha adquirit una gran velocitat a partir dels 35 anys: gràcies a aquella experiència adquirida amb anterioritat, gràcies a aquell gran bagatge d'estudi de la música i de pràctica amb l'orquestra, la qual cosa m'ha permès anar adquirint la maduresa necessària.

—I per què aquell silenci a l'estranger, respecte a la seva trajectòria durant aquells llargs deu anys?

—*Perquè era una carrera limitada a Itàlia, a l'àmbit provincial italià. Vaig començar en els petits teatres d'òpera per, després, dirigir orquestres de cambra i simfòniques. Va ser al 1978 quan vaig fer*





el meu debut a la Scala de Milà, amb I Masnadieri, de Verdi, per una invitació de Claudio Abbado. Fou un moment a partir del qual la meua carrera va canviar de sentit. Arribar a la Scala és una fita de gran transcendència. A partir d'allí, van venir les meves primeres grans actuacions a Amèrica: Òpera de Xicago, Òpera de San Francisco, Metropolitan Opera House de Nova York. I, de seguida, la direcció d'orquestres simfòniques a Europa: Londres, Mònaco, Berlín i Viena.

—Els directores italians, tenen algunes qualitats especials dins del gran i complex món de la batuta?

—És indubtable que, a Itàlia, hi ha molts talents dins la direcció orquestral. També en aquests moments, el tema italià s'ha posat de moda en aquest terreny; penso que per la personalitat artística, pel gust, per la recerca de colors, per la cura estilística... La cosa remarcable és que això és la música, és una conseqüència de la tradició. Després de Toscanini, Cantelli i De Sabata, la tradició va continuar amb les generacions de Giulini, Abbado, Muti i la meua, que ha estat molt afortunada en

aquest aspecte. Crec que estem molt lligats a l'instint musical italià, així com a la tradició operística del meu país. Em sembla evident que el poble italià és un poble molt musical, amb una dolentíssima escola. Una escola lamentable, ja que els conservatoris a Itàlia són mediocres, mancats d'una mentalitat de preparació del nivell exigible. Això se substitueix amb un gran instint, amb una enorme naturalesa musical, amb una gran cultura nacional. Però, pel que fa a l'educació musical, puc dir per pròpia experiència que és millor deixar-la; perquè en realitat, s'ha de fer a l'estranger, fora d'Itàlia.

—Aleshores, la seva preparació musical, on s'ha fet?

—Jo he tingut la sort de començar amb el meu pare, Luciano Chailly, compositor i el meu primer mestre de composició. Molt exigent en l'estudi, i molt sever. Per a mi fou una gran sort, perquè ell em va donar la base del coneixement de la música. Després, vaig anar a Milà, on vaig acabar els estudis de composició amb el ja ancià mestre Piero Guarino. Pel que fa a direcció d'orquestra, vaig estudiar a Perugia, a

Milà, a Roma... Però la veritable experiència de maduració definitiva per entendre què és la direcció d'orquestra, la tècnica directorial i també la interpretació, la vaig adquirir a Siena amb Franco Ferrara, un dels grans genis de la història de la música de tots els temps i, per a mi, orientador determinant.

—Dels directores que ja treballaven quan vostè va començar, en quin es fixava per les seves qualitats i valors, d'acord amb la idea que vostè tenia?

—Per a mi, Claudio Abbado ha tingut un gran pes. Perquè, el 1974, m'invità a ser el seu ajudant a la Scala. He dit que, quan jo estava realitzant la meua carrera provincial a Itàlia, vaig tenir l'oportunitat de dirigir l'orquestra de la Scala als assaigs, per a Abbado. Vaig preparar per a ell les simfonies de Brahms, l'impressionisme francès amb Debussy i Ravel... I el contacte amb Abbado va resultar extraordinari per a mi; parlar de música, de les partitures, de la interpretació... Fou una experiència inoblidable i fonamental per a la meua maduració. Per tant, Abbado ha estat un dels directores més importants en la meua carrera.

I també Karajan, encara que molt més tard. Quan jo ja era director estable de l'Orquestra de la RIAS, de Berlín. A Karajan, el vaig conèixer el 1980 i des d'aleshores va seguir molt de prop allò que jo anava fent a Berlín, fins a l'extrem que, de vegades, va venir a aquesta ciutat, als meus concerts. Posteriorment, em va honorar concedint-me la llibertat d'anar a escoltar tots els seus concerts, assaigs i enregistraments discogràfics. Crec que sóc l'únic col·lega en gaudir d'aquest honor. I aquesta ha estat per a mi una experiència fonamental. Per tant, Abbado als anys setanta i Karajan als vuitanta han estat importants per a mi. Però hi ha un altre home decisiu a la meua carrera: Carlos Kleiber. M'hi uneix una gran amistat. A més, em va oferir la possibilitat d'assistir als assaigs d'obres mestres com El cavaller de la rosa, Tristany i Isolda, La bohème, Othello. Fou una altra experiència fonamental per a la meua vida musical.

—De Carlos Kleiber, es diu que és un boig genial. És així?

—Em sembla una mala expressió. Genial? Potser. Rar...? Boig? No, no ho crec pas, perquè si hom està boig, com pot ser alhora genial com a músic? Ell té, potser, com gairebé tots el tenim alguna vegada, algun moment de quasi bogeria. Però sempre és una reacció de nerviosisme davant una situació extrema. Crec que, si un home ha nascut distingit pel «petó de Déu», assenyalat pel Creador, és un geni absolutament irreplicable. Carlos Kleiber és un exemple, com ho era Franco Ferrara: un geni nascut i crescut únic en el món. Un exemple extraordinari, com Toscanini, com molt pocs grans mestres.

La influència decisiva de Franco Ferrara i de Carlos Kleiber

—De Karajan es diuen les coses més enormes, fins i tot oposades. Quina és l'opinió de vostè, sobre la seva personalitat artística?

—Crec que ja ho he dit abans. Per a mi, potser és el més gran director actual. Entre altres coses, pel grandíssim repertori que ha estudiat durant la seva carrera. Cap director, en tota la història de la música, no ha dirigit tant repertori com Karajan. Tant i tan bé! Perquè, en no poques oportunitats la quantitat comporta minva de la qualitat. Tanmateix, en el cas de Karajan s'ha mantingut la quantitat i la qualitat d'una manera excepcional. Per tant, jo considero Karajan un geni, però també un fenomen en aquest sentit: un fenomen d'estudi, de voluntat, de serietat... Perquè un home que ha cultivat més de mil peces de repertori, simfòniques i líriques, és un exemple extraordinari.

—Vostè ha nascut a Milà. Influeix, l'ha-

ver nascut al Nord italià, o estem caient en divisions artificials donant excessiva importància al lloc de procedència?

—Parlant de música, efectivament són divisions artificials. Perquè la música és un llenguatge internacional, per damunt de fronteres, procedències, mentalitats, etcètera. En aquest sentit, amb la música no hi ha problema. I ho demostra el fet que jo sóc director estable de l'Opera Comunale de Bolonya, un gran teatre amb una mentalitat diferent de la milanesa. Tanmateix, la seva comprensió musical és extraordinària i això és el que compta, perquè la meua entesa amb aquella orquestra i amb aquell cor és perfecta.

He de dir que estic molt satisfet del meu treball a Bolonya, el qual continuarà en el futur junt amb la meua tasca amb el Concertgebouw d'Amsterdam.

—També és un director amb un repertori ampli, vostè. És partidari de tocar-ho tot, en contra de l'especialització?

