



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 350,- ptes.

Núm. 65

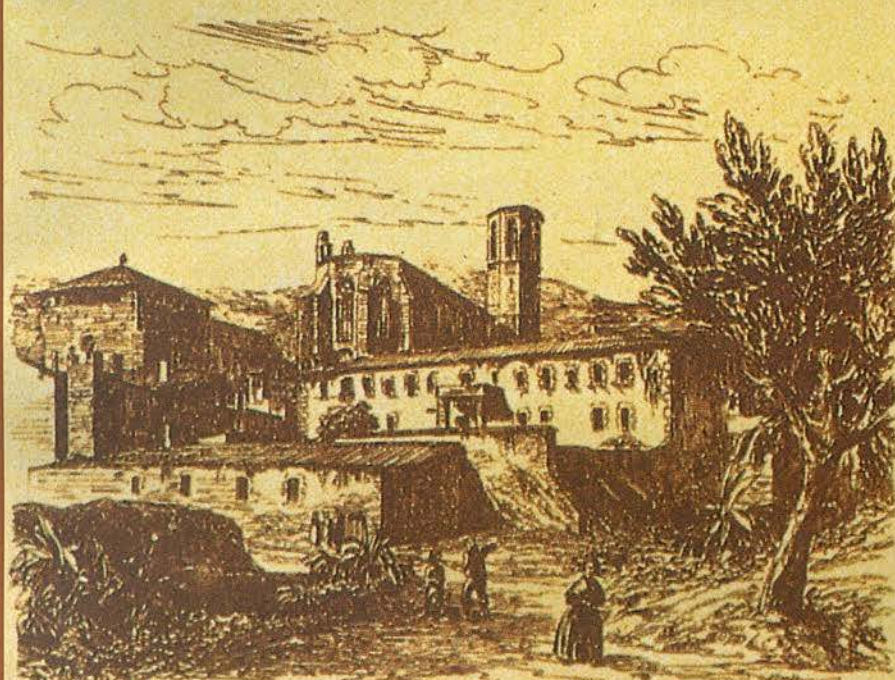
Març 1990

CONCERT DE MÚSICA DA CAMERA

ESTRENA DEL "QUARTET DE PEDRALBES"

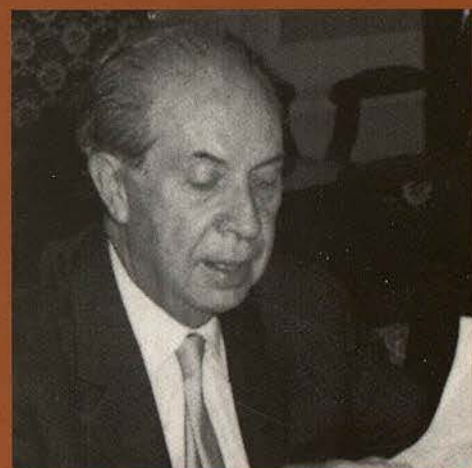
DE

MANUEL BLANCAFORT



MONASTERIO DE PEDRALBES

La música en els anys foscos de la postguerra

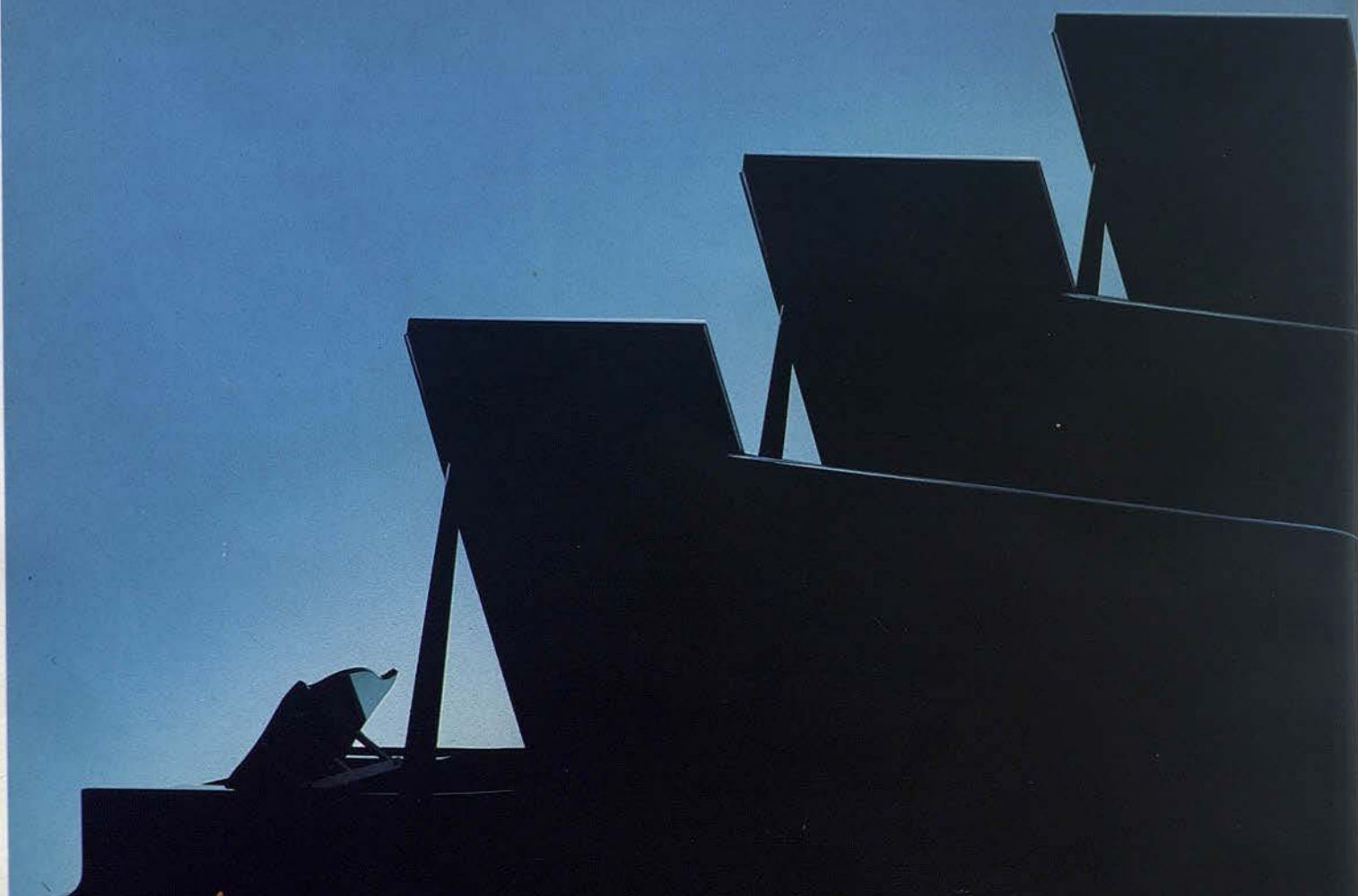


Centenari
de Joan Massià



Nikolajewa-Barenboim,
intèrprets del teclat
de Bach

JORQUERA PIANOS S.A.
VICTOR JORQUERA



LA MÉS ALTA TECNOLOGIA AL SERVEI DEL PIANO

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



2a ÈPOCA

ANY VII - NÚM. 65 - MARÇ 1990

Director: Jaume Comellas
Sots-director: Lluís Millet
Cap de Redacció: Pere Artís
Maquetatge: Teresa Martínez
Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publi/Tempo, S.A.
Amadeu Vives, 3, 3r, la B
Tel. 317 99 28/82
08003 Barcelona

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

Consell Editorial:

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

Col·laboren en aquest número:

Pere Artís, Joan Carles Blanch i Anguera, Josep Casanovas, Marçal Cervera, Cesc, Maria Ester-Sala, José Guerrero Martín, Joaquim Homs, Carme Martínez, Lluís Millet, Montse G.^a Otzet, Mariona Sagarra, Francesc Taverna-Bech i Josep M. Vilar

REVISTA MUSICAL CATALANA

Sant Francesc de Paula, 2
Tel. 301 11 04
08003 Barcelona

EDITORIAL

PROMOCIÓ I DISFUNCIONS

Sembla obvi que la vida musical catalana es troba en un moment d'una efervescència perceptible. I l'expressió ha de ser entesa en la seva connotació més positiva. La música, la música gran, cada dia assoleix un protagonisme superior en el quefer de la nostra societat a tots els nivells. Des de l'educació —dimensió anònima— al més obertament manifest del concertisme. Hi ha un cert clima de desferment juvenil d'energies. O de descoberta joiosa d'un món; o, encara, d'afany de recuperació de temps perdut. Conceptes, tots ells, que conflueixen en una imatge vital ben palesa arreu.

Tanmateix, no podem deixar de constatar que aquesta dinàmica comporta també un tot d'indefinicions en principi preocupant. Les iniciatives es multipliquen; sorgeixen idees i activitats i les institucions són sol·licitades constantment per a subvenir el cabal d'energies que es desferma de forma continuada.

Aquesta situació és tan inevitable com, també, revisable. En una societat que, en principi, pregona la lliure iniciativa i rebutja explícitament tota mena de propensió dirigista, aquesta situació esdevé una conseqüència lògica. I ho és especialment en aquest cas, per causa de la situació feliçment energètica descrita.

Això ha de produir, per força, l'aparició de desajustaments, buits, mancances, excessos i disfuncions. Ens trobem en un terreny absolutament empíric. I des d'ell fixem l'atenció en un aspecte concret. La manca d'una superior voluntat d'ampliar la promoció de la manifestació musical.

Mentre el nombre de concerts creix i configura una xarxa d'oferta cada dia més àmplia, diversificada i rica, queda en l'ambient la sensació que s'evita entrar en una consideració atenta del cabdal factor destinatari. O que se'n té present, de forma generalitzada, un model o dibuix molt precís. I que, de forma excloent, es prescindeix, massa, de tot altre. Model —aquell— que correspon, a grans trets, al de l'afecionat segur i consolidat amb un mínim de poder adquisitiu per a poder satisfer els costos en procés d'increment constant.

Hom té la impressió que preocupa sobretot el sadollament d'una tipologia molt concreta de receptor. Mentrestant, observem un buit motivacional envers sectors socials potencialment consumidors de manifestació musical. I considerem que és massa poc per a incentivar grups socials importants —estudiants, classes populars!— fins al punt, fins i tot, de provocar disfuncions que colpeixen vivament. És el cas de les campanyes d'aproximació a la música destinades a escolars avançats, els protagonistes dels quals després veuran menysvalorada la seva eficàcia per manca d'ulteriors facilitats per entrar de forma adulta i normal al món descobert.

En el si d'un tot subjecte a procés de normalització plena, en el context d'una realitat musical esperançadora i oberta a tot, encara que immadura, aquest és un aspecte que caldria atendre amb una especial urgència. El protagonisme institucional en el finançament de l'activitat musical fa, a més, socialment irrenunciable aquest tipus d'opció.

EDITORIAL

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Les fotografies de les pàgs. 34 i 35 han estat fetes per F. Ferran Borràs

Promoció i disfuncions	3
Record de Joan Massià, en el centenari del seu naixement (Lluís Millet)	5
Joan Massià, pedagog (Marçal Cervera)	7
Enric Raxach, un compositor català a Holanda (Mariona Sagarra)	10
Ballet: Dansa al Teatre Obert impulsa la recerca coreogràfica (Montse G ^a Otzet)	12
Mikrokosmos: Quin panorama...! (Pere Artís)	13
Piero di Palma, el digne ofici de co-primari (José Guerrero Martín)	14

LA MÚSICA EN ELS ANYS FOSCOS DE LA POSTGUERRA

La vida concertística (Lluís Millet)	16
El Club 49 i la Música Oberta (Joaquim Homs)	20
Josep Bartomeu: el mecenatge providencial (Francesc Taverna-Bech)	23
Els anys del Cercle Manuel de Falla (Josep Casanovas)	27
Juventuts Musicals de Barcelona, catalitzadora de les energies dels joves (R.R.M.C.)	30
Amb certs aires de polèmica (Josep Casanovas)	32
Retrat: Tatiana Nikolajewa-Daniel Barenboim. Bach, al piano? Així, sí! Barenboim: unes <i>Goldberg</i> per a l'eternitat (Carme Martínez)	34
Scherzando (Cesc)	41
Arxius Musicals a Catalunya (XXI). Cornudella: Església de Santa Maria. Reus: Centre de Lectura, Arxiu Històric Comarcal i Església de Sant Pere (Maria Ester-Sala, Josep M. Vilar)	42
Ara, abans d'ahir, demà	43
Concerts, recitals	47

Preu de la subscripció anual 2.750 pessetes
 Subscripció anual Europa 3.800 pessetes
 Subscripció anual Amèrica 33 dòlars
 Preu d'aquest número solt 350 pessetes

Record de Joan Massià, en el centenari del seu naixement

El passat dia 14 de febrer s'escaigué el centenari del naixement de Joan Massià (1890-1969), un fet que ha passat relativament desapercbut, sens dubte per desconeixement, atès que dues generacions de músics catalans, violinistes o no, molts d'ells avui elements qualificats de la nostra vida musical, van tenir l'avinentsa de rebre els seus consells i de conèixer la gran dimensió de la seva personalitat.

Uns apunts biogràfics poden definir la seva trajectòria. Als set anys, Massià emprèn l'estudi del piano, que abandona tres anys més tard (sense deixar de practicar-lo) per dedicar-se de ple al violí. El 1902, després de donar el primer recital a Barcelona, estudia al Conservatori de Brussel·les amb Alfred Marchot, on assimila la tradició de l'Escola violinística franco-belga, representada per Eugène Ysaie (al seu torn deixeble de Wieniawski i de Vieuxtemps), amb el qual Massià tingué contactes personals. En 1906, a l'edat de 16 anys, és guardonat amb la màxima distinció del Conservatori, el Premi van Hall, atorgat per un jurat presidit per F.A. Gevaert.

De retorn al seu país, inicia una activitat de concertista i de solista amb orquestra, amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona, sota la direcció de Joan Lamote de Grignon, interpretant un programa de màxima envergadura: el *Concert en mi* i la *Chacona* de Bach, el *Concert* de Beethoven i un *Concert* de Max Bruch. De seguida actua amb gran èxit a Brussel·les i altres poblacions belgues i, el 1910, es presenta a París. En 1911, als 21 anys, participa en els Festivals Bach de l'Orfeó Català, interpretant la part solista de la *Missa en si menor* de Bach, dirigida per Lluís Millet i col·laborant, també, amb Albert Schweitzer.

La seva associació artística amb Blanca Selva, que comença el 1923, li portà un reconeixement internacional, sobretot a França, Bèlgica i Suïssa. A Barcelona, va fer època el cicle de conferències-concert amb la integral de les *Sonates* de Beethoven que, juntament amb aquesta pianista d'origen català, tingué lloc a la Sala Parés, els anys 1925 i 1926. D'aquesta col·laboració resta aquell antic enregistrament, amb una versió antològica de la *Sonata «La primavera»* de Beethoven i de la *Sonata* de César



Massià als 16 anys, en una fotografia dedicada a l'Orfeó Català

Franck, que formava part d'un projecte més ampli de la casa Columbia, que no es va realitzar totalment a causa d'una malaltia de Blanca Selva. El 1929, Massià decli-

na un oferiment del Conservatori de Lausanne per a fer-se càrrec de la càtedra de virtuosisme de violí, amb el propòsit de dedicar-se preferentment al seu país.



Maria Carbonell i Joan Massià

En 1938, s'uneix en matrimoni amb la pianista, deixeblla de Blanca Selva, Maria Carbonell, amb la qual mantindrà, a més, una estreta i valuosa col·laboració musical. Particularment en la dècada 1943-1953, sovintegà la seva presència en la vida musical de la ciutat, amb recitals al Palau amb Maria Carbonell, i com a solista de concerts simfònics dirigits per Joan Manén, Eduard Toldrà, Rafael Ferrer i Igor Markevitx. En 1944, es crea per a ell la càtedra de Música de Cambra del Conservatori Municipal de Barcelona i, el 1959, a la mort de Francesc Costa, n'assumeix la de violí. Progressivament, la dedicació pedagògica esdevé més absorbent i constitueix la principal activitat de la darrera etapa de la seva vida.

Joan Massià conreà també, ocasionalment, la composició. La seva obra (una trentena llarga de composicions per a piano, violí i piano i alguns *lieder*) tot i ser poc extensa, palesa en canvi un exquisit refinament i acredita tant la seva condició de músic total com l'amplitud dels seus interessos musicals. Les peces de violí són

inefables i breus dedicatòries musicals per als seus fills; l'obra de piano constitueix el corpus més important de la seva producció i invariablement mostra una escriptura pianística molt elaborada i unes subtils resonàncies harmòniques impressionistes, d'acord amb el llenguatge musical per al qual el mestre havia de sentir, generacionalment, una afinitat més íntima.