—Odio, detesto, la paraula especialització. Per a mi, «especialització» és igual a «mediocritat» o «limitació». Un exemple típic a imitar és el mestre Karajan, que practica des de música de Monteverdi fins a l'avantguarda més absoluta. Un gran director d'orquestra ha de demostrar que ho és, com ho fan les grans orquestres del món, que són capaces de tocar-ho tot, des de la música medieval fins a la d'avantguarda. No nego que l'especialització sigui un mèrit per a qui vulgui concentrar-se en un període històric específic. Però també és un



límit: un límit mental, estilístic, interpretatiu... L'especialització és com obligar una persona a una certa categoria i prou. Sé que hi ha grans directors que prefereixen l'especialització. Doncs, beneïts siguin, si així estan contents; però jo la detesto. És veritat (i m'ho diuen amb freqüència) que em consideren un director romàntic. I potser ho sigui per predisposició natural, però no sóc sols un director romàntic. Cultivo un repertori romàntic, però també el postromàntic: Beethoven, Brahms, Schumann, Mahler... l'Escola de Viena. La música de Zemlinsky, molt poc coneguda, entre la qual he descobert alguna obra mestra. I m'agrada molt la música italiana i la música d'avantguarda. També Bach. Resumint: no em plau l'especialització. Fins a l'extrem, que he forçat la cosa de manera que he fet obres en contra del meu instint, simplement per a obligar-me a ampliar la mentalitat musical i sortir de la meua preferència romàntica per naturalesa. Recordo, per exemple, que el 1975 vaig dirigir *Ifigènia a Taurida*, de Gluck, una obra mestra sens dubte, com a inauguració de temporada al Teatro Massimo de Palerm. Em vaig imposar d'estudiar-la amb tot el meu instint musical, perquè un director ha de buscar l'ampliació de les fronteres de la interpretació. I especialitzar-se és autolimitar-se.

El director ha de cercar l'ampliació de fronteres: especialitzar-se és autolimitar-se

—Quan dirigeix, què busca en l'orquestra?

—Dues són les coses que un director busca en l'orquestra: la zona dels millors instrumentistes i la zona més mediocre. Dos extrems el contrast dels quals es percep immediatament. Allò que no és tan evident, és la part mitjana. I en això hi ha el treball i el mèrit del mestre. O sigui, aconseguir que la part dels millors pugui lligar bé amb la resta. Una orquestra rellevant, per exemple el Concertgebouw, no pot viure només de les individualitats, dels elements més destacats, que és el gran problema per a un italià. ¿Per què, a Itàlia, no hem aconseguit mai una gran orquestra? Al marge, és clar, de les grans orquestres d'òpera, que són una tradició... Per què? Primer, perquè els conservatoris són molt millorables; i segon per l'individualisme. Al Concertgebouw, els seus 135 membres són individualitats musicals que es fonen i confonen en la gran unitat del conjunt: perd cadascú la seva individualitat en benefici del tot. Així, és clar, quan hom l'escolta pot apreciar la gran qualitat dels seus solistes, però també l'equilibri de totes les seccions de l'orquestra.

—Quines qualitats específiques troba, en l'orquestra del Concertgebouw?



Riccardo Chailly i Radu Lupu

—Primer de tot (i difícilment es podrà trobar en cap altra gran orquestra del món), l'equilibri perfecte entre tots els sectors. Tots ells a un mateix nivell: és quelcom impressionant. L'altra qualitat és la cultura del so. Mai un so vulgar, brutal, mediocre, ni en els moments més violents. Una cultura del so que ve dels seus antics directors: Mengelberg, Van Beinum, Haitink...

—Un director ha de posseir una suma de virtuts o qualitats. Però quins han de ser els elements fonamentals, en un director?

—En la meua opinió, tres. Un: ser un director nat, no inventat; em refereixo al fet gestual, ja que la comunicació amb l'orquestra es fa fonamentalment amb el gest i la mirada: crec que els ulls tenen tanta importància com els braços. Dos: junt amb el fet purament musical, el fet psicològic; una barreja al cinquanta per cent. Tres: la interpretació; però no instintiva, sinó pensada i explicada a l'orquestra.

Jo detesto parlar per parlar fins al cansament, perquè és la mort de la música. A mi m'agrada explicar la música, però tocant-la alhora. Tinc considerada l'orquestra del Concertgebouw com la més intel·lectual entre les orquestres més grans del món. I diré, abans de continuar, que són set les més grans orquestres del món: tres a Europa (les de Berlín, Viena i Amsterdam), i quatre a Amèrica (les de Xicago, Cleveland, Boston i Filadèlfia). Doncs

bé, l'orquestra del Concertgebouw vol saber les raons de la interpretació: conèixer el perquè. És una orquestra que progressa cada dia, perquè els seus membres van a casa i pensen en la tasca feta: estudien, mediten sobre allò de què s'ha parlat a l'assaig... És un progrés no pas immediat, perquè és més lent; però és un progrés ferm, segur.

—I no és fred el resultat? Es diu que tot procés intel·lectual és forçosament fred.

—De cap de les maneres. De totes formes, és millor que jo no digui res i que cadascú, després d'escoltar l'orquestra, jutgi per ell mateix.

—Es toca amb el cap o amb el cor?

—Cal arribar a un equilibri perfecte entre una i altra manera de tocar. L'excés de cadascun d'aquests elements és dolent, fins i tot perjudicial. Ho sé per experiència, perquè ja he dit abans que vaig començar a dirigir molt jove i, més d'una vegada, em vaig deixar portar pel cor sense el control del cervell. Així, doncs, hi ha d'haver sempre un gran control del cervell, però amb una gran participació també del cor, del sentiment. Em ve a la memòria la cursa de braus. Cada tarda de toreig, un dels dos ha de morir: el toro o el torero. Quelcom semblant s'esdevé amb l'orquestra: o el director és prou dominador per a «matar» la partitura o, ben altrament, serà la partitura qui el domini a ell. És una guerra fins al final.

El control del cervell, amb la participació, també, del cor

—A Espanya, hi ha la idea que les orquestres americanes són menys dúctils que les europees; que són més dures, més rígides; potser més brillants, però menys vel·lutades...

—No hi estic d'acord. Durant anys he estat associat a l'Orquestra de Cleveland i no he notat res d'això. Veig moltes coses similars en les orquestres americanes i europees: en la manera de fer música, en la mentalitat, en l'estil... Si més no, Cleveland i Amsterdam: un so europeu, culte. Amb una cultura a la recerca del so. És clar que, precisament, Cleveland té una orquestra amb un caràcter marcadament europeu, no americà, la qual cosa em sembla que es deu a la gran tasca desenvolupada pel mestre George Szell, i després per Lorin Maazel. No conec a fons les altres orquestres americanes, un fet pel qual no puc manifestar-me amb la mateixa rotunditat.

—Técnica i musicalitat són factors no sempre d'acord, en un director. Quin ha de dominar sobre l'altre?

—És un problema, aquesta pregunta. L'ideal, és clar, és posseir-los ambdós. Per exemple, Giulini no ha dirigit mai La consagració de la Primavera, precisament perquè per això es requereix una tècnica molt sòlida. Com un no pot tampoc dirigir Arcana, de Varese, si no està molt segur de la seva tècnica. A una orquestra li plau immediatament un director amb una tècnica polida, precisa, depurada. És molt més difícil, per a un director sense tècnica, fer-se estimar a través de la interpretació, de la musicalitat. És, aleshores, una aproximació secundària, que exigeix més temps. La tècnica és un mitjà immediat, i la resposta de l'orquestra és, en aquest cas, ràpida. Però, entre els dos extrems (excés de tècnica o de musicalitat, predomini exagerat d'una o altra), en el fons qui guanya és la música. O sigui, entre un virtuós de la tècnica sense música i un gran músic sense tècnica, acabarà vençant el músic. Perquè la música és allò primer. Reconeixent sempre, ho repeteixo, que l'ideal és posseir tècnica i musicalitat.

—El director, ha de ser totalment fidel al compositor?

—No. Però això hem d'aclarir-ho. Avui és absolutament necessari conèixer les edicions crítiques que s'estan fent de moltes obres. Cal partir de l'estudi d'aquestes edicions. Em sembla un error, limitar-se a llegir literalment la partitura, allò que ha escrit l'autor i prou. És una relació fetitxística, una gran distorsió, un error històric. La partitura és un document de partença, sobre el qual l'intèrpret ha de tre-

ballar, d'aportar-hi la seva personalitat. Ha de saber canviar determinades coses del manuscrit per a ressaltar la seva pròpia identitat. Res no és més perillós que el filòleg, el fetixista. És la mort de la música...

—Quin marge deixa, doncs, una partitura al lliure albir del director?