En el següent article, es parlarà, amb un exhaustiu coneixement de causa i una autoritat fora de dubte, de l'abast musical, i particularment pedagògic, del mestre. Però també cal parlar de la dimensió humana que era al darrera de la seva autoritat musical i que intuïm bé els qui l'havíem tractat amb assiduïtat. No sé si podré sintetitzar-la adientment; en qualsevol cas, estic segur de no falsejar la realitat, des d'uns sentiments subjectius.

Massià era un home generós amb els seus deixebles i no dosificava la disponibilitat dels seus coneixements i de la seva experiència; ho podíem veure en aquelles converses sense rellotge, abans d'agafar el violí, que sovint obrien les seves lliçons!

Salle du Conservatoire Royal de Bruxelles
30, RUE DE LA RÉGENCE

Mardi 9 Février 1926, à 8 h. 1/2 du soir

CONCERT
donné par Mademoiselle

BLANCHE SELVA

PIANISTE
et Monsieur

JEAN MASSIÀ

VIOLONISTE

PROGRAMME

1. Sonate op. 30 n° 1 (La majeur) Beethoven.
(piano et violon)
Allegro
Adagio, molto espressivo
Allegretto con variazioni
2. Six pièces (pour piano) Scarlatti.
3. a) Chaconne (pour violon seul) Bach.
b) Rondo en Sol (violon et piano) Mozart.
4. Prélude, Aria et Finale (pour piano) César Franck.
5. Sonate (piano et violon) César Franck.
Allegretto
Allegro vivace
Recitativo - Fantasia
Allegretto
6. (*) Sème varié, fugue et chanson Vincent d'Indy.
(pour piano seul) 1^{re} audition

Piano Pleyel

(*) Pour paraître incessamment chez Rouart et Lerolle et Cie à Paris.

Organisation de Concerts : Maison Bernard Laumery
36, rue du Treurenberg. Tél. 297,82

Prix du Programme : UN FRANC

Programa d'un recital a Brussel·les

Hom parlava del cel i de la terra, de records i del present, d'anècdotes i de principis; darrera d'elles descobriem la seva qualitat humana, vèiem quin sentit de l'amistat professava als col·legues de la seva generació (Costa, Toldrà, Mompou, etc.), al marge de qualsevol rivalitat; ell estava per sobre d'això! Recordo, per exemple, la seva indignació contra un deixeble de Francesc Costa que havia parlat molt desconsideradament del seu mestre i com se li van humitejar els ulls quan s'assabentà de la mort de Costa.

S'ha parlat de la modèstia de Massià; darrera de cada gran personalitat existeix un cert enigma, però intueixo que, més aviat, tenia aquella «saviesa» que, malgrat la consciència del seu propi valor, li feia veure també la relativitat de les coses i les mancances que limiten qualsevol mortal; per això mai no posava en primer terme, com molts altres, la seva persona. De semblant manera, la bondat del mestre no era pas una bondat pobra i restrictiva, perquè coneixia molt bé els punts febles de la gent i tenia, a més, una fina capacitat per a la ironia, que mai no arribava a ferir.

Treballava del matí al vespre, pràcticament sense conèixer les vacances i, ni tan sols quan problemes de salut li feien més dura la feina, mai no se li havia sentit un retret o una queixa. Amb aquesta elegància espiritual, visqué fins a la fi dels seus dies; encara recordo que, uns dies abans de la seva mort, ja greument malalt, comentava amb els seus deixebles una recent actuació d'Isaac Stern.

Va morir l'onze de juny de 1969, envoltat de familiars, deixebles i amics.

Lluís Millet

Joan Massià, pedagog

Vaig tenir els primers contactes amb Joan Massià, l'any 1944, a la càtedra de Música de Cambra de l'Escola Municipal de Música de Barcelona. En guardo el mateix record que en tenim tots els qui l'hem conegut: la certesa d'haver estat al davant d'un home coneixedor de la música i de la tècnica dels instruments en un grau excepcional. Dels condeixebles d'aquell temps, cal esmentar Jaume Llecha, Enric Ribó, els violes Josep Julibert i Josep Rodríguez de la Fuente (tots ells del món professional de l'època i membres de l'Orquestra Municipal), la meua germana Montserrat, Josep Calvo, Xavier Turull, Adelina Pittier, Mariona Bonet i Fineta Caballero; entre els pianistes, Maria Blasco, Montserrat Torrent (que en aquella època era pianista) i Maria Galí (amb qui havíem format un trio, juntament amb la meua germana Montserrat). Recordo bé el concert final del primer curs: el Quartet de Barcelona (amb Llecha, Farrarons, Rodríguez de la Fuente i Sants Sagrera) hi va interpretar el *Quartet en fa menor, op. 95*, de Beethoven; Maria Blasco, Enric Ribó, Montserrat Cervera, Josep Julibert i jo mateix (que acabava de fer 16 anys) vam tocar el *Quintet amb piano*, de Schumann.

Encara que Massià era violinista, tenia autoritat per a aconsellar qualsevol instrumentista. Podia fer observacions tècniques als pianistes, fins i tot indicar digitats (molts pianistes li havien demanat lliçons de l'instrument); i no cal dir, coneixent com coneixia el violí, quan es tractava d'un altre instrument de corda! A més, havia treballat i fet música de cambra amb Casals! Jo crec que coneixia el violoncel tant com el violoncel·lista més qualificat; i els exercicis, les indicacions o els consells que proposava eren tan indicats i tan justos com els que hauria pogut donar el millor violoncel·lista. De fet, quan després vaig estudiar amb mestres com Cassadó o Tortelier, les indicacions que em feien no eren pas més justes, en precisió i encert, que les de Massià.

Quan jo vivia a Suïssa, l'anava a veure



Joan Massià amb Yehudi Menuhin

durant les meves estades a Barcelona (conversar amb ell era sempre estimulant). Recordo que, una vegada, aconsellat per amics, li vaig fer preguntes molt concretes sobre problemes que em preocupaven: em va fer tocar Bach i, després dels comentaris de rigor (tots sabem el tracte exquisit que tenia el mestre), em va convocar a casa seva i em va dedicar tres hores seguides: em donà indicacions precises de tècnica que avui encara em serveixen i serveixen per als meus deixebles.

Massià era un pedagog integral. Posseïa el do de saber lligar estretament l'aspecte tècnic a l'esfera musical; és a dir, quan donava una indicació tècnica, o precisava el «com» realitzar-la, servia immediatament a una perspectiva musical; i quan feia una observació musical, invariablement ajudava a resoldre una qüestió tècnica. No era pròdig en indicacions musicals: de vegades semblava que deia poca cosa, només una petita observació; però allò obria tota una finestra, amb unes perspectives que anaves descobrint després. Encara em passa ara que, quan trobo alguna cosa (ja que després evolucionem, esdevenim inde-

pendents, cerquem i trobem), aleshores ve un moment en què penso: «Mira, és precisament allò que m'havia dit el mestre!»; i m'arriba el record claríssim del dia, el moment i les circumstàncies en les quals allò es va produir.

D'altra banda, el mestre tenia una manera personalíssima de transmetre als deixebles la pròpia musicalitat: per mitjà dels acompanyaments. Jo li havia sentit lliçons de violí i recordo els seus acompanyaments al piano (o bé improvisant una segona veu al violí), sempre absolutament únics, per als estudis de Kreutzer, de Rode, de Fiorillo... Cada vegada eren diferents, i servien per a fer present la dimensió musical d'un estudi escrit per un compositor-violinista (oblidar-la hauria estat un error) i, al mateix temps, estimular el sentit musical de l'alumne, o fer-lo reaccionar, de vegades amb una simple anticipació, una inflexió, un accent... Li sortia la musicalitat, fins i tot acompanyant un exercici tècnic de Sevcik, i no diguem en una sonata o un concert. Recordo que jo havia tocat amb ell una sonata de Beethoven, i sé fins a quin punt em sentia absolutament lliure. I, en canvi,



harmonia mundi

Al igual que los conciertos de Haydn, Boccherini o Dvorak el concierto de Schumann es parte del repertorio obligado de todo violoncelista.

Después de la excelente acogida que tuvo Lluís Claret por su interpretación de los conciertos de Haydn y Boccherini, esta nueva grabación acaba de confirmar su gran talento.

SCHUMANN • Concerto pour violoncelle op. 129
LLUIS CLARET
ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA • EDMON COLOMER

harmonia
mundi
FRANCE
901306



HMC 901306 CD

HMC 401306 MC

HAYDN • BOCCHERINI • Concertos pour violoncelle
LLUIS CLARET
ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA • GEORGE MALCOLM

harmonia
mundi
FRANCE
905204



HMC 905204 CD

HMC 405204 MC



HMC 905205 CD

HMC 405205 MC

era ell qui realment em feia fer les coses!

A més de posseir una superior qualitat humana, Massià era un home intel·ligentíssim, excepcionalment obert a qualsevol informació. A Barcelona, en l'aïllament de la postguerra, estava al corrent de qualsevol fet musical recent, i tenia un judici molt agut sobre els violinistes sobresortints del moment. Coneixia obres de creació que s'havien presentat a centres musicals europeus, algunes de les quals trigarien anys a sentir-se al país. Quan es tractava d'una obra violinística, si la creia interessant (el seu instint era infal·lible), de seguida la treballava a fons, la digitava i podia acompanyar-la al piano. Naturalment, també estava al dia sobre els corrents pedagògics més vigents. Gonçal Comellas m'ha explicat que, el mestre, no tan sols coneixia detalladament el llibre de Carl Flesch *L'art del violí*, sinó que l'omplia d'anotacions d'un gran interès. I jo recordo que, alguna vegada, m'havia obert aquesta obra pedagògica, tot dient-me: «Veus? Això que diu Flesch és just; però allò que ell encara no diu és això altre». És a dir, tenia, a més, la capacitat d'aprofundir-lo, de veure-hi més enllà!

Tot això tenia a la base un violinista de primer ordre. S'ha parlat poc de Massià violinista... Potser, perquè la darrera generació de deixebles l'ha conegut poc en aquest aspecte. Jo l'havia sentit molt, a l'època de plenitud, cap als seus cinquanta... La integral de les *Sonates* de Beethoven, i aquells recitals al Palau, amb Maria Carbonell.

Com per a tothom, hi havia dies més absoluts que altres. I tinc consciència, en els dies millors, d'haver sentit els recitals de violí més bonics que recordo. Quin instrumentista que era, i quina tècnica tenia! A l'estil dels programes de l'època, presentava una tercera part amb aquelles petites peces de *charme* i virtuosisme (Kreisler i altres) que ell tocava com el més gran dels violinistes. Mai no recordo haver-li sentit un punt feble; parlo del violinista, i no diguem ja del músic: ho sabem ben bé prou! Recordo algun començament de concert una mica cohibit; de seguida, però, ho superava, i de quina manera! Altres vegades era ell mateix des de la primera nota. Començava amb una *Sonata*, de Mozart (Déu sap com n'és, de delicat, Mozart per començar); després tocava la *Chacona*, de Bach i, per exemple, la *Sonata a Kreutzer*, d'una manera absolutament impressionant. No sé si aquesta és la paraula exacta; però, en qualsevol cas, és d'aquelles coses que et queden. A la darrera part, quin esplendor de violinisme musical! No cal afegir que la interpretació de les sonates de Mozart i Beethoven era excepcional, i que la versió del mestre de la *Sonata*, de César Franck que, per la seva formació, coneixia de bona font, era d'antologia.

Tornant al tema pedagògic, cal remarcar que Massià hauria pogut tenir un paper

destacadíssim a «qualsevol» conservatori europeu. Si no hagués escollit treballar a Barcelona, amb una exemplar dedicació al seu país, i si hagués acceptat proposicions de l'estranger que se li havien fet, sense cap mena de dubte que s'hauria parlat del mestre com es parla, per exemple, de Carl Flesch.

Tots sabem que la vida musical i cultural de Barcelona hauria estat molt diferent de no haver-hi hagut el trauma de la guerra civil. Abans, Catalunya estava plena de grans personalitats musicals, i els anys de

En qualsevol cas, no seria just minimitzar l'abast i la transcendència de la influència de Massià. De fet, va formar alguns violinistes excel·lentíssims; i molts altres músics, violinistes o no (pràcticament, la major part dels membres més actius de la nostra vida musical) es van beneficiar d'alguna manera del seu ensenyament. No pretenc citar-los tots, perquè els coneixem prou bé, i també per evitar el risc d'omissions involuntàries. Només voldria dir, en remoure records de joventut, que, en aquells moments, Jaume Llecha era el pro-



L'Orquestra de deixebles que Massià dirigia (16 de juny de 1968). Entre els seus components, Mateu Valero i Gerard i Lluís Claret

la postguerra van ser uns anys d'estancament, les conseqüències dels quals encara es van deixar sentir durant molt de temps. És evident que, aquest fet, limità l'acció de Massià. Si hagués estat en un altre país, o ací mateix en unes altres condicions, si en els darrers anys de la seva vida hagués pogut treballar en plenitud, o si hagués viscut encara els temps actuals, és segur que hauria estat un pol d'atracció internacional i que la seva influència hauria irradiat amb una major amplitud.

Em sembla intuir que la gran il·lusió del mestre, en prendre la decisió de restar a Barcelona, havia estat la de formar un grup d'instrumentistes de corda que pogués omplir les necessitats de la ciutat. Això, a causa de les esmentades circumstàncies, potser no ho pogué aconseguir plenament; és dur de dir-ho, perquè sembla molt restrictiu i negatiu. I un home de la seva lucidesa i personalitat n'havia de ser conscient. De fet, ell no n'estava ni amargat ni ressentit. I quan insinuava el tema, amb aquella discreció tan seva, de seguida puntualitzava: «Que consti: no em sap greu haver-me quedat aquí!»

fessional de Barcelona més autènticament deixeble de Massià, i potser el qui millor l'havia comprès. Això se li veia en la manera de tocar, en l'arc generós i la plenitud del so. Després va venir la meua germana Montserrat, qui va donar alguns concerts a Barcelona, abans de residir a l'estranger. També m'agradaria fer constar que, avui, Gonçal Comellas representa, possiblement, l'hereu més total de la manera de tocar i de fer música de Massià.

Tots els qui hem pogut aprendre i agafar alguna cosa del mestre l'evoquem avui, amb motiu del centenari del seu naixement, no pas d'una manera nostàlgica i romàntica, sinó que el recordem, sobretot, en l'esclat de la seva personalitat, fent música, treballant i ensenyant. No es tracta de romanticisme ni d'elucubracions nostàlgiques, sinó de deixar constància d'uns fets absolutament objectius.

Marçal Cervera
Catedràtic de violoncel de l'Escola
Superior de Música de Freiburg

Enric Raxach, un compositor català a Holanda

A principis dels anys 60, quan l'estricta serialisme va obrint-se camí cap a noves tendències de composició encapçalades per Ligeti, Penderecki, Cerha i altres, el públic holandès comença a familiaritzar-se amb la música del compositor català Enric Raxach.

Raxach deixà la seva ciutat natal, Barcelona, per anar a París, Munic, Zuric i Colònia, i establí connexions amb Boulez, Haartman, Scherchen i Maderna, amb els quals pogué treballar en els seminaris anyals de Darmstadt. Però és l'any 1961 quan participa al «Concurs Internacional per a Compositors GAUDEAMUS», on s'estrena la seva obra *Metamorphose III*, a Utrecht, i quan decideix fincar-se definitivament als Països Baixos i nacionalitzar-s'hi. Comenta: «El 1961 es va tocar una obra a «Gaudeamus» (jo llavors vivia a Colònia) i l'ambaixador a Holanda em preguntà què hi feia, a Alemanya. En respondre-li que componia i treballava en el control de matrius, en una fàbrica de discs, m'oferí una beca d'estudis per a direcció d'orquestra, al Conservatori d'Utrecht, ja que per a un compositor és molt important tenir coneixements de direcció».

Evidentment, la formació musical d'Enric Raxach havia començat molt temps enrrera, a Barcelona, amb Nuri Aymerich, deixeble al mateix temps del senyor Ardèvol, qui li ensenyà teoria i composició i l'introduí al tractament dels colors sonors i rítmics de grans compositors, com Bartók i Stravinsky. Decisiu fou, també, l'estímul intel·lectual que Raxach captà del llavors molt actiu Institut Francès de Barcelona, el qual, a més de convidar figures rellevants de tots els camps de l'art (Jolivet, Le Roux), oferia conferències sobre joves compositors internacionals (Boulez, Messiaen, Honegger, Milhaud...).