—Sabem, per exemple, a quina velocitat escriuen Mozart o Rossini. Fins i tot, Verdi, en alguns casos. Cal conèixer bé cada repertori. I no caure en la perversió musicològica, en les distorsions, en la policia mental de les edicions crítiques. Avui cal conèixer-les, estudiar-les, però no seguir-les al peu de la lletra, perquè aleshores, crec, és la mort del compositor. Cal tenir el valor i la personalitat de crear la pròpia interpretació sobre el text bàsic.

—El director, és un simple intèrpret o un recreador?

—Les dues coses. És un recreador i, ensem, un intèrpret. Si un director es basa, com deia abans, en allò que està escrit i prou, aleshores és un tècnic recreador. Però, un director ha de ser ensem un recreador i un intèrpret. Resta clar que, quan oferim una obra, estem recreant quelcom escrit abans. Però, al costat d'això, cal no oblidar la necessària interpretació que cadascú pot fer segons la seva personalitat i identitat.

—Vostè ha enregistrat més de trenta dis-



cos. Quins avantatges i inconvenients hi troba, en els enregistraments?

—El perill de la immortalitat, quelcom molt bell, és també un risc. Perquè si això que queda per sempre és un document erroni, imperfecte o fallit, el perjudici per a un és evident. Jo, personalment, estimo el disc, la tecnologia, la recerca de la perfecció, el so digital. Estimo, com un fanàtic, el disc «compact». Sempre m'ha preocupat al màxim la presa del so de l'orquestra per a servir el millor possible la partitura. Aspectes com el ritme, la percussió, etcètera, així com la sonoritat pròpia de cada orquestra han de ser gravats amb la màxima fidelitat, perquè realitat i disc siguin cada cop més el mateix. És una qüestió que m'apassiona. Avui, és necessari col·laborar amb els tècnics de so per aconseguir la identitat ideal de la interpretació.

—Però substituir l'oïda musical de quan s'escolta en directe és, crec, molt difícil, en el trasllat de la música a l'enregistrament, per perfecte i fidedigne que pugui ser.

—És veritat. Però, a veure. Sovint, em diuen que el disc «compact» resulta fred, violent, massa present i perfecte. Però això és així perquè hi ha diferència entre com escolta el públic l'orquestra, sempre a uns metres de distància, i com l'escolta el director, ficat en ella. Per a un director, aquest so violent i innatural per a l'afectat, és un so de cada dia, un so naturalíssim. És quelcom que cal ressaltar.

Res no és més perillós que el filòleg o el fetixista: és la mort de la música

—A quin moment està, vostè, com a director d'orquestra? Sabem que hi ha etapes de progressió de tot artista...

—La maduresa té moltes fases. La gran maduresa sembla que arriba a partir dels quaranta anys. Grans proves per a un director són, per exemple, Mahler i Bruckner, les composicions dels quals són molt difícils i complicades. I l'estudi de nova música, com la de Zemlinsky, que jo estic proposant ara amb gran entusiasme. O aprofundir en el primer Schönberg i, després, comparar-lo amb el Schönberg dodecatònic... És una part de la música que estic desenvolupant enguany. En realitat, és la recerca dia a dia, perquè allò que hi ha és un procés continu de maduració. I també de recreació. Ho he tornat a comprovar amb les simfonies de Brahms, que jo havia fet fa anys i ara les he tornat a abordar amb el Concertgebouw. Es comença de zero, per a estudiar-ne la música i descobrir-ne la interpretació. I sempre s'hi canvia quelcom.

—Quan un director dirigeix davant del públic, en realitat allò és la punta de l'iceberg en gran part amagat. No és aquest treball amagat, allò que veritablement distingeix un director d'un altre?



—Sí, efectivament; és la part indescriptible, la part quasi màgica de la figura del director d'orquestra. En els màgics de les situacions artístiques, allò important és la part secreta, íntima, vital en la relació entre el director i l'orquestra. Una part bastant difícil de descriure. Però, efectivament, com vostè diu, la màgia d'aquesta relació és quelcom ocult. I és un punt de gran importància.

—Vostè es dedica últimament a difondre la música de Bruckner, un compositor mal apreciat a Espanya.

—I també a Itàlia. Crec que ho és perquè no és prou entès com a compositor. A mi, em sembla un geni. La seva música és molt cerebral i intel·lectual. Tanmateix, per a mi, que el veig com un italià, és també una música amb grans zones romàntiques. Té moments del màxim deliri dins del romanticisme. I amb frases profundament emocionants, commovedores. Recordo que

la primera vegada que vaig venir a Barcelona, amb l'orquestra de Berlín, vam oferir la Setena simfonia, de Bruckner, al Palau de la Música. I el públic va sortir entusiasmat, malgrat que és una simfonia difícil, encara que, al mateix temps, molt bella.

—Pot considerar-se Bruckner, un pont entre l'últim classicisme —Beethoven— i el romanticisme?

—Exactament. La forma «sonata» de l'esquema clàssic post-beethovenià és a les onze simfonies de Bruckner, a la manera clàssica. Estic d'acord amb vostè: és un pont entre l'últim crit del classicisme i el romanticisme.

—Vostè ha intervingut en els films *Macbeth* i *Rigoletto*. Aquest últim, on canta Pavarotti, no sembla d'una qualitat notable...

—Qualitat, la té. El que passa és que hi ha molta individualitat en aquesta pel·lícula. Fou idea de Ponnelle, una idea nova,

estranya, que ressalta l'individual. A mi m'agrada especialment tota la part que recrea l'interior del Teatro Farnese, de Parma: un teatre tot de fusta, un autèntic miracle d'arquitectura. Però, és clar, és una manera d'interpretar *Rigoletto* molt «sui generis»; típicament Ponnelle.

—Vostè dirigeix l'Orquestra de la RIAS, de Berlín...

—Fins al 1989. A partir d'aleshores, m'hi rellevarà Vladimir Ashkenazy. Jo hi quedaré, en els pròxims tres anys, com a director invitat. Una orquestra de ràdio, no ho obli, és diferent de les altres: té moltes produccions radiofòniques sense públic. I aquesta pot ser la mort de moltes de les orquestres de ràdio. Per a mi, la música és un art viu. I per a viure, cal la presència humana: el públic.

Arxius Musicals de Catalunya (VII)

La Seu d'Urgell. Arxiu Musical de la Catedral. Arxiu Musical del Seminari i Arxiu Musical d'Agramunt.

Al tercer pis de la casa del bisbat de la Seu d'Urgell (comarca de l'Alt Urgell, província de Lleida), hi ha dipositats un conjunt de manuscrits i cantorals de procedència diversa, si bé tots ells de titularitat eclesiàstica. L'horari de consulta és de 10 a 1, i de 5 a 8 de la tarda.

Aquests fons estan guardats sense cap tipus d'ordenació; tot és col·locat en lligalls, caixes i carpetes. L'únic que s'ha conservat, segons que ens n'ha informat el senyor arxiver (mossèn Benigne Marquès) és la procedència de cada bloc de materials que, tal i com especifiquem al títol d'aquestes ratlles és triple: d'una banda, hi ha la música manuscrita que es trobà a la Catedral d'aquesta població —recollida en 5 lligalls— i els grans cantorals allí custodiats que també pertanyien a l'esmentat centre religiós; un segon bloc de manuscrits, ubicats anteriorment a l'Arxiu del Seminari, tot i que és un repertori provinent també de la Catedral tal i com consta en moltes de les còpies, que es guarda en tres caixes arxivadores; per últim, cal destacar un reduït, però important, grup de manuscrits que hi havia a l'antiga Col·legiata de Santa Maria d'Agramunt, els quals es conserven en tres carpetes.

Aquests fons estan integrats per, aproximadament, uns 200 manuscrits, xifra que tan sols és orientativa. El nombre més elevat de partitures, el conformen els fons de la catedral i del seminari, mentre que al d'Agramunt sols hi hem comptabilitzat uns 40 manuscrits.

Pel que fa referència al repertori provinent de la mateixa Seu d'Urgell, l'obra datada més antiga és del 1742 i la més moderna de 1899. A grans trets, el període més ben representat és el que comprèn la segona meitat del segle XVIII i la primera del XIX. En canvi, al fons d'Agramunt hi ha composicions amb data de 1616; i tot ell, globalment, és una producció del segle XVIII. A part d'això, cal no oblidar els grans cantorals copiats el segle XVIII, però que contenen música dels segles XVI i XVII⁽¹⁾.