«L'Institut Francès era el lloc més important de reunió on es podia escoltar música (concerts) i conferències; fou l'únic lloc fins que, a començaments dels 50, van aparèixer Jovenuts Musicals. L'any 1954 hi hagué un concert al Palau amb obres de Boulez (Polifony X), Nono (Polifònica monòdica i rítmica), Bartók (Música per a corda) i un Concert de Milhaud interpretat per un grup instrumental dirigit per Jac-



ques Bodmer. Tenia la particularitat que cap d'aquestes obres no s'havien escoltat mai a Barcelona. Va ser un esdeveniment total; però... s'hi va organitzar un escàndol!», ens comenta Raxach, divertit, en recordar-ho.

L'any 1978 fou guardonat amb el «Premi Ciutat de Barcelona» per l'obra *Metamorphose I*, que havia estat escrita el 1956. Raxach diu que: «La vaig retocar; li vaig treure una celesta i el piano, i la vaig enviar a Barcelona a veure què passava. I me la varen premiar! Del concert, en tinc molt bon record perquè va ser a càrrec de l'Orquestra Ciutat de Barcelona, sota la direcció d'Antoni Ros-Marbà i en resultà una interpretació d'alt nivell. Aquesta ha estat l'última vegada que he visitat Barcelona, ara ja fa onze anys!»

Un món ampli d'influències estètiques

Raxach es dedica tant a la música instrumental com a l'electro-acústica (un corrent molt arrelat en aquest país del Nord d'Europa) i, lògicament, la seva música té

grans dosis d'influències d'altres compositors que ha conegut, estudiat i, per tant, assimilat. Així és com el motor vitalista de Bartók i Stravinsky, per un costat, el desenvolupament serial dut a terme per Stockhausen i Boulez (*Webernian Darmstadt*), i la tècnica heterofònica dels elements d'un compositor com Varese, creen empremta en Raxach, si observem com a característica principal del seu mètode de composició la transformació i evolució dels sons harmònics i les cèl·lules rítmiques i sonores. És a dir, el joc entre petites partícules rítmiques i sonores amb elements que les entreteixeixen i hi creen una forma «dramàtica i mística», adjectius freqüentment utilitzats quan es vol definir, en trets generals, la «Spanish Music».

Raxach comenta: «El nivell de composició, a Holanda, és bo; potser massa sotmès a les modes: Andrissen, minimalistes, electro-acústics i els més joves que no saben exactament cap on anar. Però, de tota manera, la preparació dels músics és bona, i ha millorat en els darrers vint anys. Als anys 60 no estava ben vist de fer uns estudis de formació: tot havia de ser pura intuïció i, per tant, els resultats eren molt minsos. I això, salvant algunes diferències,

també ha passat amb compositors de l'Estat espanyol. Però la veritat és que, la darrera vegada que vaig ser a Madrid, vaig gaudir força per la interpretació de la meua obra *Metamorphose II*.

Quan li pregunto sobre la seva forma de treballar, o el seu mètode, aquells interrogants que tots volem descobrir quan escoltem el producte acabat, el senyor Raxach em mira amb uns ulls picardiosos però intensos i em diu: «És una pregunta una mica difícil. Normalment, no començo a escriure fins que no tinc un esquema de les característiques principals que ha de tenir la peça. Gairebé sempre escric coses ja en-

cun d'ells) i 1 orgue electrònic. «Només s'ha tocat tres cops: a Utrecht (l'estrena de la primera part), Estocolm i Baden Baden», em diu.

Quan parlem de la realitat actual de la música, Enric Raxach es mostra crític sobre la capacitat creativa i de composició del músic holandès: «Holanda és un país de grans intèrprets i cantants i, per tant, de formacions de cambra i orquestres simfòniques. Però tenen poques idees: són massa pràctics, austers —una obra ha de ser escrita amb seny i molta claredat— i acostumen a definir la seva composició (un clar exponent de l'educació calvinista que han

poca relació amb Barcelona; però, a Madrid, hi mantinc alguns bons amics: De Pablo, Tomás Marco, Halffter, ... Tota la informació que tinc és a través d'ells».

Hi ha una darrera pregunta, que no em puc estar de fer: emmarca tot allò que pertany a la pedagogia, a l'ensenyament de la música i a la influència que directament o indirectament hagi pogut transmetre als músics neerlandesos. La resposta es: «Bé, he tingut algun deixeble, però no per gaire temps. I és que no sóc home de Conservatori, jo, ni crec que s'hagi d'aprendre a ser músic. Un ha d'estudiar, investigar i conèixer totes les tendències i formes de treball. Però, realment, jo no estic fet per a l'ensenyament. M'imagino, i em fa il·lusió de pensar-ho, que algun músic jove ha après alguna cosa de la meua música, que ha rebut alguna influència d'allò que jo he mostrat. Però, sincerament, no ho sé amb exactitud. Mira, saps què em va dir un dia el senyor Ardèvol, de qui vaig aprendre moltes coses? Doncs em digué: «Atenció: un compositor, si no té idees pròpies, no les aprèn. Cal estar obert a conèixer coses noves; però, la base, ets tu mateix». I aquest consell, me l'he fet meu!».

Mariona Sagarra



Enric Raxach amb Mariona Sagarra, davant del Concertgebouw d'Amsterdam

carregades i pensades per a uns instruments concrets. Arribat en aquest punt, me n'allunyo, ho aparco en un racó i, de vegades, fins al cap d'un any no ho reemprenc. Però jo hi continuo pensant, donant-li voltes: més o menys, com un procés del subconscient. Quan les coses comencen a prendre una forma definitiva, més nítida, llavors començo a treballar. Però, durant tot aquest temps «d'incubació», moltes coses s'han determinat per si soles».

El plaer d'escriure per a grups instrumentals inhabituals

Quan escriu per iniciativa pròpia, és a dir, sense un encàrrec específic, resulten obres per a formacions «curioses»: «Em diverteix escriure per a grups instrumentals estranys o inusuals: m'agrada donar un paper de solista als instruments que, per naturalesa i història, són de conjunt». Li recordem una obra editada a Anglaterra, escrita per a 46 instruments de vent, 6 de percussió, 8 contrabaixos (solistes cadas-

rebut). Quan un compositor troba una idea interessant, l'explota fins a les últimes conseqüències, la priva de moviment i aconsegueix fer-la pesant, una mica indigestible».

Aquest és, precisament, un dels punts pel qual el senyor Raxach rep crítiques: el troben massa complicat en la utilització del llenguatge musical. És, probablement, per aquest joc, en moviment continu entre els efectes sonors i els elements rítmics que utilitza, com ja hem destacat anteriorment.

Però, contràriament a això, quant a la part creativa, les institucions dels Països Baixos, i el públic en general, estan molt sensibilitzats i ofereixen molt de suport a la investigació, als estudis i al foment de la música clàssica i d'avantguarda internacional, però també, i molt especialment, de la del seu país. Això els fa ser uns dels pioners en estudis equipats amb materials electro-acústics per a l'ús pedagògic, o bé en la normalització d'impressió de partitures per ordinador —per posar algun exemple.

Com a conclusió, es fa inevitable preguntar-li per la relació que manté amb el món musical del nostre país. Diu: «Tinc

OBRES

- 1956 *Metamorphose I*, per a orquestra.
- 1965 *Syntagma*.
- 1965-66 *Fragment II*, per a soprano, flauta piccolo i dues percussions.
- 1968 *Imaginary landscape*, per a flauta i percussió.
- 1969 *Paraphrase*, per a contralt i petita orquestra.
- 1969 *Inside outside*, per a orquestra i cinta.
- 1971 *String Quartet II*, per a quartet de corda i electrònica.
- 1972 *Interface from the Esoteric Garden*, per a petit cor i orquestra.
- 1972-74 *Figuren in einer Landschaft*, per a orquestra. *Sine nomine*, per a soprano i orquestra de cambra.
- 1974 *Chimaera*, per a clarinet baix i orquestra.
- 1974-75 *Ad Marginem*, per a flauta, violí, viola i contrabaix.
- 1975 *Erdenlicht*, per a orquestra.
- 1975 *Grand duo concertant*, per a soprano i contrabaix.
- 1976 *Ricercare*, per a clave i piano.
- 1978 *Soirée musicale*, per a clarinet baix, cor femení i orquestra.
- 1979 *Cadenza* (rev. 1980) per a percussió.
- 1979 *The hunting in winter*, per a trompa i piano.
- 1980 *Am Ende des Regenbogens*, per a orquestra.
- 1981-84 *Chant d'après l'Ode*, per a flauta.
- 1982 *Chalumeau*, per a quartet de clarinets.
- 1982 *Ode*, per a flauta, violí, viola i violoncel (revisada el 1986).
- 1983 *Vòrtice*, per a sis clarinets baixos i tres clarinets contrabaixos.
- 1984 *... Hub of ambiguity*, per a soprano i 8 instr.
- 1985 *Opus incertum*, per a orquestra de cambra.
- 1986 *Calles y sueños*, per a orquestra de cambra.
- 1986 *Antevísperas*, per a quartet de saxos.
- 1986 *Asalto*, per a saxo i piano.

BALLET

Dansa al Teatre Obert impulsa la recerca coreogràfica

A partir del dia 15 de març, s'inicia a Barcelona «Dansa al Teatre Obert», un cicle d'activitats de dansa inclòs dins «Teatre Obert», el qual comparteix les finalitats de delimitar, impulsar i consolidar la recerca de la creació contemporània.

«Teatre Obert», que pertany al Centre Dramàtic de la Generalitat a nivell d'organigrama, però que obté un pressupost directe de la nostra Institució, n'ha rebut catorze milions de pessetes per organitzar el cicle de Dansa, suma a la qual ha afegit un milió i mig per poder dur a terme les diverses activitats.

Toni Cots és el responsable d'organitzar «Dansa al Teatre Obert» que, en aquesta segona edició, s'acosta més a l'objectiu principal de fer possible que els processos de recerca es desenvolupin al màxim i, d'aquesta manera, pugui aconseguir que l'espectacle, com a procés dinàmic i vital que és, avanci constantment i se superi a si mateix a partir dels coneixements i experiències assimilades pels creadors.

«Teatre Obert» posa un gran interès a treballar el fons i la base de la creació, perquè és conscient que, si avui no es fa atenció a la recerca, és impossible que demà es pugui parlar de comercialitat. Per aquest motiu, a la programació de «Dansa al Teatre Obert» s'han sumat les activitats de: «4 coreografies / 1 espai»; «Taller de composició»; «Demostracions obertes» i un «Cicle de conferències».

En escena

La programació de «Dansa al Teatre Obert» estarà ubicada (depèn de la necessitat de l'obra) a dos espais: el Teatre Adrià Gual i La Fàbrica.

A l'hora de fer la programació, «Teatre Obert» tenia la voluntat de programar propostes de grups catalans; però, a més d'estar limitat pel baix pressupost, s'ha trobat amb l'inconvenient que molts grups d'aquí estrenaran aquesta temporada al Mercat de les Flors, com és el cas de Lanònima Imperial, Metros o M^a Antònia Oliver. Quant als grups de l'Estat espanyol, el grup Yaus-



Von Heute auf Morgen, de la companyia
José Besprosvany

kari, de Sant Sebastià, ha estat descartat pel fet que ha actuat a Barcelona no fa gaire; que Blanca Calvo, de Bocanada, és fora, i que Vianants, de València, inclòs en la programació, ha anul·lat la seva presència al cicle per problemes interns del grup. Al final, la programació ha quedat establerta per actuacions de tres companyies estrangeres i una de Catalunya, a més a més d'una representació formada per coreografies curtes.

Al Teatre Adrià Gual, la companyia de José Besprosvany, de Brussel·les, obrirà el cicle amb *Von Heute auf Morgen*, un títol que pertany a una òpera poc coneguda de Schönberg, que també inclou música de Webern i una composició inèdita de Jean-Pierre Deleuze.

Aquesta obra està estructurada a tres nivells emotius, entre els quals el coreògraf s'ha enfrontat amb la dificultat que generen les partitures. Per aquest motiu, Besprosvany ha alternat l'aportació de frases coreogràfiques a frases musicals, on el moviment no correspon necessàriament als accents musicals, amb fragments fidels als

temps que marca la partitura. Besprosvany, que ha rebut la influència de Cunningham i aprecia Thisha Brown, Dominique Bagouet, Mark Morris i William Forsythe, confessa que la dansa ha de ser original, nova i moderna.

Karin Vincke, ex-ballerina de la companyia de Maguy Marin i coreògrafa premiada en el Concurs de Bagnolet, presentarà en el mateix teatre l'obra *Mé-zon*, amb música de Fernando Márquez.

En aquesta peça, cinc ballarins oferiran un treball d'improvisacions i d'associacions metafòriques a partir del concepte «casa», el qual serà tractat a diferents nivells.

Coreografies premiades recentment

També al Teatre Adrià Gual, i durant tres dies, es podrà veure un programa format per coreografies curtes de Carles Salas, Artur Villalba, Clara Anderman, Julian Oliva i Roser Montllé. Aquest programa té un especial interès pel fet que ofereix la possibilitat de poder contemplar unes obres que, per la curta durada, difícilment es podrien veure en una programació habitual.

Algunes d'aquestes coreografies ha rebut premis, com és el cas de: *El principio es el fin*, de Carles Salas, premi «Ricard Moragas-89»; *Fràgil*, d'Artur Villalba, i *En-Fim*, de Clara Anderman, Tercer i Primer Premi, respectivament, del «III Certamen Coreográfico» de Madrid.

A La Fàbrica, el duo Mal Pelo, format per Maria Muñoz i Pep Ramis, es veuran envoltats per la música de Leon Lankhuyzen i faran, en *Quarere*, un relat d'una trobada entre dos personatges que escriuen llur història, en la qual té lloc el joc, la tendresa i la passió. Una història que, com tantes altres, no té final.

En aquest mateix espai de dansa, Katie Duck, de Gran Bretanya, presentarà *Thought Sotana*, amb música de Sam Richards, i *Ante-Chamber*, obra en què la Duck comparteix el treball coreogràfic amb Frans Poelstra.



Duo Mal Pelo interpretant Quarere

Nascuda a Califòrnia, Katie Duck ja té un currículum on cal destacar els seus estudis de ballet, *modern dance* i coreografia a la Universidad de Utah, a més d'haver fundat la Great Salt Lake Mime Troupe i el Group/O, per al qual ha produït cinc obres.

Altres activitats

La imaginació es una qualitat que, sens dubte, ha de tenir qualsevol coreògraf que treballi la recerca del moviment. Alvaro Restrepo, Gilberto Ruiz-Lang, Maria Muñoz-Pep Ramis i Mònica Valenciano mostraran la seva respectiva capacitat imaginativa quan es trobaran al davant de l'Escorxador de Badalona, i hauran de crear-hi uns moviments que s'integrin en aquest espai aprofitant al màxim els recursos que ofereix l'edifici.

Per dur a terme «4 coreografies / 1 espai», «Teatre Obert» ha buscat un espai insòlit. Després de descartar edificis com el de Les Aigües, l'Estació de França i la Caserna de Lepant, entre altres, es decidí per l'Escorxador de Badalona, un espai on avui la INEM organitza cursos destinats a ensenyar l'ofici de paleta, pintor, etc., un espai que està destinat a convertir-se en un centre cultural.

Durant tres sessions, un màxim diari de seixanta espectadors (donant-hi preferència als professionals) seran traslladats en autobús des de Barcelona a l'Escorxador per

veure el resultat del treball dels coreògrafs, els quals hauran disposat durant tot un mes de l'edifici per a poder imaginar i treballar individualment una coreografia, la durada de la qual serà, com a màxim, de vint minuts.

Aprofitant la presència de Katie Duck en la programació, «Teatre Obert» vol donar, als professionals d'aquí, l'oportunitat de poder participar en un taller de composició que la coreògrafa dirigirà durant nou dies a «Àrea», un espai de dansa ubicat al barri de Gràcia de Barcelona.

Una altra activitat que inclou el cicle «Dansa al Teatre Obert» són les demostracions obertes al públic que, a l'Institut del Teatre de Barcelona, faran les companyies de José Besprosvany i Karin Vyncke, les quals permetran conèixer de quina manera estructuren el seu treball aquests dos coreògrafs.

Paral·lelament, a «La Cuina» de l'Institut del Teatre hi haurà un cicle de conferències sobre «Dansa i investigació», que seran impartides per especialistes estrangers, on es debatran i s'analitzaran diferents aspectes de la dansa, tals com: «Dansa i Psicoteràpia», «Anàlisi coreogràfica d'actuacions de dansa» i «La Dansa a la Universitat», entre altres.

«Teatre Obert» manté, en l'organització del cicle de Dansa, la seva característica primordial en oferir unes propostes plenes de risc, no per això menys atractives, que permetran extreure i donar relleu a l'energia dels joves coreògrafs.

MIKROKOSMOS

Quin panorama...!

Fa una vintena d'anys, em va caure a les mans un petit llibret (aleshores, ja en la cinquena edició) on eren recopilades respostes d'exàmens i de revàlida de graus elemental i superior de batxillerat. Un volum al·lucinant, per la immensa quantitat de bestieses que hi eren recollides...

Em veig encara, Rambla amunt, el llibret tot just comprat, fullejant-lo amb delit, i havent-me de refugiar en una porteria per esclatar a riure tranquil·lament i a cor què vols, i no donar l'espectacle públic d'un que es desmanega sense motiu aparent.

Com a conseqüència dels plans docents de l'època, era dedicada una nul·la atenció a la música, ni que fos en la seva visió històrica elemental; per això, les rucades musicals antologades al volum de referència eren mínimes, bé que, alguna, de l'alçada d'un campanar (per exemple: «*Digues una obra de Beethoven*»; resposta: «*La Passió segons sant Pere*»!).

Han passat vint anys. Entre molts canvis i mutacions, hem viscut la implantació de nous plans d'estudis, en els quals —teòricament— la música forma part del temari que un adolescent ha de treballar. Figura, doncs, que hi ha hagut un progrés.

Quin ha estat el resultat? Jo vull creure que, si més no, diverses fornades de promocions escolars hauran accedit a un vernís de signe cultural-musical... Però..., quin camí no queda encara per recórrer!

M'ho demostra un nou llibre, recentment aparegut, on —a semblança del que he esmentat abans— són transcrits centenars de barbaritats (en forma de respostes a exàmens i avaluacions), les quals, després d'haver provocat la riallada, deixen un rictus amarg en el lector...

I ara sí: l'estructuració curricular vigent ha permès dedicar a la música (englobada dins l'apartat «Història») un epígraf propi.

Heus ací algunes de les afirmacions d'alumnes actuals:

a) *Beethoven es quedà sord perquè posava massa alt el volum de la seva orquestra.*

b) *Mozart fou un nen prodigi que ja xiulava simfonies al ventre de la seva mare.*

c) *La Novena Simfonia de Beethoven, l'escriu Miguel Ríos.*

d) *Bach fou el pare del manubri.*

e) *Ravel no tan sols componia música; també tocava boleros.*

f) *Falla és el renom d'un compositor espanyol que feia molts errors en tocar la guitarra. El seu nom era Manuel.*

g) *Els Strauss eren uns ballarins magnífics.*

h) *Manuel de Falla, famós inventor espanyol, inventà El sombrero de tres picos.*

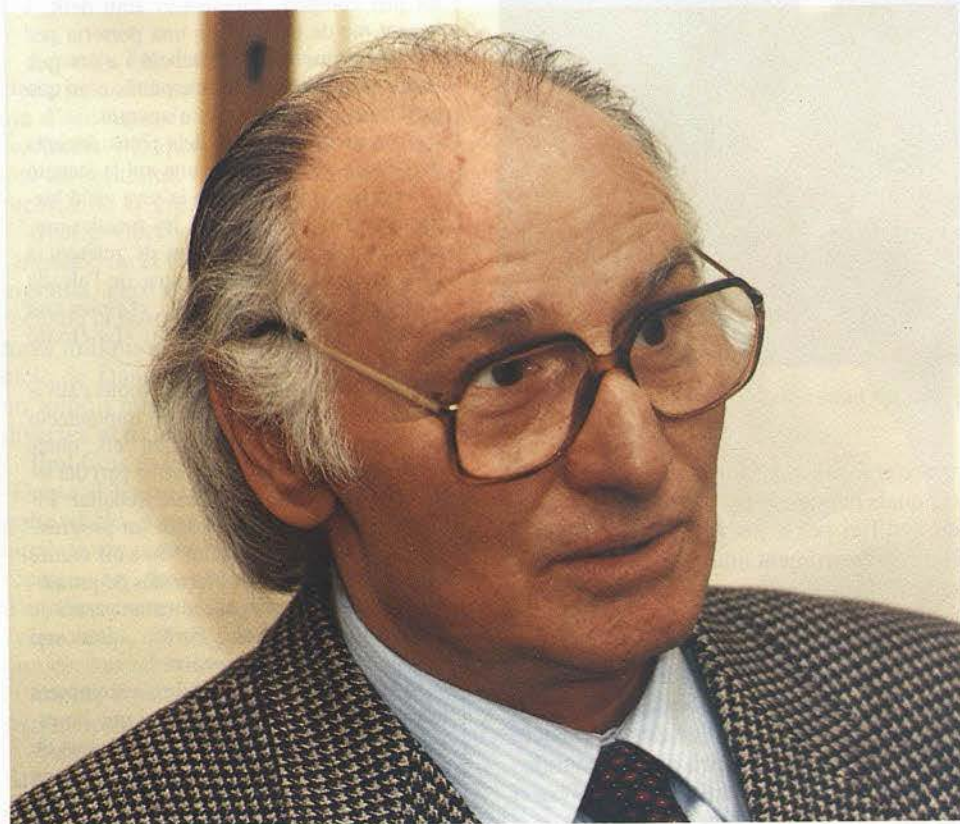
No hi faig cap comentari. Vostès mateixos...

Mare de Déu! Quin panorama!

Montse G.^a Otzet

Pere Artís

Piero di Palma, el digne ofici de co-primari



L'italià Piero di Palma és considerat, des de fa anys, com el més important cantant co-primari del planeta operístic. Amb gairebé mig segle de carrera, difícilment es podrà trobar qui li pugui disputar rècords de funcions fetes i òperes diferents gravades en disc. Només al Liceu, i en l'última de les representacions de *Adriana Lecouvreur* d'aquesta temporada, hi ha complert la seva funció número cent. Al coliseu de La Rambla, hi debutà la temporada 1952-53 amb *Don Carlo*, *Madama Butterfly*, *Mefistofele* i *Adriana Lecouvreur*. En successives temporades, intervingué en *Manon Lescaut* (en dues ocasions diferents), *Cyrano de Bergerac*, *Andrea Chénier* (en dues ocasions), *Adriana Lecouvreur* (dues ocasions més), *Turandot* (dues ocasions), *Madama Butterfly*, *La Traviata*, *Don Carlo*, *La forza del destino*, *Otello* (en dues ocasions), *Tosca*, *Carmen*, *Falstaff*, *La fanciulla del West*, *Le nozze di Figaro*, *Roméo et Juliette*, *Il Trittico* i *Lucrezia Borgia*. Tot una marca.

—Porto com a mínim 44 anys de carrera. Vaig començar a 20 anys. El meu inici

fou amb *l'Arlequí*, de I Pagliacci; després, vaig fer el paper d'Arturo a *Lucia di Lammermoor*: era l'any 1945. I així vaig continuar amb papers similars. Els teatres m'anaven contractant per a fer coses com aquestes, perquè pensaven que les resolía bé. I fins avui. Mai no em temptà, en conseqüència, fer una carrera de primer tenor. És cert que un cop vaig cantar *La Bohème*, a 20 anys, durant la guerra, perquè no havia arribat el tenor i, llavors, els mitjans de comunicació eren difícils. No em sabia gaire bé l'obra, però vam poder salvar l'espectacle. Posteriorment, també vaig fer, al San Carlo de Nàpols, un Gianni Schicchi. Però el meu repertori sempre ha estat de tenor co-primari, de tenor secundari, de tenor «utilité» com jo en dic, perquè abraça des d'un paper important, com és el de Casio, fins al de missatger. Un ampli ventall de papers més o menys importants.

—Qui decidí, doncs, el seu destí? Vostè o els altres?

—Crec que foren els altres. Quan un comença, estudia allò que li posen al davant

i no pensa a quedar-se com a cantant de segons papers. Però, quan vaig començar, era una època de grans tenors; i, com que els papers no principals els feia bé, me'ls anaven demanant. He fet igualment la meua carrera, tot cantant al costat dels més grans artistes dels darrers quaranta anys. Contentíssim i felicíssim. I ho continuaré fent sense cap queixa. La cosa important és treballar bé.

Prop de 2.500
representacions

—Quants papers diferents ha cantat? Vostè en deu tenir el rècord, oi?

—Crec que són uns 150 papers, incloent-hi els d'òperes contemporànies, les quals algunes vegades s'ofereixen només en una representació. Per cert, que no em convenen, les òperes contemporànies, perquè no arriben al cor.

—Vostè ho ha cantat tot. Encara s'emociona, quan surt a escena?

—No dic, tòpicament, que cada cop que surto a escena és com si fos la primera vegada, però puc afirmar que sempre hi ha aquella tensió, aquell nerviosisme, aquell rept que és el de cantar una òpera.

—Quins autors i quins títols van millor, a un artista com vostè de tan ampli repertori?

—Puccini, Verdi, Donizetti, Bellini... Turandot, Otello... El gran repertori.

—Vostè deu posseir també el rècord de gravacions...

—Fent un còmput aproximat, crec que són més de 2.400 les representacions que he fet en tota la meua carrera. Respecte a les gravacions, fetes a l'estudi són més de cent òperes. I, de «pirates», crec que són més de 150, les que circulen per aquests mons de Déu. Perquè no es pot evitar que es facin matrius quan es retransmet una òpera per la ràdio i que, després, se'n distribueixin còpies. L'última òpera que he gravat és *Rigoletto*, amb Pavarotti.

—Quan es fa una nova producció, després de tants anys de carrera, qui consulta a qui: vostè al director o viceversa?

—Si el director és intel·ligent, de vegades em consulta alguna cosa. Però, òbviament, som els cantants els qui hem d'actuar com ho desitgi el director. Cosa que no impedeix de tractar les coses en permanent diàleg.

—Vostè ha viscut diferents èpoques de l'òpera. Què opina de les produccions amb criteris d'avui, amb canvis d'època a l'acció, etc.?

—He de confessar que, per a mi, que he viscut els bons temps d'abans, era millor aleshores. És cert que, ara, també es fan bé les coses, però prefereixo les d'èpoques anteriors. Malgrat tot, aquesta producció de Adriana Lecouvreur, tan discutida, m'ha semblat una bona producció. No ha revolucionat res i, el final, si es pensa bé, no s'ha resolt gens malament. És un bon final... ben ideat!

—Segons la seva opinió, l'òpera empitjora, està estabilitzada, o bé millora?

—Sempre he sentit a parlar de crisis, jo! El teatre sembla estar en una crisi permanent, però sempre va endavant. Ja se sap que, avui, una producció costa molts diners, que l'òpera té déficit i que s'ha de comptar amb ajuts oficials. Però l'òpera és un patrimoni artístic que s'ha de protegir i conservar.

—I pel que fa a la qualitat de les veus?

—Respecte a les veus, he viscut una època anterior d'or. Avui és una mica menys. A Itàlia tenim tretze teatres d'òpera, i en cap d'ells no és fàcil de superar el repartiment d'aquesta Adriana Lecouvreur del Liceu de Barcelona, amb Freni i Domingo. Perquè hi ha poques veus privilegiades, i no poden actuar a tots els teatres alhora. És a dir, hi ha bones veus, però en nombre escàs.

—I el públic, hi entén més ara, o bé era més entès abans?

—Crec que ara. Sempre s'ha mogut per la rivalitat entre cantants; però, avui, el públic és més instruït i està més informat. I és més exigent, respecte a la qualitat global de l'espectacle.

Avui, el públic és més instruït i més informat

—El bon afeccionat diu que Piero de Palma és etern...

—Home, tot té una fi...; però l'òpera, per a mi, és la vida. I com que encara m'hi sento bé, em disgusta negar-me a les peticions que encara se'm fan per a cantar aquí o allà. Quan arribo a casa, després d'haver actuat on sigui, el descans em produeix una certa tristor, perquè la meua vida ha estat tota de treball a l'òpera. Sé que això ha d'acabar-se alguna dia; però, pensar-hi, no em fa cap goig!

—És a dir que, ara per ara, no pensa a retirar-se...



L'òpera mai no morirà

—En la seva llarga carrera, ha tingut algun problema seriós amb els seus companys, inclosos els divos?

—Mai! Pot haver-hi hagut, per part d'algun col·lega, una mica d'enveja, per pensar que jo era afortunat, un privilegiat. Però, en el teatre, la sort no arriba mai sense un treball previ. Pot haver-hi sort un o dos anys; però no en durarà quaranta. Sí; hi ha hagut, sobretot a la Scala, qui ha protestat perquè sempre pensaven en mi. Però, si em demanaven cantar, any rera any, havia de dir que no? Quina culpa en tinc, jo? Respecte als divos, la meua relació amb ells ha estat sempre fàcil. Amb molts, hi tinc una gran amistat: hem començat i crescut junts, i no hi ha hagut problemes. És clar que he vist baralles i disputes entre divos, perquè tots volen ser millors que els altres. Però, molts cops, les grans rivalitats han estat tan sols cosa dels periodistes.

—Em deia, abans, que l'òpera contemporània no el convenia.

—He cantat pocs títols d'òpera contemporània. Tots ells, amb molta dificultat, sobretot en estudiar-la, perquè no semblen fetes per a les veus. Hi ha especialistes en aquestes obres, sí; però els qui canten el gran repertori, escassament fan òpera contemporània. No crec que, d'aquí a dos-cents anys, s'escollint res de Nono, Berio i altres compositors d'ara, o que es deixi de cantar Verdi, Puccini, etc. Perquè, això, seria la mort del teatre operístic.

—Així que, segons vostè, Puccini, Verdi, Donizetti i altres autors avui representats continuaran essent cantats d'aquí a cent anys...

—Sí; sempre! Fixi's que, una Norma, continua recollint èxits 150 anys després de la seva estrena. És possible que surti un altre geni que compongui òperes d'èxit; però, de moment, les òperes mestres crec que tenen assegurada la supervivència durant molts anys. Són els mateixos joves els qui renoven el públic de l'òpera, perquè no només s'interessen pel rock. A més, fixi's que, el rock que té més èxit, és el que es pot escoltar, el que té més sentit melòdic. El rock més dur és tan sols per al públic més jove que, a partir d'una certa edat, adopta altres posicions. No hi crec, en la mort de l'òpera; i encara menys si van sorgint bones veus que entusiasmen i arrossegueu el públic.

—De moment, no. Encara estic bé de veu, i encara signo contractes... Quan a un ja ni el criden, és que tot s'ha acabat. És un senyal inequívoc. M'han demanat que canti Turandot, a Xicago, la temporada 1991-92. No sé si llavors estaré bé. Si puc, hi aniré. Si no puc, honestament els diré que no. Penso que encara han de passar tres Nadals i que, d'aquí a llavors, tot pot haver-se acabat... Pacència! Sempre estem a les mans del Senyor.

—Quantes funcions a l'any fa, darre-rament?

—Unes trenta. Amb períodes d'un parell de mesos de descans a la meua casa de Milà. Fa vint o trenta anys, ni sabia com era, aquella casa! Sempre estava d'un cantó a l'altre, actuant.

—Quantes funcions feia, llavors cada any?

—Cent deu o cent vint. Hi hagué un període, a la Scala, quan em vaig casar, que vaig fer 86 funcions entre el desembre i el maig de l'any següent. Cantava a totes les funcions de totes les òperes. Anava d'una sala d'assaigs a una altra, sense parar. Fou terrible! Però era jove...

—Quan deixi de cantar, què farà?

—Aquest és el problema... No ho sé! Mai no he anat a pescar o a caçar; no tinc cap afició especial. Sí que m'agrada passejar, amb la dona. Però, pensar en la retirada, em produeix tristor. No sé si em dedicaré a fer classes de cant, perquè és una tasca difícil: s'han de trobar alumnes amb prou intel·ligència per a captar allò que se'ls ensenya. Potser ajudaré a preparar repertori. Fins i tot, potser com a ajudant de director.

José Guerrero Martín
Fotos: Antoni Bofill

LA MÚSICA EN ELS ANYS FOSCOS DE LA POSTGUERRA

La vida concertística

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA



CC^a Concert Simfònic Popular

per la

**BANDA MUNICIPAL
DE BARCELONA**

Direcció: Mtre. JOAN LAMOTE DE GRIGNON

A PROFIT DELS HOSPITALS DE BARCELONA



COMISSARIA D'ESPECTACLES

Diumenge, dia 25 de desembre del 1938, a les onze del matí.