Giovanni Pierluigi da Palestrina

Alguns dels autors representats en el fons d'Agramunt són: M. Romero (1), G. Dortart (2), J. Aranés (1), M. Selma (3).

Del fons de la Catedral i del Seminari esmentem autors com Bru Pagueras —de qui es conserva un nombre important d'obres en borradors autògrafs—, J. Badius (5), R. Rosés (1), Gargallo (5), C. Baguer (3), F. Andreu (4), etc. Pel que fa als estrangers, hi predominen els italians com F. Carulli, S. Tozzi, G.B. Pergolesi, G. Rossini i L. Cherubini, al costat d'un nombre menor de germànics, entre els quals trobem I. Pleyel, W.A. Mozart i F.J. Haydn.

L'obra anònima és la predominant en tots aquests fons.

Un comentari a part mereixen els autors copiats en els grans cantorals: J. Brudieu, T.L. de Victoria, J. Pujol, J. Cererols, F. Valls i G.P. da Palestrina (1).

Els gèneres que hi destacaríem són els relacionats amb la música vocal religiosa (misses, salms, villancicos, antífones, etc.) i amb la música instrumental (simfonies per a orquestra, algunes composicions per a guitarra, música per a teclat —com per

exemple sonates, simfonies, versos, minuets, rondós—) i còpies de música de cambra. També hi ha un parell de balls de caràcter popular.

Els impresos que s'hi conserven són escassos, i tots relacionats amb la música vocal religiosa. Són obres de P. Hernández, J.R. Prado, C. de Benito, i P.C. Puig, entre altres.

Després de la nostra visita, hi hem deixat un llistat provisional d'obres i d'autors.

*Maria Ester-Sala
Josep M.^a Vilar*

BIBLIOGRAFIA:

(1) BRUDIEU, Joan. *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'en Brudieu*. Transcripció i notes històriques i crítiques per Felip PEDRELL i Mn. Higiní ANGLES. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1921, pp. 8-9 i 91-93.

CEREROLS, Joan. *Obres completes*. Mestres de l'Escolania de Montserrat. Consulteu el volum VII (1975), p. VII i el volum IX (1981) p. XXVIII.

SCHERZANDO



AQUÍ

ATORGADES LES PRIMERES BEQUES MUSICALS
DE LA CAIXA DE BARCELONA

La violinista Olvido Lanza, el viola Francesc Gayà i la pianista Carmen Valero han estat els destinataris de les primeres beques per a joves instrumentistes convocades per la Caixa de Barcelona. La dotació de cada beca ha estat de 700.000 pessetes. Una quarta bossa ha estat compartida pels violinistes Sergi Alpiste i Lluís Fleta.

El jurat d'aquesta primera convocatòria, a la qual s'han

presentat 43 aspirants, ha estat compost: pel director general de Música de la Generalitat, Jordi Maluquer; el compositor Xavier Montsalvatge; la pianista Maria Canals; el director del Conservatori del Liceu, Ricard Villanueva; el director de l'àrea de l'obra social de la Caixa de Barcelona, Josep González; i Francesca Ruiz, del Conservatori Municipal de Música de Barcelona.

HOMENATGE A OLIVIER MESSIAEN, AMB UN CONCERT
DE L'ORGANISTA OLIVIER LATRY,
A LA PRIORAL DE SANT PERE DE REUS

Enguany se celebren arreu del món concerts en homenatge al compositor francès Olivier Messiaen, amb motiu del 80è aniversari del seu naixement. A l'església prioral de Sant Pere, de Reus, tindrà lloc, el dissabte 15 d'octubre, a les 21.30 hores, un concert d'orgue per Olivier Latry, organista titular del gran orgue de Notre Dame de Paris.

Interpretarà obres d'autors contemporanis del compositor homenatjat (Tournemire, Dupré, Duruflé), de Messiaen i una simfonia improvisada.

Latry va néixer el 1962 a

Boulogne-sur-Mer, i rebé l'ensenyament de Gaston Litaize. Acabà els estudis musicals amb un diploma especial de concertista i una medalla d'or, d'improvisació. Dóna concerts arreu d'Europa, als Estats Units i al Canadà i ha fet molts enregistraments discogràfics, radiofònics i televisats. Actualment és professor a l'Institut Catòlic de París i al Conservatori nacional de Reims. També fou titular del gran Orgue de la Catedral de Meaux, del 1981 al 1983; als 23 anys fou nomenat, per concurs, titular del Gran Orgue de Notre Dame.

L'OBRA BXR6, D'ALBERT LLANAS, A HONG KONG

La composició per a quintet de vent *BXR6*, del músic català Albert Llanas i Rich, ha estat seleccionada per a ser interpretada a Hong Kong dins les «Jornades Mundials de Música 1988». Aquesta és la primera vegada, des del 1981, que una obra d'un compositor de l'Estat espanyol és triada per la Societat Internacional de Música Contemporània per a participar en aquestes jornades.

D'altra banda, en el marc del «IV Festival Internacional de Música Contemporània d'Alacant», s'ha estrenat l'obra per a quatre trombons *Context III*, realitzada específicament per

encàrrec del festival.

Al llarg de l'estiu, Albert Llanas ha presentat també per primera vegada davant del públic les seves darreres composicions, *Quintet*, interpretat pel Grup Instrumental de Barcelona 216 al Château de Biron, a Bordeus, i *Concert per a guitarra i cordes*, amb Carles Trepal a la guitarra i els Solistes de Zagreb, dins el XXVI Festival Internacional de Música de Porta Ferrada, a Sant Feliu de Guíxols.

Cal recordar que aquest jove compositor català va ser guardonat amb el Primer Premi «Ciutat de Barcelona 1987» en l'especialitat de composició musical.

CONVENI ENTRE L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA
I LA UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

L'Escola de Música de Barcelona i la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) han arribat a un conveni pel qual l'Escola de Música quedarà vinculada al centre universitari. Aquest conveni atorgarà, per primera vegada a l'Estat espanyol, nivell universitari als estudis superiors de música. Encara que els diplomes que atorgarà la UAB no seran reconeguts oficialment, el centre universitari es compromet a l'homologació dels títols.

Aquest conveni va ser aprovat el passat 19 de juliol per la Junta de Govern de la UAB, i constitueix el primer acord formal adoptat per una universitat espanyola per equiparar els estudis superiors de música als estudis universitaris.

Les gestions fetes per arribar

al conveni han durat gairebé un any i s'han realitzat sota l'arbitratge de la Fundació Universitària Aula de Música, entitat vinculada a la UAB. Baltasar Plans i Àngels Pucurull, director i secretària de la Fundació, han portat directament les negociacions amb el rector de la UAB, Ramon Pasqual.

Aquest conveni preveu la creació d'un Consell, integrat per 6 membres (4 de l'Escola de Música i 2 de la UAB) que supervisarà l'activitat docent i els aspectes econòmics del centre musical. El pla d'estudis superiors de l'Escola, aprovat pel Consell Social de la UAB, consta de 4 cursos. Per accedir a la titulació atorgada pel centre universitari s'exigirà que els alumnes hagin acabat el COU.

WAGNER EN UN CICLE DE CONFERÈNCIES
D'ÒPERA DE CAMBRA DE CATALUNYA

«Wagner» és el tema del cicle de conferències, promogut per Òpera de Cambra de Catalunya, que es desenvoluparà l'últim trimestre d'enguany. El conferenciant serà Roger Aliet, i també hi oferiran conferències Miquel Porter i Moix i Ignasi Terrades. El cicle, que tindrà lloc a la Sala Cultural de la Caja de Madrid, començarà el dia 10 d'octubre, amb una conferència sobre el tema: «Grans projectes a Baviera: Els mestres cantaires de Nuremberg». L'última sessió tindrà lloc el dia 22 de desembre, amb una conferència sobre el tema

«Wagner i Lévi-Strauss», a cura d'Ignasi Terrades. Miquel Porter i Moix tractarà el dia 16 de novembre del tema «Una adaptació cinematogràfica catalana de Parsifal». El dia 19 de desembre s'hi oferirà un «Concert de Nadal» a cura d'Àngels Sarroca, Eduard Giménez, Stefano Palatchi i Enrique Ricci (piano). Els dies 17 d'octubre, 14 de novembre i 21 de novembre s'hi oferiran sengles sessions dedicades respectivament als cantants Mirna Lacambra, Pedro Lavirgen i Dalmau González amb assistència dels mateixos.