PALACIO DE LA MÚSICA



CCIII^o Concierto Sinfónico Popular

por la

**BANDA MUNICIPAL
DE BARCELONA**

(Orquesta Municipal de Instrumentos de Viento)

Dirección: Mtro. JUAN LAMOTE DE GRIGNON

A beneficio de "AUXILIO SOCIAL"



Domingo, 9 de abril de 1939, a las 11.15

Año de la Victoria

¡ARRIBA ESPAÑA!

¡SALUDO A FRANCO!

¡VIVA ESPAÑA!

Menys de quatre mesos separen aquests dos programes de la Banda Municipal de Barcelona

No cal remarcar el trencament sobtat, i el consegüent retrocés, que es va produir, en qualsevol ordre, a Catalunya, com a conseqüència immediata de la Guerra Civil. És obligat recordar el moment musical d'un cert esplendor que vivia la Barcelona de la meitat de la dècada dels anys trenta: un conjunt d'iniciatives puntuals donava vivor a diverses activitats, al conjunt del Principat; paral·lelament, algunes institucions públiques o privades aglutinaven un element es-

tructural prou operatiu; la vida simfònica s'articulava a l'entorn de l'Orquestra Pau Casals, amb la garantia de la intervenció personal del mestre, la presència del qual atreïa la participació de figures internacionals, en benefici del públic català; l'Associació de Música «Da Camera»¹ omplia l'espai concertístic i proveïa les necessitats «socials» de la institució del concert, sense ometre una funció cultural amb una programació sovint inquieta i imaginativa; les

institucions autonòmiques estimulaven la investigació. Un punt culminant d'aquest procés va ser la celebració, a Barcelona, l'abril de 1936, del XIV Festival de la Societat Internacional per a la Música Contemporània i del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia. Poc després, els esdeveniments provocaren una brutal interrupció d'aquest procés ascensional.

Òbviament, durant la guerra, el Palau de la Música Catalana² es veié constret a aco-

FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA Y DE LAS J. O. N.-S.
DELEGACIÓN NACIONAL — SECCIÓN FEMENINA
SERVICIO DE CULTURA

FESTIVAL DE CLAUSURA

DEL
CURSO NACIONAL DE PEDAGOGÍA
DE LA MÚSICA



PALACIO DE LA MÚSICA

SÁBADO, 30 DE SEPTIEMBRE, A LAS 10 DE LA NOCHE

SALUDO A FRANCO

¡ARRIBA ESPAÑA!

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

(Canciones del folklore español)

Coro de camaradas concurrentes al Curso Nacional de Pedagogía de la Música, acompañado al piano por la Instructora Auxiliar Concha Barrio.

- | | | |
|--|-----------------------|----------|
| 1.º "Alalás" | Galicia | Benedito |
| 2.º "Folías" | Valencia | " |
| 3.º "Al salir el sol dorado" | Extremadura | " |
| 4.º "Chinchirinchín" | Asturias | " |
| 5.º "La Pastoreta" (voces solas) | Cataluña | " |
| 6.º "El Noi de la Mare" | " | " |
| 7.º "Era feliz la niña" | Vasconia | " |
| 8.º "Seguidillas manchegas" | C. la Nueva | " |
| 9.º "Apañando aceitunas" | Salamanca | " |
| 10.º "Seguidillas sevillanas" | Andalucía | Ocón |

SEGUNDA PARTE

Coro de camaradas concurrentes al Curso Nacional de Pedagogía de la Música, y orquesta bajo la dirección del Maestro Benedito.

- | | |
|--|---------|
| 1.º Coro de Hilanderas de "El buque fantasma" | Wagner |
| 2.º "Romance morisco" (Siglo XVI) | Mudarra |
| 3.º "Así cantan los chicos" (Escenas infantiles) | Guridi |
| 4.º Jota de "La Dolores" | Bretón |

Tenor solo: Mariano Mayral.

Interpretación de los Himnos por la Orquesta.

TERCERA PARTE

(Por el Orfeón que dirige el maestro Millet)

- | | |
|---|------------|
| 1.º "Cara al Sol". | |
| 2.º "Mi abuelo tenía un huerto" (Canción popular asturiana) | Pujol |
| 3.º "Cantiga de Pontevedra" (Popular gallega) | " |
| 4.º "Serrana" (Canción popular de Castilla la Vieja) | " |
| 5.º "El cant dels ocells" (Canción popular catalana) | Millet |
| Soprano solo: Andrea Fornells. | |
| 6.º "La mort de l'escolà" | Nicolau |
| 7.º "O magnum Mysterium" | Victoria |
| 8.º Credo de la misa "Papa Marcelo" | Palestrina |

La darrera actuació de l'Orfeó Català (30.9.1939), abans de la represa de 1946

lir diversos actes de propaganda política; i podem veure amb una certa ironia que aquests continuaren, indirectament, des de la primavera de 1939, amb un altre signe, un altre idioma i uns altres patrocinadors.

El 2 d'abril d'aquest any hi té lloc un acte organitzat per la FET i les JONS, amb el violinista Lluís Benejam, les cantants Concepció Callao i Mercè Plantada, els ballarins Joan Magriñà i Trini Borrull i una orquestra dirigida per Josep Sabater. Immediatament, un «Festival de regiones» amb grups folklòrics i la Banda Municipal, dirigida per Joan Lamote, i dues de les cèlebres «charlas» de F. García Sanchiz («Los maravillosos caminos del Santo Grial» i «La batalla de Teruel»). Mes tard, dos concerts a benefici d'«Auxilio social», amb l'Orquestra de Cambra de Ferran Ardèvol, amb Rosa Balcalls i Eduard Toldrà com a solistes; i a finals d'any, l'Orquestra Simfònica del SEU, dirigida per Adrià Sardó.

Per la seva banda, «Educación y Descenso» presentarà, més tard, una orquestra, habitualment dirigida per Joan Pich Santasusana. Encara podríem esmentar més patrocinadors polítics d'actes musicals: la Hermandad de Ex-cautivos, Front del Treball Alemany, etc.

Lafer Lamote de Grignon i la interdicció de l'Orfeó Català

A part d'aquestes dades curioses, volem esmentar dos fets significatius: Joan Lamote de Grignon dirigí un concert simfònic el 9 de maig; i el 30 d'aquest mes encara actuà al Palau amb la Banda Municipal. La propera actuació d'aquesta institució municipal, tan arrelada a la vida musical de Barcelona i que, de la mà de Lamote, havia assolit un nivell excepcional, reconegut, entre altres, per Richard Strauss³, té lloc el 29 d'octubre (després de la depuració dels Lamote, pare i fill) sota la direcció de Ramon Bonell. (Fins al 26 de gener de 1949, Joan Lamote no va poder tornar a dirigir a Barcelona).

D'altra banda, el 30 setembre podem assistir a la darrera actuació de Lluís Millet al capdavant de l'Orfeó Català, en el marc d'un «Cursillo de orientación profesional para maestros»; el programa de mà especifica l'actuació «del orfeón dirigido por el maestro Millet». Fins al 18 de maig de 1946, no va ser autoritzada cap actuació pública de l'Orfeó Català; i aquesta represa, fou amb el *Requiem* de Mozart i un homenatge a Lluís Millet i a Francesc Pujol, el

seu successor immediat (que havien mort, respectivament, els anys 1941 i 1945) i fou dirigida per Lluís M. Millet.

Cal tenir presents la duresa del moment i la precarietat de les condicions professionals de l'època per comprendre que els músics residents al país no estaven en condicions, per un elemental imperatiu de supervivència, de rebutjar oportunitats de treball. Molt lentament sembla, però, que es vagi configurant un espai musical propi i «pairal», al marge o fent abstracció, de la tremenda pressió ambiental. Un conjunt de professionals aglutina un nucli local que cercarà una incidència personal en la vida musical de la ciutat: amb el Quartet de Barcelona i, més tard, l'Agrupació de Música de Cambra (Bocquet, Ponsa, Valero i Trotta), els carismàtics recitals del violinista Francesc Costa, els concerts de Joan Massià i, encara, del Toldrà violinista, les activitats de director d'orquestra d'Enric Casals o de Joan Pich Santasusana, les de les violinistes Rosa García Fària i Rosa Mas, o dels violoncel·listes Ernest Xancó, Ricard Boadella i Lluís Millet i Farga, dels pianistes Maria Canela i Pere Vallribera, les nombroses actuacions de la Capella Clàssica Polifònica, que Enric Ribó havia format amb condeixebles de l'Escola Municipal de Música, i molts altres. Igualment,

d'aquesta dècada parteix, o es consolida, la carrera d'Àlícia de Larrocha, Rosa Sabater i Victòria dels Àngels.

Les agrupacions simfòniques

La vida simfònica amb agrupacions autòctones representa la columna vertebral de la vida musical d'una ciutat. En els temps que corrien era impensable la continuïtat de l'Orquestra Pau Casals. I, d'altra banda, les circumstàncies eren poc propícies a un suport econòmic oficial per a normalitzar l'activitat orquestral. Els anys 1940 i 1941 omplí el buit l'Orquestra Filharmònica de Barcelona, creada i finançada pel director César de Mendoza Lasalle. Les referències sobre la seva vàlua musical no semblen pas òptimes, però les temporades per ell dirigides comptaren amb solistes com Ricard Viñes, Jacques Thibaud, Alexander Uninsky, Pierre Fournier o el jove Artur Schnabel.

Del 1941 fins a la creació de l'Orquestra Municipal, els cicles de l'anomenada Orquestra Ibèrica de Concerts, subvencionada en una petita part «por el Excelentísimo Ayuntamiento», evitaren que Barcelona es quedés totalment òrfena de simfonisme. En realitat, era una reagrupació dels membres supervivents de l'Orquestra Pau Casals, auspiciada per Enric Casals, amb alguna nova incorporació, potser amb el desig secret que, en uns millors temps, Pau Casals pogués tornar a pronunciar, batuta en mà, el seu «decíamos ayer». Ara, absent aquest i postergat Joan Lamote de Grignon, les dues màximes institucions de la direcció barcelonina, l'Orquestra Ibèrica fou dirigida, entre altres, per Enric Casals, Francesc Pujol, Hugo Balzer, Gerard Mass, Jesús Arámburi i Eduard Toldrà.

Hauríem d'afegir audicions esporàdiques de l'Orquestra Clàssica de Barcelona, amb el mestre Josep Sabater, i de l'Orquestra Professional de Cambra, amb Enric Casals, així com els tradicionals concerts simfònics de quaresma de l'Orquestra del Liceu, en aquest teatre. En realitat, els mateixos professionals integraven majoritàriament totes les formacions orquestrals de la ciutat. Per aquesta raó, fins i tot després de la fundació de l'Orquestra Municipal, durant molt de temps va ser impossible la coincidència d'un concert simfònic al Palau amb una representació d'òpera al Liceu.

La creació de l'Orquestra Municipal de Barcelona

L'acord del Consistori barceloní (presidit per Miquel Mateu, essent regidor de Cultura el Dr. Tomàs Carreras i Artau) de

crear l'Orquestra Municipal, determinà òbviamment un canvi qualitatiu important, respecte de la vida simfònica de la ciutat. En primer lloc, pel fet d'estructurar per primera vegada un cos simfònic realment estable; després, per haver propiciat una necessària renovació de l'estament professional de la ciutat (ja que l'estatut municipal impedia l'entrada de nous funcionaris que tinguessin més de 45 anys); i finalment, per la mateixa personalitat d'Eduard Toldrà, que en fou nomenat director.

La nova formació es reuní per primera vegada el 22 de desembre de 1943 i féu la presentació pública, al Palau, el 31 de març de 1944. La seva activitat s'estructurà en tres cicles anyals de quatre concerts d'abonament: d'hivern, primavera i tardor, i

en re. Entre les obres de compositors catalans programades per l'Orquestra figuren els dos *Concert de piano*, de Manuel Blaucafort (estrenats per Maria R. Canals), *Ermita i Panorama* i la *Simfonia en mi* del mateix compositor; *Suburbis* i *Comptines* de Mompou, la *Simfonia Mediterrània* (una «òpera prima» simfònica) i les *Cançons negres* de X. Montsalvatge; el *Concert de violí*, en mi menor, de Rafael Ferrer i *Enigmes* de Ricard Lamote. Podríem parlar, encara, d'obres de Bartók i de Hindemith, de Honegger, Milhaud, Poulenc i Messiaen, de Casella i Malipiero, de Villa-Lobos i Samuel Barber. Directors com Clemens Kraus, Hans Rosbaud, Ernest Bour, Ataúlfo Argenta, Bruno Maderna i Jean Martinon es posaren en aquesta època al davant de l'Orquestra.



Primer concert de l'Orquestra Municipal de Barcelona

una sèrie quinzenal de concerts matinals. Els concerts d'abonament trigarien encara a atreure un públic nombrós; en canvi, els concerts matinals assoliren de seguida un gran ressò popular i multitudinari.

No és aquest el lloc d'una relació detallada de les seves activitats⁴ en el període que estudiem (1939-1952). Només volem remarcar alguns detalls de la programació, que, si avui ens semblen normals, o potser fins i tot tímids, representaven un notable progrés respecte de les programacions habituals dels concerts corrents en aquells anys de postguerra. Toldrà, que mai no obvià la gran literatura simfònica clàssicoromàntica, sentia una gran afinitat personal pel repertori impressionista; en aquests anys, havia dirigit pràcticament tot Debussy i tot Ravel; Stravinsky també li era propici; la seva versió de l'*Ocell de foc* és digna de recordar, i la *Simfonia dels Salms* amb la Capella Clàssica Polifònica, de Ribó, era antològica; el 1946, la fresca agressivitat de *Petruixka* encara provocà una certa polèmica. També dirigí el *Capriccio*, amb Soulima Stravinsky al piano, i el *Concert*

En contrast, les gires d'orquestrs forasteres no es prodigaren amb excés: la Filharmònica de Berlín tocà al Palau, l'any 1941, dirigida per Karl Böhm, i al Liceu, l'any següent, amb Clemens Kraus. L'any 1941, Barcelona rebé l'Orquestra Simfònica de Madrid, amb Conrado del Campo i Enrique Jordà; el 1948, l'Orquestra dels Concerts Colonne de París, de la mà de Paul Paray, va deixar un record excel·lent, que no igualaria en una segona visita, dirigida per Gaston Poulet, el 1949. Dues formacions alemanyes, que en el futur serien hostes freqüents de la ciutat, van causar sensació: l'Orquestra de Cambra de Berlín, amb Hans von Benda, es presentà a finals del 1941; agrupava excel·lents instrumentistes alemanys que, en els anys de la segona guerra europea, eren dispensats del servei militar; i l'Orquestra de Cambra de Stuttgart, amb Karl Münchinger, semblava encarnar el paradigma de la interpretació més «actual» per a l'obra instrumental de Bach; va fer el primer concert, a Barcelona, el febrer de 1950. Han passat molts anys des d'aquells moments!

Les temporades de la «Cultural»

L'«Associació de Cultura Musical» (coneguda en el nostre món musical com la «Cultural») assegurà la presència a Barcelona d'algunes grans estrelles del concertisme internacional i d'un conjunt de noms, menys sonors, però sempre d'un nivell excel·lent. Estava regida per una junta directiva formada per afeccionats distingits, i



La «Cultural» contribuï a la consolidació de la carrera d'Alicia de Larrocha i Rosa Sabater

gestionada professionalment per Alfonso Sanz, un manager amb connexions funcionals amb altres organitzacions de l'Estat, que s'integrà plenament a la vida musical de Barcelona, en la qual tingué un paper important.

Els concerts de la «Cultural» eren exclusius per als seus associats, si bé, de vegades, els seus artistes repetien l'actuació en concerts públics. El primer concert de l'Associació tingué lloc el 29 de novembre de 1939, i presentà el pianista Leopoldo Querol; de seguida vingué la presentació del violinista Henryk Szering, qui obtingué, a Barcelona, els primers èxits internacionals.

La llista de figures internacionals i agrupacions que, en la dècada dels quaranta als cinquanta, actuaren repetidament a la «Cultural» és copiosa: esmentem només, a títol d'exemple: Antonio Janigro, Walter Gieseking, Wilhelm Bakhaus, Georg Kulenkampff, Leila Gousseau, Nikita Magaloff, Geza Anda, Julius Katchen, Bernard Michelin, Pierre Fournier, Christian Ferras, Pierre Sancan, Wilhelm Kempff; els Quartets Vegh, Loewenguth, Lehner i Hongarès; les Orquestres de Cambra de Berlín, Stuttgart i Florència (amb el jove nissim Claudio Abbado com a pianista); l'Orquestra Simfònica de Madrid, amb Anatole Fistulari; la Filharmònica de Barcelona, amb Karl Schuricht, etc.

Els seus concerts no es limitaren a promoure el gran recital: sol·licitaren la presència de compositors com Francis Poulenc

i Heitor Villa-Lobos, d'intèrprets peninsulars i, molt especialment, de catalans. La «Cultural» potencià la carrera de Victòria dels Àngels i de l'aleshores jove nissim Rosa Sabater, omnipresent en la vida musical de Barcelona; Alicia de Larrocha era habitual en aquests concerts i inicià la carrera americana, a partir d'una recomanació d'Alfonso Sanz a Alfred Wallenstein, aleshores director de l'Orquestra de Los Angeles, el qual havia actuat a Barcelona.

Cal remarcar, finalment, que la progra-



ció de l'Associació també havia potencià els artistes i les agrupacions de Catalunya: efectivament, figuraven en els seus programes: Toldrà i l'Orquestra Municipal, Enric Casals i l'Orquestra Professional de Cambra, Josep Sabater i l'Orquestra Clàssica, l'Orfeó Català, l'Orfeó Laudate, la Capella Clàssica Polifònica i la Capella Clàssica de Mallorca, Joan Massià i Maria Carbonell, Rosa Garcia Fària, Rosa M. Kucharsky, Ricard Viñes i, naturalment, amb molta freqüència, Gaspar Cassadó.

Management i autogestió

Els costos globals de l'organització d'un concert encara permetien que un agent de concerts, o ocasionalment els mateixos intèrprets, poguessin assumir el risc econòmic de la promoció musical, sense subvencions complementàries. Alfonso Sanz (i altres managers) van poder, d'aquesta manera, revitalitzar la vida musical de la ciutat, organitzant recitals i fins i tot concerts simfònics de nivell habitualment satisfactori. Així, el públic gaudí de recitals de personalitats com Jacques Thibaud, Alfred Cortot (que tornà a Barcelona el 1950), el llegendari Edwin Fischer, o noms com els pianistes Bela Siki (que s'havia fet un nom a Barcelona) i Julius Katchen, o els violinistes Alfredo Campoli i Henri Lewkovitz

(que havia aterrat a Barcelona fugint dels esdeveniments bèl·lics europeus).

Sanz també havia organitzat sèries orquestrals, per compte propi o aliè, mitjançant un acord econòmic plausible amb els instruments professionals, i recuperant el nom de l'Orquestra Filharmònica de Barcelona. Al front d'aquest conjunt ocasional havien figurat noms de tanta solvència com Igor Markevitch (qui dirigí diversos concerts i es presentà també amb l'Orquestra del Maggio Musicale Fiorentino que havia reorganitzat després de la segona guerra), Anatole Fistulari (casat amb una filla de Gustav Mahler), Alceo Galliera, Béla de Csikery, Heinrich Hollreiser, Louis de Froment o Ataúlfo Argenta, que havien col·laborat amb solistes com Alicia de Larrocha, Victòria dels Àngels, Szering, Cassadó, Massià o Nikita Magaloff. Sanz també deu guardar un excel·lent record de les seves relacions professionals amb Pierino Gamba, el director precoç que tant havia captivat el públic dominical de la ciutat en les seves nombrosíssimes actuacions d'infantesa i d'adolescència.

El fenomen dels concerts dominicals, sovint autogestionats pels mateixos intèrprets, amb programes de gran públic (com Bach-Beethoven-Brahms, amb Lewkovitz i la direcció de J. Pich Santasusana, o la *Nove-na*), o el recital Chopin d'algun pianista espectacular,.... arrelà en el públic de Barcelona. També foren multitudinàries les actuacions simfònico-corals de l'Orfeó Català.

Amb totes les servituds i mancances pròpies de l'època, la vida de concerts de Barcelona anava progressivament adquirint una identitat pròpia. ¿A quin moment podem parlar d'un fet o esdeveniment tangible i significatiu que tanqués clarament una època per a iniciar-ne una de nova? El procés va ser lent i progressiu. Encara havien de passar uns anys perquè es produïssin uns esdeveniments que, a la llarga, havien de ser determinants: les primeres edicions, encara modestes, del Festival Internacional de Música i la creació del Patronat Pro-Música.

L'anàlisi d'aquesta nova etapa, però, ja no correspon a aquest article.

Lluís Millet

NOTES

(1) V. l'article de Marta Muntada sobre l'Associació de Música «Da Camera» a la «Revista Musical Catalana», núm. 24, octubre de 1986.

(2) Aquest estudi és basat, de manera pràcticament exclusiva, en els concerts celebrats al Palau de la Música Catalana entre els anys 1939 i 1952.

(3) Sobre l'afer de l'expedient de depuració aplicat a Joan i Ricard Lamote de Grignon, V. l'apèndix documental de l'estudi de Francesc Bonastre, *La Banda Municipal de Barcelona*, publicat per l'Ajuntament de Barcelona el 1986 (p. 185-186).

(4) V. l'article d'Oriol Martorell «Eduard Toldrà i l'Orquestra Municipal de Barcelona» a la «Revista Musical Catalana» núm. 31, maig de 1987, així com la seva tesi doctoral sobre el simfonisme barceloní.

El Club 49 i la Música Oberta

L'esclat de la guerra civil de l'any 1936 afectà durament l'itinerari de les nostres vides. En el meu cas, començà per provocar l'ajornament de prop d'un any del meu matrimoni i, posteriorment, l'estada d'una setmana a París amb la muller, aprofitant la circumstància de l'estrena d'una obra meua al Festival de la S.I.M.C. del 1937. I el nostre retorn a Barcelona motivà que la companyia semi-estatal on treballava com a enginyer em sancionés amb un trasllat forçós a València durant tres anys, i a ser demandat més tard pel Tribunal de Responsabilitats Polítiques (afortunadament, sense conseqüències greus).

Durant el nostre forçat sojorn a València, solament vaig tenir ocasió d'iniciar amicals relacions amb els músics Manuel Palau i Vicenç Garcés. La meua muller, però, aprofità la circumstància que, en aquella època, solament hi havia a l'Estat espanyol dues Acadèmies Superiors d'Art (a Madrid i València) per completar els estudis de pintura que havia fet a l'Escola de Llotja de Barcelona.

Per la meua banda, durant el nostre imposat exili vaig compondre deu obres senceres i dues parcialment. Entre les primeres instrumentals hi ha: la *Suite d'homenatges*, per a guitarra, la *Sonata per a violí sol*, el *Quintet de vent núm. 1* i les *Cançons nadalenques* per a la mateixa formació. Entre les vocals, figuren *Ocells perduts*, per a veu i piano, *Cançó de flabiol*, per a veu i flauta, i dos reculls de *Nadales* i *Cançons populars* i sis *Responsoris* per a cor mixt.

Finalment, les dues obres que foren acabades a Barcelona són la *Sonata per a oboè i clarinet baix* i la *Missa per a cor mixt*. He de remarcar que algunes d'aquestes obres encara no s'han executat mai, i que les restants foren estrenades després de 16 a 43 anys de la data de composició.

A partir de l'any 1943, en què tornàrem a Barcelona, la vida musical a la nostra ciutat, com la de totes les activitats artístiques en general, era molt reduïda. Es limitava pràcticament als concerts de l'Associació Cultural i als d'alguns promotors d'audicions musicals més o menys esporàdiques. Pel que fa a la música simfònica, l'Orquestra Municipal fou creada l'any 1944, l'As-



Robert Gerhard i Joaquim Homs

sociació Joventuts Musicals, l'any 1952, i els Festivals Internacionals de Música que promogué aquesta entitat no s'iniciaren fins l'any 1963. Prescindint, en la present referència, de les activitats musicals que en el període que estem considerant es van desenvolupar en el Teatre del Liceu en els gèneres d'òpera, ballet i concerts, es pot dir que el principal esforç d'informació i aproximació als corrents musicals d'aquells anys d'aïllament cultural no recaigué gens en els organismes oficials, sinó en dues importants iniciatives privades: d'una banda, les nombroses tandes de concerts que l'enginyer melòman Josep Bartomeu celebrà a la seva residència de Pedralbes entre els anys 1948 al 58; i d'altra, a les freqüents audicions gramofòniques i en viu que el «Club 49» organitzà durant els anys 1952 a 1970 per a fer conèixer les obres més destacades de la música contemporània.

Els concerts i representacions d'òperes de cambra i ballets que oferí Josep Bartomeu mostraren una àmplia panoràmica de la música de tots els temps i procedències. Quant a les activitats del Club 49, en les quals vaig intervenir molt directament, em caldrà fer una mica de marxa enrera per explicar la meua vinculació amb els principals promotors: Carles Maristany i Joan Prats.

A tots dos, els havia conegut poc abans de la guerra civil, per mitjà del composi-

tor Robert Gerhard. I, en tornar a Barcelona, vaig tenir l'ocasió de reprendre l'amistat amb ells. El primer, posseïdor d'una gran cultura literària i musical, havia fundat en aquell temps l'«Editorial del Zodíaco» juntament amb el seu amic Martí de Riquer i, precisament, encarregaren la il·lustració de dos dels llibres a la meua muller, Pietat Fornesa. Anys després, Maristany es relacionà amb els pintors que formaren el grup «Dau al set» (1948) i amb els fundadors del «Club 49», el qual es dedicà inicialment a la promoció de les arts plàstiques de tendències més renovadores i, posteriorment, a partir de 1952, gràcies a les facilitats que tenia un dels principals membres del «Hot Club» (Pere Casadevall) per a importar discs microsols, es decidí organitzar tandes anuals de concerts dedicats al coneixement i la divulgació de la música contemporània.

A causa de les grans dificultats que hi havia en aquella època per la celebració d'actes culturals, es programaren les sessions com si pertanyessin a una nova secció del «Hot Club», que ja estava autoritzat per a convocar-ne. La primera materialització del projecte es configurà en una «Antologia de la música contemporània postimpressionista», composta de 10 sessions en les quals figuraven mostres representatives i equilibrades de les diverses tendències musicals que s'havien manifestat després



A dalt, Tailleferre, Poulenc, Honegger, Milhaud, Cocteau i Auric. A baix, Anton von Webern. El públic de Barcelona descobria al mateix temps el «Grup dels Sis» i l'Escola de Viena



de la primera guerra mundial. La sessió inaugural tingué lloc el 16 de gener de 1952. En conjunt, hi foren presentades 43 obres de 18 compositors (Ravel, Roussel, Milhaud, Honegger, Satie, Poulenc, Martin, Stravinsky, Prokofiev, Schönberg, Berg, Webern, Hindemith, Bartók, Haba, Falla, Casella, Villa-Lobos).

En general, se celebraren unes 30 sessions anuals, la major part de les quals eren dedicades a la música, i les restants a arts plàstiques, poesia i cinema. A mesura que anàrem disposant de més elements, no solament anàrem ampliant els programes de música contemporània amb audicions discogràfiques i més tard amb cintes magnètiques, sinó també amb audicions en viu.

Entre altres audicions, programàrem:

Microcosmos i els *Sis Quartets de corda*, de Béla Bartók; les obres completes de Webern; moltes de Schönberg (entre elles, *Pierrot lunaire*, *Erwartung* i el *Moisès i Aaró*); les òperes *Lulú* i *Wozzeck*, d'Alban Berg, *El mandarí meravellós* i *El castell de Barabla*, de Bartók; *The rake progress*, de Stravinsky, *Porgy and Bess* de Gershwin; i *La mèdium*, *El cònsol* i *El telèfon*, de Menotti.

En els concerts en viu, s'estrenaren diverses obres d'autors catalans contemporanis. Entre elles, cal destacar l'estrena del *Nonet*, i el *Concert per a 8*, de Robert Gerhard, ambdues obres dedicades a Ricard Gomis, un amic de l'autor qui, abans de la Guerra Civil, havia col·laborat amb ell en la creació d'un club de discòfils, i que també era soci del «Club 49».

En el curs 1954-55, que constà de 36 sessions, es feren conèixer per primera vegada a Barcelona obres dels compositors nord-americans Ives, Varèse i Cage; l'any 1956 s'oferí una audició de *Le marteau sans maître*, de Pierre Boulez i diverses obres de Krenek, Dallapiccola, Nono, Stockhausen i Henze.

Finalment, en el curs 1958/59 s'oferí la primera audició de la *Simfonia núm. 1* i del *Quartet núm. 1*, de Robert Gerhard, així com un concert de música experimental de Hidalgo i Marchetti.

L'any 1960, el «Club 49» inicià una nova etapa, amb la creació d'una secció musical especialitzada que anomenà «Música oberta». Començà les activitats amb un concert al Tinell, en el qual s'estrenaren obres per a conjunt instrumental de J. Cercós, J. Homs i Luis de Pablo. En aquell mateix any se celebrà un concert de música experimental del «Groupe de la Recherche» amb obres de Schaffer, Ferrari i Xenakis. I a mitjan 1961, s'oferiren noves obres instrumentals i electròniques de Varèse, i dues conferències amb audicions: de G. Ligeti sobre la música electrònica i els seus problemes, i de J.M.^a Mestres sobre Luigi Nono. A finals del mateix any, tingué lloc un concert d'obres de Stockhausen, interpretades per D. Tudor i presentades per l'autor mateix. En els anys 1962 i 63, es programaren les obres completes de Webern i les darreres produccions discogràfiques de Stravinsky, entre altres de diferents autors.

Durant els dos anys següents, l'activitat musical fou més reduïda. Cal destacar-ne un concert de música concreta i instrumental que va dirigir Konstantin Simonovic, i el del Grup «Diabolus in Musica», dirigit pel compositor Joan Guinjoan, el mes d'abril de 1966.

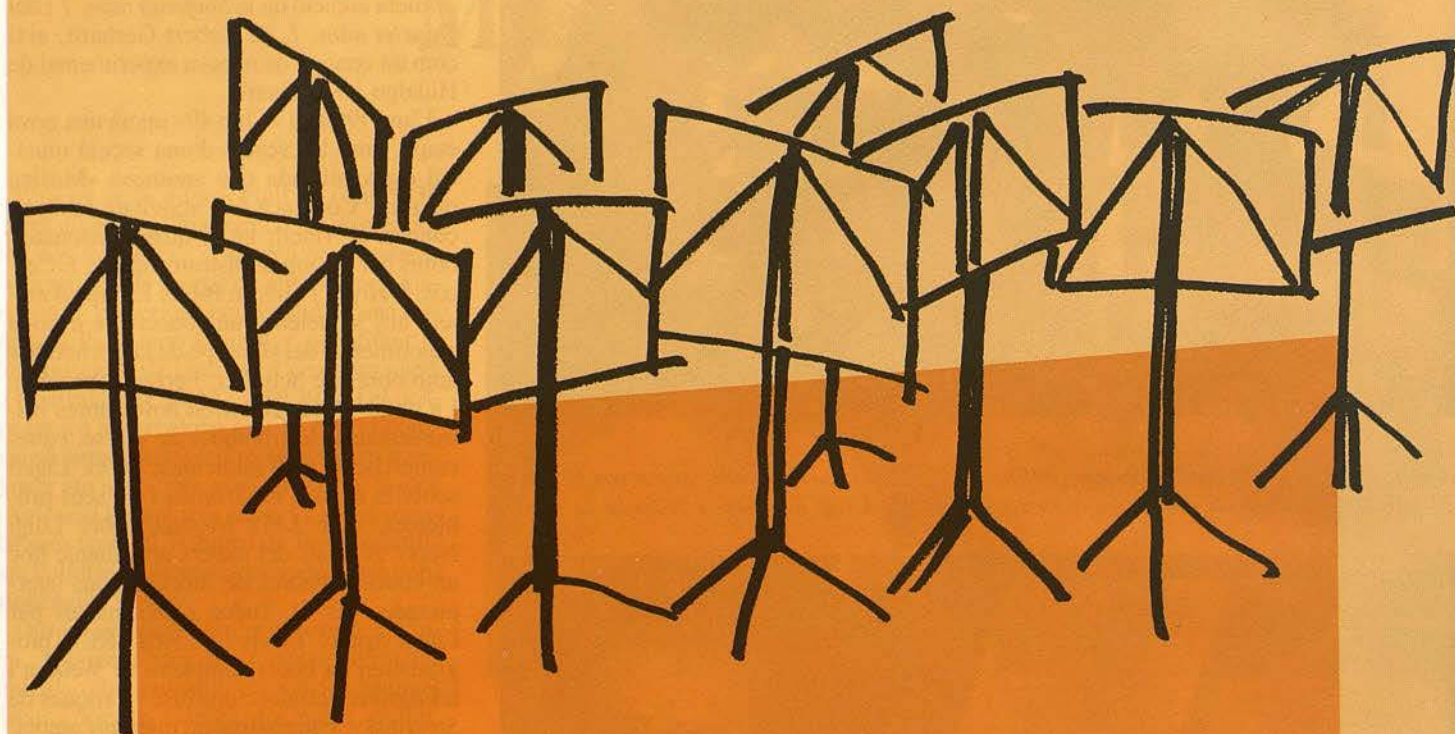
L'any 1967 es presentà l'ocasió de formar un grup instrumental dedicat a la interpretació exclusiva d'obres musicals contemporànies, que dirigiria Simonovic. I, per a finançar el primer cicle de cinc concerts, el pintor Joan Miró, amic íntim de Joan Prats, es va oferir a realitzar una litografia que, a més de servir de portada per al programa dels concerts, permetria fer-ne còpies, signades per l'autor, que serien adquirides pels socis del Club.