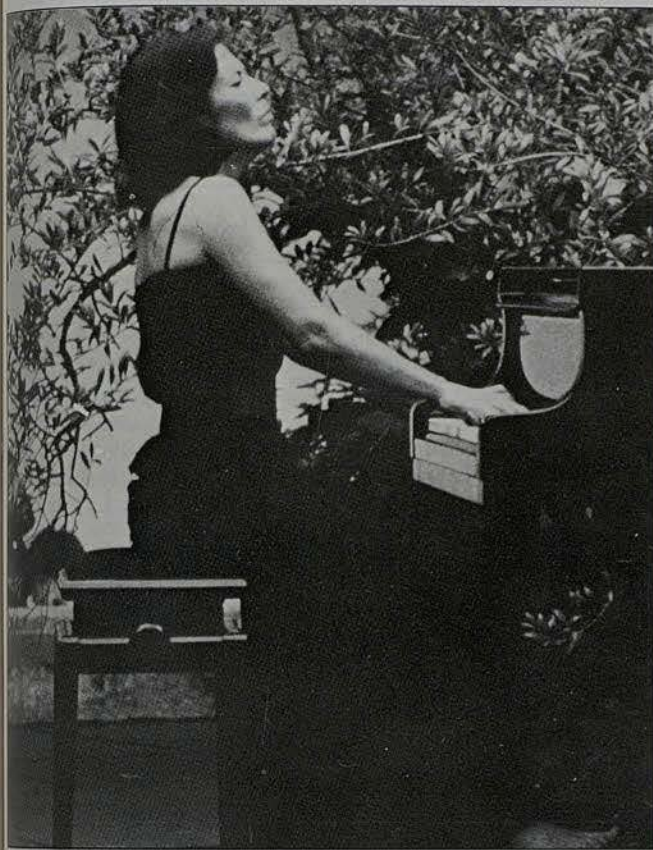


CONCERT D'EULÀLIA SOLÉ

La pianista catalana Eulàlia Solé va participar el passat mes d'agost a la Quinzena Musical de Sant Sebastià.

Eulàlia Solé va oferir un concert de piano interpretant dues obres de Mozart: *Fantasia en do*

menor (K 475), i dues obres d'Enric Granados: *Goyescas* (*Los majos enamorados*), (*Llibre I*) i *El pelele*. El concert va tenir lloc el 31 d'agost al Teatre Principal de Sant Sebastià.



PELL DE BRAU

CONGRÉS INTERNACIONAL DE TERMINOLOGIA MUSICAL CASTELLANA

Els propers dies 18 al 20 de gener de 1989, la ciutat de Múrcia obrirà les seves portes al Congrés Internacional de Terminologia Musical Castellana.

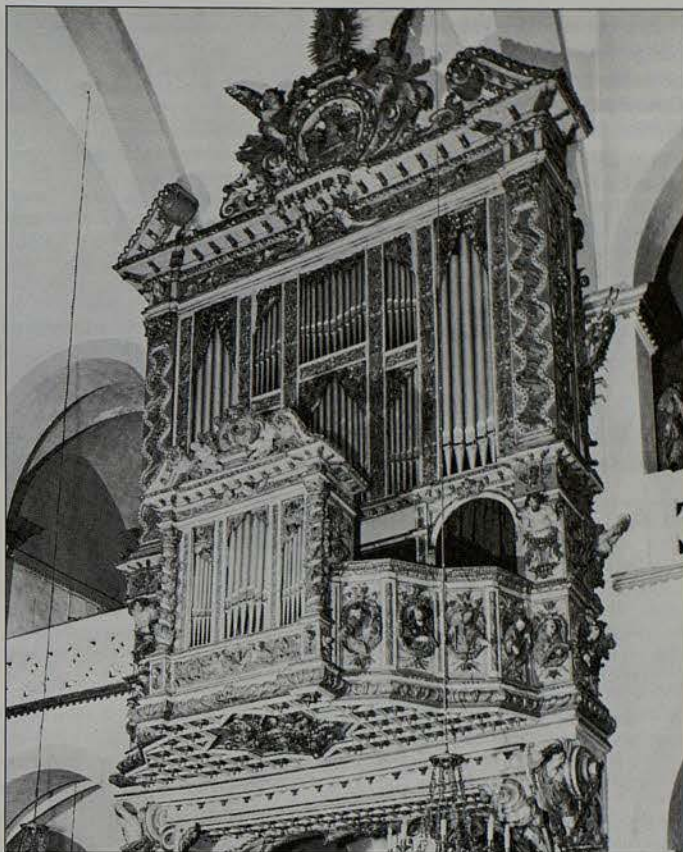
Mitjançant aquest congrés, els seus organitzadors pretenen normalitzar i generalitzar la terminologia musical als països de parla castellana, i establir amb rigor les equivalències lèxiques castellanes amb les d'altres llengües cultes musicals.

El fet real és que no existeix actualment un autèntic vocabu-

lari musical que permeti l'ús precís dels termes musicals i la difusió d'aquests a altres països amb vistes al necessari intercanvi lingüístic.

Els professors ponents seran el Dr. Francisco-José León Tello, de la Universitat Complutense; el Dr. Federico Sopena Ibáñez, del Real Conservatorio de Música de Madrid; el compositor Ramon Barce; l'experta en organologia, Cristina Bordás Ibáñez; el crític musical Carlos-José Costas, i el director de l'edito-

FASE FINAL DE LA RESTAURACIÓ DE L'ORGUE BARROC DE SITGES



El passat mes d'agost va iniciar-se la fase final de la restauració de l'orgue barroc de l'Església Parroquial de Sitges, a càrrec del mestre orguener Gerhard Grenzing. Aquesta fase final de la restauració consisteix en la incorporació de quatre nous registres (Baixos-clarins, Nassard, Bombarda, Clarins) i la renovació dels contres.

La tècnica aplicada a la res-

tauració de l'orgue de Sitges segueix les normes utilitzades antigament, tant en la vessant mecànica com en la musical, cosa que fa que aquest orgue barroc sigui un dels més importants no només a Catalunya sinó també a la resta de l'estat espanyol. La primera fase de la restauració de l'orgue barroc de Sitges va començar el 27 d'abril de 1985.

rial Alianza-Música, Pablo López de Osaba.

Per a més informació: «Congreso Internacional de Terminología Musical Castellana, Aula de Música, Universidad de Murcia, c/. Granero, 4. 30071 Murcia».

LA «SIMFONIA DELS TRES TEMPS D'AMÈRICA», ESTRENADA MUNDIALMENT A MÈRIDA

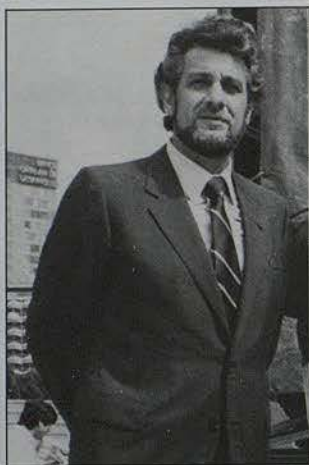
La *Simfonia dels tres temps d'Amèrica*, del compositor xilè Luis Advis, s'estrenà el passat 5 d'agost al teatre romà de Mèrida. Aquesta obra, escrita el 1986, pertany al moviment de la nova cançó xilena i ha estat composta de cara als diferents actes que es realitzen amb motiu del V Centenari del descobriment del continent americà.

Aquesta obra va ser interpretada, amb una excel·lent acollida, pel grup xilè Quilapayún i la cantant espanyola Paloma San Basilio. Aquesta *Simfonia*, del compositor Luis Advis, autor també de *La cantata de Santa María de Iquique*, ha estat patrocinada per la Junta d'Extremadura dins el programa Enclave 92.