Les activitats de «Música oberta» i del «Club 49» es perllongaren fins l'any 1970, a començaments del qual celebrà un concert necrològic d'homenatge al compositor Robert Gerhard, qui havia mort a Cambridge el 5 de gener d'aquell any.

Crec recordar que fou un dels darrers actes del «Club»; perquè, l'any següent, morí Joan Prats, qui tant en el temps de creació de l'A.D.L.A.N., els anys 30, com en els del «Club 49» i «Música oberta» i de la «Fundació Miró», havia estat una de les personalitats més actives, entusiastes i eficients en l'ajut i la divulgació de l'art contemporani.

Joaquim Homs

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA



PRUEBAS DE ADMISION

La JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA es una institución de naturaleza eminentemente pedagógica que el Ministerio de Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pone al servicio de los músicos españoles durante la etapa previa al ejercicio de su profesión

con el fin de que puedan perfeccionar su técnica instrumental y completar su formación académica. Para ello dispone de un equipo docente del máximo nivel artístico y pedagógico con el que desarrolla un programa que atiende tanto a la formación individual como a la práctica de conjunto.

Para más información dirígete a

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA - Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 136 - 28002 MADRID - Tels. 337 02 70/337 02 71

Recorta y envía este cupón a



JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA

Príncipe de Vergara, 136
28002 MADRID

NOMBRE Y APELLIDOS

INSTRUMENTO

CALLE/PLAZA Nº

CODIGO POSTAL CIUDAD

PROVINCIA PAIS

TELEFONO ()

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



Con el patrocinio de *Coca-Cola España*

Josep Bartomeu: el mecenatge providencial



La residència de Josep Bartomeu a Pedralbes, avui Centre de Documentació Musical de la Generalitat

Per a la immensa majoria de joves aficionats a la música, el nom de Josep Bartomeu segurament els serà completament desconegut. Ni tampoc el de la seva finca, «Jardí dels Tarongers», no adquirirà per a ells una especial significació si no és que, al marge del poètic suggeriment del nom, saben que hi ha instal·lat actualment el Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya. Tanmateix, per als qui van viure l'ambient musical de la nostra llarga postguerra (pràcticament els anys quaranta i cinquanta), els noms de Josep Bartomeu i del «Jardí dels Tarongers» significarà evocar una època (1948-1958) en la qual la música barcelonina va viure un dels seus moments més entranyables, a la vegada que el fet concertístic adquiria una autèntica projecció cultural.

Certament, abans d'incórrer en la temptació triomfalista, també cal puntualitzar que l'enginyer Josep Bartomeu (Barcelona, 1888-1980), en organitzar les sèries d'audicions a la seva torre —una antiga masia envoltada d'un jardí d'inspiració italiana— mai no va pretendre assolir una projecció

pública o beneficiar-se d'algun benefici social, sinó que, al contrari, amb aquells concerts solament intentava aprofundir en el coneixement de l'art dels sons en tots els aspectes.

Seria difícil trobar un tipus de mecenatge com el que exercí Josep Bartomeu, ja que si, per una banda, gairebé la immensa majoria dels músics barcelonins van tenir sovint l'ocasió d'actuar al «Jardí dels Tarongers», també per accedir a aquests concerts només calia ser un afeccionat a la música. De fet, la casa estava oberta a tots els melòmans de la ciutat: per entrar-hi, no s'exigia cap mena de credencial. Un cop a dins, solament calia recollir el programa de mà, curiosament imprès, escollir un lloc en l'acollidora sala decorada per Vila Arrufat i esperar-hi que el concert comencés (l'inici del qual era anunciat pel mateix senyor Bartomeu, qui, tocant una campaneta, recorria les estances de la casa i del jardí). No hi havia cap mena de protocol o cerimònia; tot transcorria i es concentrava exclusivament en gaudir de la música: els uns, tocant-ne; i els altres, escoltant-ne.

Naturalment, també cal entendre, si pensem en la dimensió física de l'espai —una llar particular, no del tot idònia per acomplir amb les funcions d'un veritable auditori—, que la possible projecció social i difusora dels concerts del senyor Bartomeu (així era anomenat amb admiració i respecte en els ambients melòmans de la ciutat) sempre quedà limitada a un petit cercle d'afecionats. Ara, a trenta anys de distància, és difícil de precisar dades quant al nombre d'assistents i a la composició del públic; tanmateix, es pot dir que la xifra dels habituals als concerts del «Jardí dels Tarongers» devia oscil·lar entre el mig i el centenar d'afecionats, entre els quals, a més de l'estament musical, no faltaven tampoc membres de la intel·lectualitat, ni del món de les arts de Barcelona. En canvi, un aspecte difícil de constatar-ne la presència, era que les audicions tinguessin cap altra motivació que no fos la d'escoltar música. És important recalcar aquest darrer punt, ja que els concerts no obeïen a cap condicionament de tipus social, sinó que sorgien de la necessitat, autènticament vocacional que tenia Bartomeu de conèixer i escoltar música de totes les èpoques i gèneres, ja que, a més de les sessions a casa seva (com a mínim una cada setmana, durant gairebé tot l'any), també assistia a qualsevol manifestació musical que es produís a Barcelona.

Uns concerts diferents

Un aspecte veritablement interessant, i que atorga una particular significació a l'activitat desenvolupada al «Jardí dels Tarongers» al llarg de la seva existència, és el sentit monogràfic que fou donada a la programació, amb la qual cosa, i en el decurs dels deu anys d'activitat, no solament es contribuï a la coneixença d'obres inèdites, tant del passat com de l'època contemporània, sinó que també s'hi assolí una remarcable projecció musicològica. Bartomeu no escatimà esforços perquè el caràcter del curs i dels concerts fos monogràfic o bé, com ell en deia, «homogeni», ja fos sol·licitant les partitures allí on eren, buscant els intèrprets

i instrumentistes que calgués, etc. I, naturalment, documentant-se en allò que calia per procurar la visió més il·lustrativa del tema proposat.

En aquest sentit, són alligadoradors els comentaris que escrivia per als programes-resum de cadascun dels cursos que organitzava, ja que cada època, estil, autor o gènere hi era situat mitjançant una visió històrica, i mostrant tant els precedents com les conseqüències dels temes centrals dels cicles.

Certament, en uns temps en què la nostra cultura era objecte d'una persecució, en què els contactes amb la resta del món s'havien de realitzar superant una barrera d'obstacles burocràtics, la labor i el mecenatge de Josep Bartomeu van ser providencials, ja que aglutinà al seu voltant un nucli d'ar-

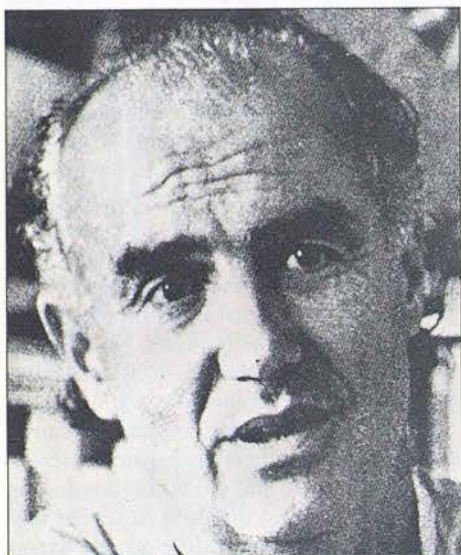
explotant els repertoris més popularitzats, o bé el d'oferir l'actuació de tota una sèrie més o menys brillant d'artistes forans), l'experiència del «Jardí dels Tarongers» s'erigí com una significativa aportació, tant per a recollir i impulsar els projectes dels sectors més inquiets i renovadors de la nostra música (Cercle Manuel de Falla, Joventuts Musicals de Barcelona, etc.) com per a donar suport a nous artistes i conjunts que, en aquell moment, iniciaven el camí.

D'alguna manera, en aquests moments, quan les institucions del país, tant les oficials com les privades, a l'hora d'organitzar la nostra vida musical només semblen moure's pels actes multitudinaris i espectaculars, o bé es deixen enlluernar per la fama d'uns ídols creats per la indústria de l'espectacle i que, en canvi, no aporten res

hi faltaren audicions simfòniques, protagonitzades per l'Orquestra Municipal de Barcelona, dirigida per Eduard Toldrà, ni les funcions operístiques, ni les coreogràfiques.

Diguem, també, abans de repassar aquests cursos concertístics, que la desaparició de les activitats musicals del «Jardí dels Tarongers» no va ser per causa d'un cansament de Josep Bartomeu, sinó que obeí a factors aliens a la seva voluntat i a la seva profunda vocació melòmana, raó per la qual no cal entrar en més detalls.

Així, del petit volum que fou editat amb el títol de *Deu anys de música al Jardí dels Tarongers*, com a índex de les obres que s'hi interpretaren, podem destacar-hi una sèrie de noms d'interprets i conjunts. Lamentablement, la publicació no porta cap



Nono, Stockhausen i Boulez van ser presents a la programació del Jardí dels Tarongers. Aleshores representaven l'ala més radical de la composició musical

tistes i de gent que podia establir un pont amb aquell passat, diguem rellevant, de la nostra música, com era el de les dècades dels anys vint i trenta; un passat que aleshores s'intentava silenciar.

Des d'un altre punt de vista, a través dels seus concerts també es realitzà la necessària aproximació als nous corrents estètics i artístics que sorgien a la resta del món. Així, els nostres instrumentistes van tenir l'avinentesa de posar a la consideració pública la seva interpretació dels textos musicals del passat, així com la dels que conformen el repertori cabdal del nostre segle i també de les obres que en aquells moments constituïen la més rabiosa actualitat. Igualment els nostres compositors, i molt especialment els qui en començaven la carrera, van tenir l'oportunitat d'escoltar-hi i estrenar-hi les respectives obres, al mateix temps que hi coneixien algunes de les creacions que configuraven i configuren el món sonor del nostre temps.

No cal dir que també (en uns moments en què la vida musical i concertística de la ciutat transcorria sense cap política concreta, si no era la del simple criteri de seguir

a la cultura catalana, el mecenatge de Josep Bartomeu és tot un model de política a seguir quant a formar la sensibilitat dels públics, a donar mitjans de vida als interprets i als conjunts, i a protegir i engrandir el patrimoni de la nostra música.

Breu ullada a l'activitat del «Jardí dels Tarongers»

Així, succintament, a la llar de Josep Bartomeu s'hi pogué escoltar un repertori musical que va des del segle V aC fins a una sèrie d'obres que aleshores constituïen la darrera novetat avantguardista, a la vegada que hi ofería manifestacions tan interessants com el jazz, la música popular de diverses ètnies de països llunyans i, naturalment, la música culta de totes les èpoques. Per les característiques de la «Sala Vila Arrufat» i dels indrets del bell jardí, anomenats la «Plaça d'Hermes» i «El Jardí de l'Om», el gènere predominant dels concerts va ser el cambrístic. Tanmateix, no

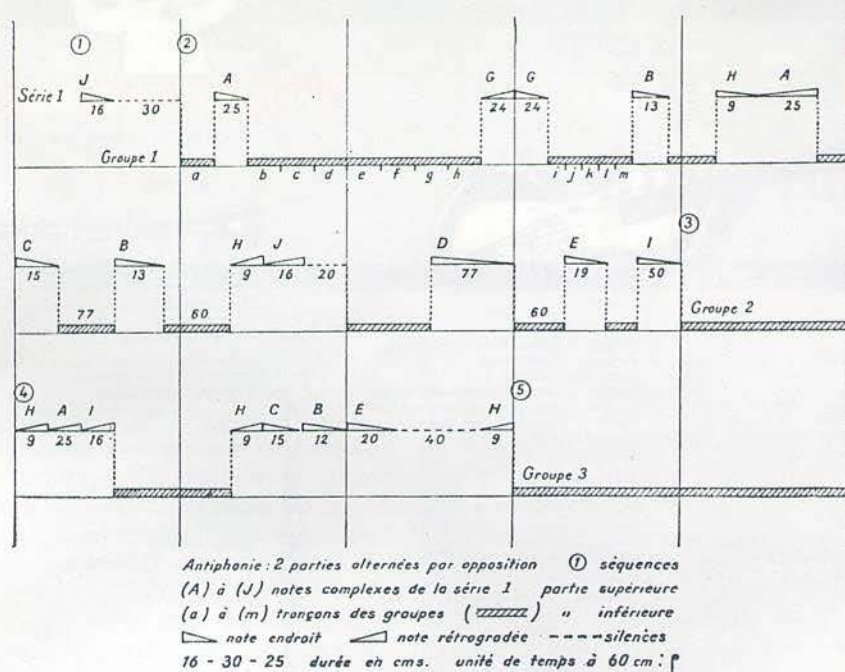
referència a la cronologia dels concerts, ni tampoc especifica o determina el contingut de cada actuació. Amb tot, la lectura d'aquest volum impressiona per la quantitat de noms que evocuen un passat veritablement brillant per una banda i, per l'altra, perquè s'hi endevinen les primeres passes de molts artistes i conjunts que avui són la nostra realitat.

Així, quant a conjunts, cal destacar-hi la presència de l'Orquestra Municipal de Barcelona, l'Agrupació Solistes de Barcelona, «Ars Musicae» de Barcelona, «I Musici» de Roma, «Collegium Musicum» de Wiesbaden, «Trio Ebert» de Viena, el «Groupe d'Expérimentation de Musique Concrète» de la Radio-Televisió Francesa, etc.

Conjunts vocals: Capella Clàssica Polifònica de Barcelona, Cor Madrigal, Cor Al·leluia, Antics Escolans de Montserrat, Coral Sant Jordi, etc.

Conjunts de dansa: Esbart Verdaguer i Esbart de Sarrià.

Directors d'orquestra: Eduard Toldrà, Josep Sabater, Jacques Bodmer, Narcís Bonet, Bernhard Rövenstrunck, Josep L. Delàs, etc.



El Grup d'Experimentació de la Música Concreta de la Radiodifusió Francesa va permetre als nostres melòmans d'escoltar per primera vegada música electroacústica. A dalt, una partitura de Pierre Henry; a sota, Pierre Schaeffer, animador i teòric del moviment



Solistes i instrumentistes: M^a Teresa Balcells, Maria Canela, Miquel Farré, Mercè Llatas, Joan Moll, Rosa Sabater i Pere Vallribera com a pianistes; Gracià i Renata Tarragó com a guitarristes; Fèlix Ayo, Eduard Bocquet, Montserrat Cervera, Henri Lewkovitz, Pau Dini, Jaume Llecha, Domènec Ponsa i Xavier Turull són alguns dels violinistes; i entre molts altres, Lluís Benejam i Mateu Valero (violles); Josep i Salvador Brotons, Salvador Gratacòs i Francesc Rexach (flautes), Domènec Segú (oboè), Amadeu Rovira (trompeta), Ramon Isbert (fagot), Robert Ar-

mengol (percussió) i Rosa Balcells (arpa).

En el capítol de cantants, pel Jardí dels Tarongers van passar: Victòria dels Àngels, Concepció Badia d'Agustí, Maria Rosa Barbany, Carme Bustamante, Montserrat Caballé, Antònia Jordà, Montserrat Martorell, Hugues Cuénod i Raimon Torres. Com a actors i recitadors, hi figura també Josep M^a Flotats; i com a directors escènics, hi tenim Manuel Cubeles, Montserrat Llongueres i Jaume Picas, entre altres; i Joan Tena com a ballarí.