PLÁCIDO COMINGO, INVESTIT
DOCTOR «HONORIS CAUSA» A MADRID

El tenor espanyol Plácido Domingo va ser investit doctor «honoris causa», per la Universitat Complutense de Madrid, durant els cursos d'estiu d'aquest any que organitzà aquella universitat a El Escorial.

Plácido Domingo participà en aquests cursos d'estiu per promocionar un concurs internacional de guitarra que portarà el nom d'Andrés Segovia. La primera edició d'aquest concurs es realitzarà l'any 1989, dins el marc dels cursos d'estiu de la Universitat Complutense, a El Escorial, i s'hi repartiran més de 2.000.000 de pessetes en premis.

CINQUANTA MILIONS DE PESSETES
PER A L'ORQUESTRA DE RTVE

L'empresa Hidroeléctrica Española ha donat 50 milions de pessetes a l'Orquestra de Radiotelevisió Espanyola per patrocinar els 20 programes de la pròxima temporada, que comença aquest mes d'octubre i acaba al juny de 1989. La nova temporada de l'Orquestra de RTVE s'obre els dies 13 i 14 d'octubre, amb una obra de Bartomeu i la *Simfonia* núm. 2, de Mahler, dirigides per Antoni Ros-Marbà.

Dins el programa de la temporada 88-89, Arpad Joo hi dirigirà *La Creació*, de Haydn, *Lohengrin*, de Wagner, la *Simfonia* núm. 3, de Mahler, el *Concert per a oboè*, de Shubert, i peces de Mayuzumi, Boch, Oli-

ver i Janaček, entre d'altres. L'Orquestra de RTVE també serà dirigida per Cristóbal Halffter, Sergiu Comissiona, John Nelson, Vittorio Negri, David Parry, Odón Alonso y Jan Pascal Tortelier. Els concerts seran retransmesos en directe per la segona cadena de Televisió Espanyola, els divendres, i per Ràdio Nacional d'Espanya, Ràdio 2, els dijous.

La temporada de l'Orquestra de RTVE es tancarà el 16 de juny de 1989 amb l'acte primer de *La Valquíria*, de Wagner, dirigit per Arpad Joo, després de 8 mesos de concerts al Teatre Monumental de Madrid, nova seu de l'Orquestra i Cors de RTVE.

I FESTIVAL DE
MÚSICA ESPANYOLA CONTEMPORÀNIA

El pròxim mes de novembre se celebrarà el I Festival de Música Espanyola del segle XX a les ciutats de Lleó i Ponferrada. Aquest festival és organitzat pel Centre de Difusió de la Música Contemporània de l'INAEM, entitat del Ministeri de Cultura; el dirigeix Tomás Marco, i es realitzarà entre els dies 6 i 19 de novembre. També intervenen en

l'organització del festival la Diputació de Lleó, el Conservatori de Música de Lleó i l'empresa Unión Eléctrica Fenosa.

El I Festival de Música Espanyola Contemporània reunirà un bon nombre de representants de diverses generacions de músics espanyols, els quals oferiran una dotzena de concerts de cambra, recitals i exposicions.

ARREU

VANIA DEL MONACO, GUARDONADA EN EL CONCURSO
INTERNACIONAL DE GUITARRA «PEDRO IBANES»

Vania del Monaco ha estat guardonada amb el Primer premi i el Premi especial "Louis Richerot" al concurs internacional de guitarra "Pedro Ibanes", a Saint Antoine-l'Abbaye (Isère), a França.

Aquesta excepcional guitarrista va néixer, fa 17 anys, a Londres i sis anys després la família la portà a Catalunya. A 8 anys inicià els estudis musicals i actuà ben aviat a Festivals infantils. A 12 anys ingressà al Conservatori de Vilaseca i Salou, on estudià sota la direcció del mestre Manuel González.

En els darrers anys ha estat

guardonada amb els següents premis: Concurs "Manuel Nieto", Primer premi 1983, 1985, 1986 en les categories infantil, juvenil i adults, respectivament; Primer premi en el "Helen Goodworth Memorial Award", d'Oxford; Primer premi de guitarra al "Oxford Music Festival", (1986); Primer premi en el "Southend Music Festival", a Anglaterra (1986); Primer premi en el II Concurs Internacional "Pedro Ibanes" (1988). Recentment Vania del Monaco ha actuat també en el "XIII Festival des Arts et de la Musique", a França.

UNA OPERA DE DONIZETTI TROBADA ALS
ARXIS DEL CONVENT GARDEN

Richard Bonyngue, que era el passat mes de juny al Convent Garden, dirigint *Anna Bolena*, va trobar als arxius de la Royal Opera House el segon acte d'una òpera desconeguda de Donizetti: *Ellizabeth*, escrita el 1848.

El primer i tercer acte d'aquesta òpera ja havien estat localitzats fa quatre anys pel musicòleg americà Will Brutch-

field. Aquest segon acte que hi mancava era substituït per una composició per a piano trobada en una biblioteca de París.

A partir d'aquesta nova troballa del director d'orquestra australià, la Royal Opera House espera poder muntar d'aquí a 18 mesos la versió completa d'aquesta òpera en versió recital.

NS • ARA • ABANS D'AHIR • DEMÀ • ARA • ABANS

HA MORT EL VIOLONCEL-LISTA FRANCÈS ANDRÉ NAVARRA

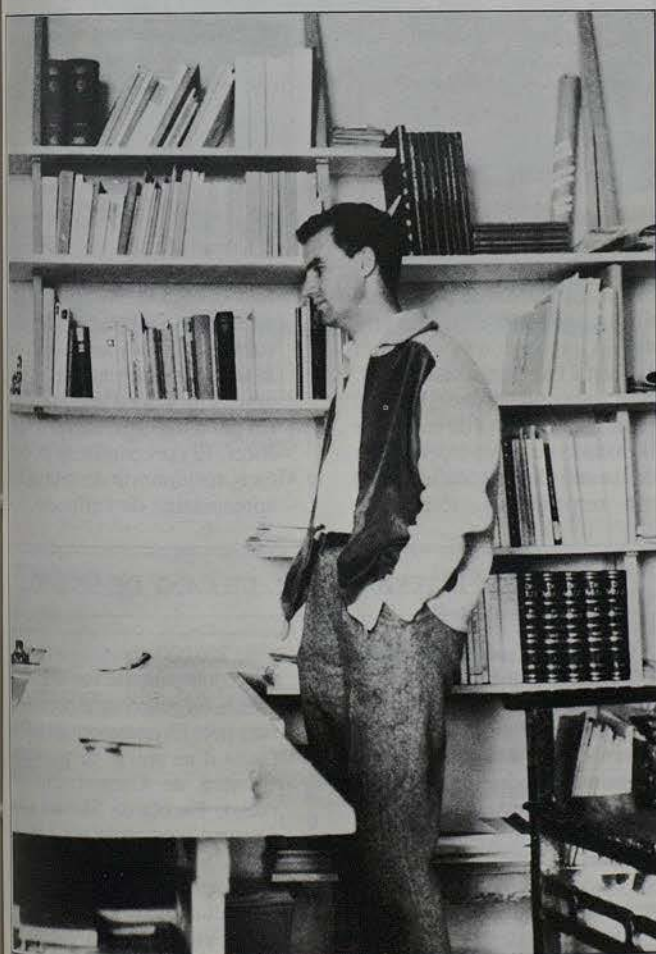
A la població toscana de Siena, on, com era habitual en els darrers anys, professava els cursos d'estiu de la seva especialitat, ha mort el gran violoncel·lista André Navarra. Nascut el 1911, deixeble de Jules Loab i de Charles Tournemire, després de dedicar-se inicialment a la música de cambra havia reeixit a portar a terme una gran carrera

internacional com a solista. També havia destacat com a pedagog, especialment al Conservatori Nacional de París, on havia format una generació d'excel·lents violoncel·listes, que ara han pres el relleu com a solistes o col·laboradors d'importantes formacions simfòniques i cambrístiques.

«WIEN MODERN», UN NOU FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA A LA CAPITAL AUSTRIACA

Aquesta manifestació, que tindrà lloc a Viena entre el 26 d'octubre i el 21 de novembre, sota la direcció artística de Claudio Abbado, presentarà trenta concerts i concerts-conferències, consagrats majoritàriament a la música de la segona meitat del segle XX. Ligeti, Kurtág, Nono, Rühm, etc., seran interpretats per

la Filharmònica de Viena, el Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orquestra de la Radiodifusió austríaca, l'Orquestra de Cambra d'Europa, l'Ensemble Intercontemporain de París, els conjunts vienesos especialitzats Die Reihe i Kontrapunkte, els Quartets Artis i Arditti i altres intèrprets.

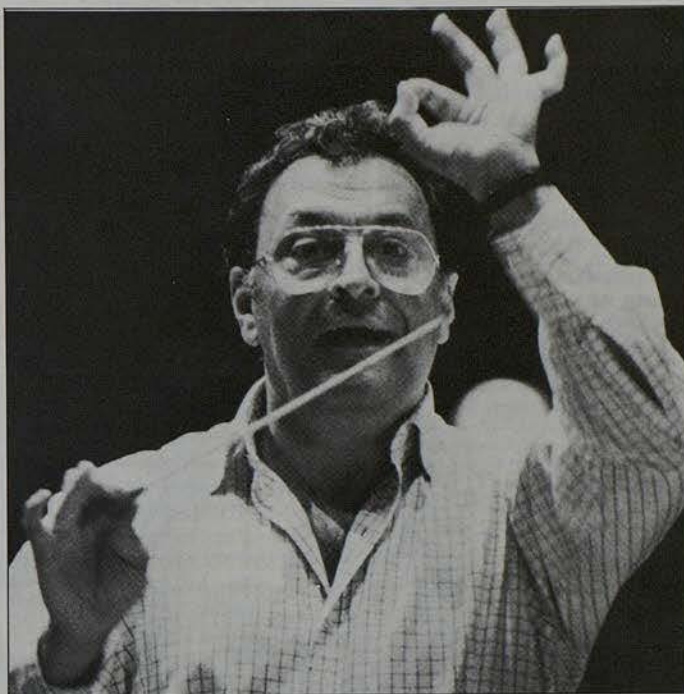


Luigi Nono

COMMEMORACIÓ MUSICAL DEL 40è ANIVERSARI DE L'ESTAT D'ISRAEL

Per tal de festejar el 40è aniversari de l'Estat d'Israel, l'Orquestra Filharmònica d'Israel, sota la direcció de Zubin Metha, interpretarà la Simfonia *Resurrecció*, de Gustav Mahler, el 13 d'octubre, al peu de la fortalesa

de Massada, un lloc mil·lenari de particular significació històrica per al poble jueu. Es preveu que quatre mil espectadors assistiran a aquesta manifestació musical.



Zubin Metha

«MUSICA 88» A ESTRASBURG

Tres importants concerts-homenatge han tingut lloc en el marc d'aquesta important manifestació musical que s'ha celebrat, durant la segona quinzena del passat mes de setembre, a la ciutat alsaciana, tan activa culturalment: el primer, dedicat a Giacinto Scelsi, mort recentment a Roma a l'edat de 83 anys, deixeble de Respighi i de Casella i, després de la darrera guerra, orientat cap a un misticisme esotèric, que influencià alguns compositors com Ligeti; el segon (amb Bruno Canino i Antonio Ballista) dedicat a Karlheinz Stockhausen; i el tercer (amb el New Ensemble d'Amsterdam) dedicat a Bryan Ferryhough. L'Òpera de Stuttgart hi ha representat, a més, la genial i apocalíptica òpera *Soldaten*, de Bern Alois Zimmermann.



Karlheinz Stockhausen

CONVOCATÒRIES

IV PREMI INTERNACIONAL DE GUITARRA,
«S.A.R. LA INFANTA DOÑA CRISTINA

La Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero convoca un Premi Internacional de Guitarra oberta a intèrprets de qualsevol nacionalitat i edat. Les proves se celebraran a Madrid, a partir del 28 de novembre del 1988, i seran de caràcter eliminatori.

En la primera prova, els participants presentaran *Fantasia*, de Robert Gerhard, i una obra de repertori internacional, d'una durada màxima de deu minuts. La segona prova és una peça de l'escola espanyola de *vihuelistas*, una peça espanyola dels segles

XVII o XIX i una peça espanyola del segle XX. La final serà un recital d'uns trenta minuts, format per obres espanyoles de totes les èpoques (una d'elles, posterior a l'any 1960). A més, s'hi interpretarà també una obra de repertori internacional.

El primer premi ha estat dotat amb un milió de pessetes. La inscripció es tanca el 28 d'octubre d'enguany.

Informació: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Gran Via 78. 28013 Madrid.

44è CONCURS INTERNACIONAL D'EXECUCIÓ MUSICAL
A GINEBRA

Per commemorar el 50è aniversari de la seva fundació, el Concurs Internacional d'Execució Musical de Ginebra (CIEM) ha organitzat, per a 1989, un gran concurs d'art líric, obert a les següents veus: soprano, mezo, contralt, tenor, baríton i baix.

Els cantants han d'haver nascut després de l'1 de setembre de 1954. El programa obligatori és interpretar tres papers de repertori d'òpera (algunes àries) i *lieder*. Les proves de selecció tindran lloc a diferents ciutats del món, d'entre les quals els participants poden escollir: San Francisco, del 13 al 16 de febrer del 1989; Nova York, del 19 al 25 de febrer; Colònia, del 13 al

17 de març; Tòquio, del 2 al 6 d'abril; i Ginebra, del 26 al 30 d'abril.

Els seleccionats (60 en total), passaran a la tanda de recitals, que tindran lloc a Ginebra de l'1 al 6 de setembre, acompanyats al piano. D'entre aquests, 12 candidats passaran a la primera final, que consistirà en una interpretació amb l'Orquestra de Suïssa, del 7 al 14 de setembre. Sis d'ells passaran a la segona final, on hauran d'interpretar un paper, en un teatre suís o europeu, entre octubre i març del 1990.

Informació: Secrèariat CIEM, Concours International d'Exécution Musicale. 104, Rue de Carouge. C.H. 1205 Genève.

CONCURS D'INTERPRETACIÓ ONCE-88

Del 28 d'octubre a l'1 de novembre d'enguany tindrà lloc, a Madrid, el III Concurso Nacional de Interpretación ONCE-88 de guitarra, cant i flauta travesera. Les bases del concurs permeten la presentació de tots els estudiants nascuts després de l'any 1952. Les proves constaran de dues fases. En la primera,

s'interpretaran dues obres: una d'obligada, d'un compositor cec, i una de lliure, no més llarga de sis minuts. La segona fase, consistirà en la interpretació lliure.

Informació: Dirección General de la ONCE, c/. Prado, 24. 28014 Madrid. Tel. (91) 429 96 42.

AULA DE DIRECCIÓ CORAL, CURS 1988/89

L'Aula de Direcció Coral (AUDICOR) comença aquest mes d'octubre el seu curset de continuïtat 1988/89. El curs és organitzat per l'Institut Joan Llongueres i coordinat pel Cor Madrigal. També hi col·labora la Federació Catalana d'Entitats Corals.

El curs consta de tres nivells, A, B i C, i l'edat mínima per realitzar-lo és de 16 anys. L'equip pedagògic que impartirà el curs està format per: Ma-

nuel Cabero, directo-fundador del Cor Madrigal; Joan Company, director de la Coral Universitària de Mallorca; Ramon Vilar, director de la Coral de Guineu; i Montserrat Pueyo, professora de cant del Conservatori de Terrassa.

El curs s'inaugura el dia 2 d'octubre i es realitza a l'Institut Joan Llongueres, c/. Sèneca, 22, 1r. 08006 Barcelona. Telèfon: 217 18 94 (de 17,30 h. a 20h.)

CURSOS MAGISTRALS AL CONSERVATORI DE BERNA

Per a commemorar els deu anys de la convocatòria regular d'aquestes activitats pedagògiques, el Conservatori de Berna ha programat, al llarg de l'any 1989, una sèrie excepcional de classes magistrals, que seran professades per Tatjana Nikolajewa (piano, del 16 al 22 de febrer), Max Rostal (33è Curs Internacional per a violí o viola, del 24 de juliol al 12 d'agost), Trio di Milano (Curs d'interpre-

tació per a trio amb piano, amb la col·laboració de la Fundació Hindemith de Blonay, del 15 al 22 de setembre) i György Kurtág (Música de cambra de Beethoven i Bartók, de l'11 al 22 de desembre).

Per a més informació, hom pot dirigir-se a: «Max i Elsa Beer-Brawand, Meisterkurse des Konservatoriums Bern, Kramgasse 36, 3011 Bern-Schweiz».

CURSOS DE PIANO, VEU, FLAUTA
I CLARINET DE «GLISSANDO»

«Glissando-Escuela de Música» posa en marxa cursos de piano, flauta, clarinet, veu, solfeig i teoria. Els cursos de piano s'articulen en quatre cicles de graduació creixent d'exigència, i arriben a l'alt perfeccionament. N'és responsable Antoni Besses. Aquesta estructura de cursos és la mateixa per a les especialitats de flauta i clarinet, de les quals són responsables, respectiva-

ment, Claudi Arimany i Carles J. Comalada. Els cursos de solfeig i teoria són dirigits per Gèrald Behncké i comprenen tres cicles, que arriben fins al cinquè curs de solfeig i teoria. Pel que fa a l'apartat de veu, s'hi ha programat un Curs d'impostació vocal per a mestres, a cura d'Anna Ricci. El curs consistirà en exercicis respiratoris de relaxació i aprenentatge de l'afinació.

II CONCURS INTERNACIONAL DE CANT DE BILBAO

Organitzat i patrocinat per la Diputació Foral de Biscaia, tindrà lloc a Bilbao, del 3 al 10 de desembre de 1988, el II Concurs Internacional de Cant.

Podran concórrer al certamen tots els concursants compresos entre 18 i 33 anys, als quals serà comunicada prèviament l'admissió oficial, a la vista de la documentació aportada.

Els premis a atorgar per a veus masculines i femenines, són: 500.000 ptes. (primer pre-

mi), 250.000 ptes. (segon premi) i 125.000 ptes. (tercer premi); a més hi ha guardons especials donats per: l'Ajuntament de Bilbao (beca d'un milió de pessetes), Cambra de Comerç (500.000 ptes.), Escola de Música i Art Gayarre (contracte per a un recital), etc.

Informació: «Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Vizcaya, Gran Vía, 26, 4º, 48009 Bilbao.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

1, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>El trencanous</i> , de P. I. Txaikovski.
	22,30 h.	Barcelona	Palau	Recital Lluís Llach
2, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>El trencanous</i> , de P. I. Txaikovski.
	19 h.	Barcelona	Palau	Recital Lluís Llach
3, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>El trencanous</i> , de P. I. Txaikovski.
4, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Recital Lluís Llach
	21 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>El trencanous</i> , de P. I. Txaikovski.
5, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Recital Lluís Llach
6, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Recital Lluís Llach
7, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>Artus Saga</i> , de J. Sibelius
	22,30 h.	Barcelona	Palau	Recital Lluís Llach
8, dissabte	21 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>Artus Saga</i> , de J. Sibelius.
	22,30 h.	Barcelona	Palau	Recital Lluís Llach
	21 h.	Barcelona	Fonts de Montjuïc	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir.: Franz-Paul Decker. Cor del Gran Teatre del Liceu. Montserrat Caballé, Josep Carreras, etc. (Olimpíada Cultural).



Joven Orquesta Nacional de España

9, diumenge	17 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>Artus Saga</i> , de J. Sibelius
	19 h.	Barcelona	Palau	Recital Lluís Llach
	19 h.	Barcelona	Parc de l'Es-panya Industrial	Homenatge de Sants a Josep Carreras.
10, dilluns	21 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>Artus Saga</i> , de J. Sibelius.
13, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>Tercera Simfonia</i> , de Mahler.
14, divendres	21 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>Tercera Simfonia</i> , de Mahler.
15, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Sharon Joy Vogan, piano. Dir: Franz-Paul Decker. Beethoven, Strauss.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>Tercera Simfonia</i> , de Mahler.
16, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	Das Hamburger Ballet. <i>Tercera Simfonia</i> , de Mahler.
	21 h.	Barcelona	Palau	Maurizio Pollini, piano. Brahms, Schönberg, Stockhausen, Beethoven (Ibercamera)
18, dimarts	21 h.	Barcelona	Palau	Coral Ondarreta
19, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Dir: Edward Heath. (Fundació catalana per a la Síndrome de Down).

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

21, divendres	21 h.	Barcelona	Palau	Joven Orquesta Nacional de España. Orfeo Català. Dir: Edmon Colomer. Stravinsky.
22, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Miriam Fried, violí. Dir.: Albert Agudo. Mompou, Mendelssohn, Ginastera, Turina.
23, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició).
29, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. David Abramovitz, piano. Coral Universitària de la Universitat de les Illes Balears. Dir: Joan Guinjoan. Bach-Stravinsky, Guinjoan, Ravel, Coral Sant Jordi. Dir.: Oriol Martorell (Catalunya Música).
	22 h.	Barcelona	Palau	
30, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona (Segona audició).

ALT EMPORDÀ**OCTUBRE**

15, dissabte	22 h.	Roses	Casa Mallol	Hors Sohm, guitarra. Carles Coll, piano. Vivaldi. Villa-Lobos. Boccherini.
22, dissabte	22 h.	Roses	Casa Mallol	M ^a Carmen Rodríguez, soprano. M ^a Glòria Vila-Puig, piano. Bach, Grieg, Verdi, Turina, Falla.
29, dissabte	22,30 h.	Roses	Casa Mallol	Josep Quer, contrabaix. Carles Coll, piano. Cervera.

BAIX EBRE**OCTUBRE**

3, dilluns	20 h.	Tortosa	Sala d'Actes Patronat	Quartet de saxofons de Barcelona. Cabezón, M. Albéniz, Mereson, Berlín, Ventas, Fontaine, Bollart, Groba.
7, divendres	20 h.	Tortosa	Palau Oliver de Boteller	Grup Bartók. Toldrà, Taltabull, Serra, Altisent, Pedrell.

TARRAGONÈS**OCTUBRE**

20, dijous	20 h.	Tarragona	Catedral de Tarragona	Orquestra Simfònica del Vallès. Dir: Albert Argudo. Arriaga, Mozart, Beethoven.
22, dissabte	20 h.	Tarragona	Catedral de Tarragona	Orquestra de Cambra Nacional de Tolosa de Llenguadoc. Bjidar Bratoev, director i solista. Vivaldi, Rameau, Leclair, Turina.
25, dimarts	20 h.	Tarragona	Auditori de La Caixa de Tarragona	Companyia de Dansa Contemporània del Teatre de la Dansa de Viena.
27, dijous	20 h.	Tarragona	Auditori de La Caixa de Tarragona	Eva Graubin, violí. Roberto Bravo, piano. Bach, Beethoven, Prokofiev.
29, dissabte	20 h.	Tarragona	Auditori de La Caixa de Tarragona	New American Chamber Orchestra. Misha Rachlevsky, director i solista. Mozart, Rossini, Txaiovski.

VALLÈS ORIENTAL**OCTUBRE**

24, dilluns	21 h.	Granollers	Museu	Arpad Bodó, piano. Bartók, Mompou.
-------------	-------	------------	-------	------------------------------------

SEGRIÀ**OCTUBRE**

1, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Marta Marín, flauta. Carme Chàfer, guitarra.
15, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Rosa Zaragoza, cant.
29, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Quartet Amadís

BERGUEDÀ**OCTUBRE**

2, diumenge	18 h.	Berga	L'Espill	Josep Ma. Miró, flauta. Antoni Cabanes, violoncel. Montserrat Rotllan, piano.
-------------	-------	-------	----------	---

Impressionant



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

Val la pena d'escoltar-ho.

Val la pena de tenir l'experiència d'escoltar el més gran descobriment 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