Sovint, per proporcionar una visió teòrica de la música, també s'hi oferiren con-

ferències a càrrec de crítics i musicòlegs com Rosend Llatas, Miquel Querol, François Paillard, Oriol Martorell, Delannoy Arthuys, etc. Quant als cicles de caràcter monogràfic, se'n dedicaren al «Lied alemany» i a la «Música Vocal» en els següents apartats nacionals: França, Itàlia, Espanya, Anglaterra, Rússia i altres països europeus i americans.

«L'evolució del petit conjunt instrumental», «Moments interessants en la història de la Música» i «La Música inspirada pel mite d'Orfeu, com a expressió de la influència de la música sobre la persona humana», van ser tants altres enuncisats per a unificar el repertori de tres cursos més, mentre que la personalitat de grans figures com J.S. Bach, Brahms, Mozart, van tenir cicles dedicats exclusivament a llur obra. I, per altra banda, Chopin i Schönberg van encapçalar sengles cursos dedicats respectivament a l'escola romàntica i la música moderna (segle XX).

La llista d'obres que s'hi van escoltar pot dir-se que estableix un panorama ben significatiu sobre l'evolució de la música en el món occidental al llarg del temps: des de les *Cantigas* d'Alfons X, passant pels trobadors, el *Còdex de Ripoll* i el *Llibre Vermell* de Montserrat, i músiques més conegudes del repertori renaixentista, barroc i romàntic, s'arriba al nostre segle amb creacions de noms tant cabdals com Stravinsky, Ravel, Bartók, Schönberg, Webern, Berg, Haba, Hauer i els dels aleshores joves Boulez, Nono, Stockhausen, Henri, Schaeffer, Ohana, etc.

També hi actuaren com a pianistes i compositors Mompou i Rodrigo, i s'hi estrenaren o interpretaren obres de Blancafort, Homs, Montsalvatge, Valls, Cerdà, Cercós, Casanovas, Gerhard, Benejam, Narcís Bonet, Jaume Padrós, etc.

En celebrar els deu anys de música al «Jardí», Josep Bartomeu, tot agraïnt el treball dels músics i dels col·laboradors que l'ajudaven en l'organització, escrivia en el programa que agraïa: «...molt sincerament als filharmònics, (...) a tots els qui han pogut o volgut acompanyar-nos en el goig d'escoltar música(...). Perquè el sentir-se tot sol, isoladament, té una fredor inexplicable; la calor de la companyia afegeix una nova vibració a la dels sons (...), puc afirmar com a cert que, per fruir, necessito estar en companyia, sentir-me rodejat d'altres éssers humans. I per aquesta raó he d'agrair el costat que m'han fet no sols els músics, sinó tots els amics de totes les professions i vocacions (...). A tots us estimo, per amor a la música».

Veritablement, l'actitud humil, el treballar en silenci i l'obra de Josep Bartomeu i Granell ¿no haurien de ser, avui, un exemple constant per a tot l'estament musical català?

Joven Orquesta Nacional

EDMON COLOMER, Director Artístico y Titular
JUAN DE UDAETA, Director Asociado

de España

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música

Avance de Programación

OPUS

RADIO NACIONAL DE ESPAÑA

CICLO OPUS ULTIMA

FEBRERO

MADRID Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
día 3
Reich Music for pieces of wood
H. Green Ragtime
Cage Second Construction
ATABAL PERCUSSION

MADRID Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
día 10
Debussy En Bateau
Tournier Estudio de concierto
Telemann Sonata en Si menor
Jolivet Pastorales de Navidad

TRIO DE ARPA, FLAUTA Y VIOLA

MADRID Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
día 17
Anónimo (1684) Sonata Bankelsangerlieder
Scheidt Suite de Batalla
Grieg Suite para instrumentos de metal
Petrovich Cassazione
Pachelbel Canon en re menor
Bach Preludio y fuga
Anónimo The Trumpet Voluntary

QUINTETO DE METALES MANUEL PALAU

MADRID Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
día 24
Stravinsky La Historia del Soldado
Messiaen Cuarteto para el fin de los tiempos
GRUPO MANON



CONTEMPORANEA

ABRIL SANTA CRUZ DE TENERIFE

día 12 Teatro del Parque
13 h. Acto de Apertura
Stravinsky Missa (1948)
Petrossi
Comp. español
CORO UNIVERSITARIO DE LA LAGUNA
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

día 12 Teatro del Parque
20 h. Programa de Música Vocal
THE SWINGLE SINGERS

día 13 Teatro del Parque
20 h. Audición Comentada.
Hernando Obra encargo.
Berio Sinfonía
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
THE SWINGLE SINGERS

día 14 Parainfancia de la Universidad de La Laguna
13 h. Ensayo con público
Bernoldi Obra de encargo
Bartók Concierto para violín n.º 2
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Santiago Juan, violín

día 14 Parainfancia de la Universidad de La Laguna
20 h. Bartók Concierto para violín n.º 2
Berio Sinfonía
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
THE SWINGLE SINGERS
Santiago Juan, Violín

día 15 Teatro del Parque
20 h. Teatro Instrumental
Globokar Toucher (1973)
Globokar Introspection d'un tubiste (1983)
Globokar Ombre (1989)
Globokar Cri des Alpes (1986)
Globokar Vases communicantes (1984)
Globokar Tribadabum extensis sur rythme fantome (1981)
GLOBOKAR, TRIO LE CIRCLE, P. VOTRIAN

día 16 Teatro del Parque
13 h. ORQUESTA DEL CONSERVATORIO
DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

día 16 Teatro del Parque
20 h. Reich Music for pieces of wood
Green Ragtime
Peck Lift-Off
Holt Canto Ostinato
Ohana Etudes Choreographiques
ATABAL PERCUSSION

día 19 Teatro del Parque
13 h. Janáček Mládí (Juventud)
Hartzel Trío para flauta, clarinete bajo y piano
TRAMUNTANA WIND ENSEMBLE

día 20 Teatro del Parque
13 h. ALUMNOS TALLER IMPROVISACION

día 21 Parque García Sanabria
13 h. Globokar La Tromba e Mobile
ALUMNOS TALLER MUSICA Y ACCION ESCENICA

día 21 Teatro del Parque
20 h. Globokar Etudes pour Folklor 1
Globokar Par une forêt des symboles
Berio Sequenza V (1986)
Globokar Echanges (1973)
ALUMNOS TALLER MUSICA Y ACCION ESCENICA
Vinka Globokar, trombón

día 22 Stravinsky Historia del Soldado
20 h. Coproducción con el Centro Dramático Nacional
TEATRO DE LA DANZA
Juan de Udaeta, director



GALICIA

JULIO/AGOSTO

Gira por el Noroeste de España.
Lugares a confirmar
23-7/4-8 Henze
Haydn

Los Caprichos
Sinfonía Concertante
para oboe, fagot, violín,
violoncelo y orquesta
Sinfonía "Morfos el
Pintor"

JOVEN ORQUESTA NACIONAL

DE ESPAÑA

David Olmedo Violín

Manuel Martínez Violoncelo

del Fresno

Eduardo Martínez Oboe

Santiago Ríos Fagot

Edmon Colomer Director

VALENCIA

NOVIEMBRE

ALICANTE día 10

VALENCIA día 11

MADRID día 13

Premio de composición de la Joven
Orquesta Nacional de España
Martín Sinfonía Concertante
para 2 orquestas
Debussy Images n.º 2: Iberia
Stravinsky El Pájaro de fuego
(versión 1919)

JOVEN ORQUESTA NACIONAL

DE ESPAÑA

Edmon Colomer Director



Con el patrocinio de
Compañía Coca-Cola de España, S.A.

Para más información, dirigirse a:

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Auditorio Nacional
Príncipe de Vergara, 136
28002 MADRID

Teléfonos: 91 / 337 02 89 (Dirección)
337 02 52 (Intendencia)
337 02 70/71 (Oficinas)
337 02 67 (Prensa)

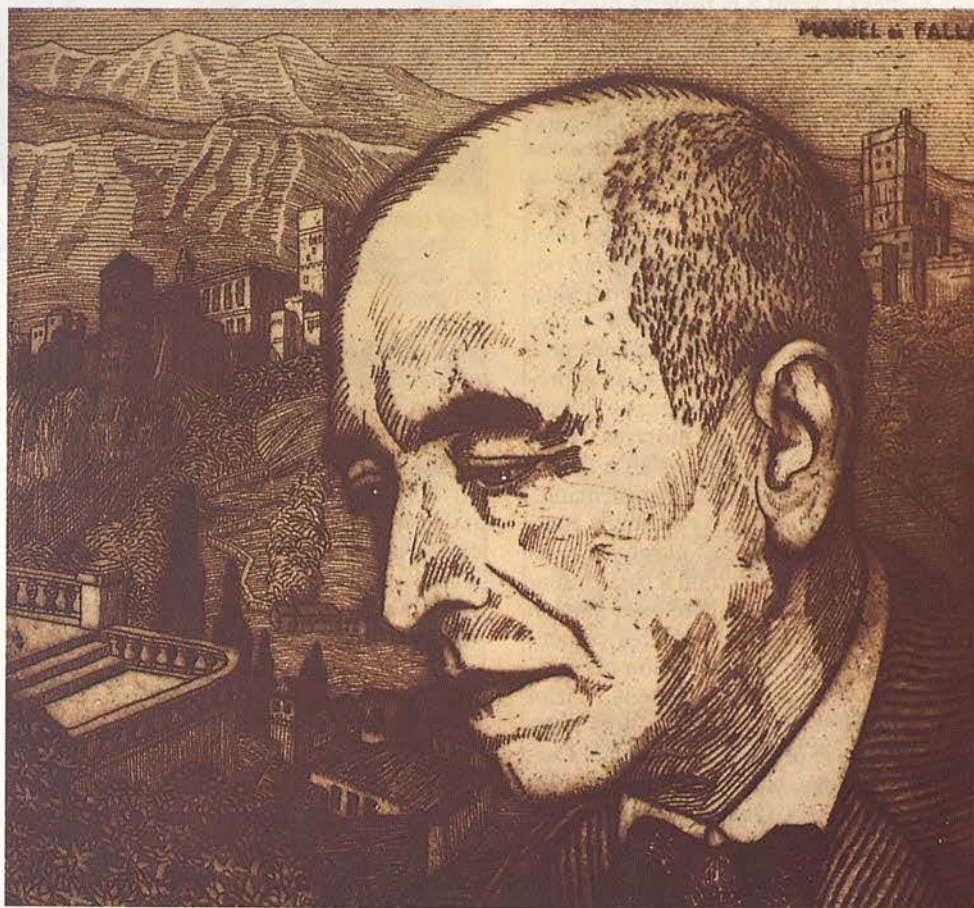
Els anys del Cercle Manuel de Falla

Novament se'ns demana de recordar, amb memòria que comença a ser ja massa llunyana i nostàlgica, el paper tan remarcable que va representar a Catalunya aquell grup de compositors —i també intèrprets— que treballaren intensament, sobretot entre els anys 1947 i 1950. El seu missatge individual fou, i en alguns casos ha continuat essent, remarcable, però molt més ho foren en aquells temps l'empremta i la projecció culturals que el seu caràcter corporatiu informal causaren en la nostra societat, atrapada encara per les conseqüències de dues guerres.

Homenatge a l'Institut Francès

Cal retre homenatge, en primer lloc, a aquell benemèrit Institut Francès que, sota la direcció de Pierre Defontaine, endegà una sèrie de «cercles» d'artistes, als quals es posava a disposició un lloc de trobada, uns locals de pública manifestació i un piano, fins i tot, per als músics. La promoció més immediata fou a cura de dos personatges decisius: el professor de l'Institut i ensem compositor Paul Guinard i el gran dilettant Josep Maria Pascual, qui més tard estigué relacionat amb la constitució de les Joventuts Musicals a Barcelona. El «Cercle» fou sempre una amable i sincera trobada, en la qual tothom fou ben rebut, sense exclusions. Val a dir que l'únic punt de coincidència estètica entre tots era prou ampli per a no poder deixar d'emparar-los tots; ni els anys que calia recuperar podien, de moment, fornir grans divergències conceptuals. Per altra banda, els seus membres —ja és hora que els anomenem, amb la sola excepció de Manuel Valls, que provenia del mestratge del Pare Donostia— havien sorgit gairebé tots de l'escola de Cristòfor Taltabull: Josep Cercós, Josep Maria Mestres-Quadreny, Joan Comellas, Àngel Cerdà i Josep Casanovas. Albert Blancafort tenia la seva pròpia nissaga i, inicialment, J. Eduard Cirlet, qui provenia ja d'anteriors especulacions expressionistes.

El Cercle s'anomenà tot seguit «Manuel



Manuel de Falla, segons un aiguafort de M. Amigues. El seu darrer estil representà una mena de model paradigmàtic per als compositors del «Cercle»

de Falla», per una raó concloent i clarament definitiva del grup. Llavors estava de moda la tesi, sostinguda per Salazar, de les tres etapes de l'evolució del nacionalisme sonor, a partir del folklorisme colorista finisecular fins a una pretesa sublimació o recreació alambinada dels elements racials i etnomusicològics, en un també anomenat folklore imaginari. I el paradigma salazarià, que passava naturalment per Stravinsky i Bartók, anava a confluïr en l'inefable *Concert de Falla*. No hi podia haver, per tant, un músic més emblemàtic i avinent que Don Manuel, per altra banda amb un cert aroma d'exiliat. Però, si hem de ser sincers, tampoc no es pot dir que cap missatge nacionalista clar s'arribés a realitzar d'una manera sistemàtica, llevat d'alguns casos aïllats

(com en el *Platero y yo* o en les cançons asturianes de Cerdà) perquè segurament no era de fet una vocació gaire sentida ja per cap de nosaltres, sobretot pels qui veníem del camp de Taltabull. Més aviat ens aflagava i interessava allò que de neoclassicisme hi havia en els esmentats capdavaners del nacionalisme evolucionat.

La descoberta del «Grup dels Sis»

El Cercle residia, no ho oblidem, en un ambient francès, i precisament en ell vivíem intensament una cultura musical que

encara ens feia conèixer la maduresa dels «Sis». Honegger, Poulenc i Auric començaren a arribar a Barcelona per mitjà precisament de l'Institut, rebuts i festejats corporativament pel Cercle en pes. Dels «Sis», admiràvem la resposta respectiva a un fet negatiu, que era en allò que realment tots coincidíem: la mort de la tonalitat i la necessitat d'omplir-ne urgentment el buit. Si amb Taltabull es treballava Schönberg i la superació de la tonalitat, cal reconèixer que ell va romandre encara aliè al dogmatisme dels dotze sons que, per altra banda, ningú de nosaltres no podia haver conegut, per una manca elemental de contactes amb l'escola vienesa i degut a la mateixa diàspora pre-bèl·lica. Érem tan conscients que, darrera el *Concert* de Falla hi havia encara massa literal la presència de «*de los álamos vengo*», com que l'esmentat atonalisme, considerat com una realitat exclusivament negativa, només podia conduir a aquell «bruitisme», el «sorollisme» més descarnat. En fi, amb totes aquestes referències, tothom intentava sortir-ne com podia. Per una banda, hi havia qui, com Valls o Blancafort, escolliren d'antuvi la sortida del franc neoclassicisme a l'estil més proper al *Concert* i al *Retablo* i els seus precedents scarlattians. Cercós era en principi qui sempre donà mostres d'un temperament més turmentat i afí a un expressionisme de caire més aviat germànic, àdhuc vagament wagnerià en aquells anys. L'inefable Joan Comellas fou sempre, i ha continuat essent-ho, un món a part, solitari: una mena de *naïf* de la música que, en darrer terme, en infinitat d'obres començades i no sempre acabades, fou qui estigué més a la vora d'un Mompou. Cirlet aportà d'antuvi unes quantes obres anteriors de caire expressionista, i Àngel Cerdà, un llenguatge, tal com he insinuat, més nacional-colorista. Quant al Mestres-Quadreny dels primers temps i a mi mateix, havíem experimentat un fet —altament extrapolable a la majoria dels ja esmentats i per tant digne de ser considerat com a característica bastant comuna en el Cercle. Vull dir aquell fenomen tan comú en els



Una reunió del «Cercle» el 1949. D'esquerra a dreta, asseguts, Albert Blancafort, J.E. Cirlet i Joan Comellas; drets, Àngel Cerdà i Manuel Valls

joves estudiants de contrapunt, que fa que, en un determinat instant ja avançat del tractament lliure de la polifonia, s'arriba necessàriament al darrer Bartók més experimental, per una banda, o a Hindemith, en un altre sentit. Si no hi hagué, per tant, serialisme durant tot l'any de vida del Cercle, sí que hi havia en canvi una absoluta consciència d'avantguarda amb un llenguatge fortament evolucionat i molt més vigent del que anys després es pogué creure.

La importància dels intèrprets

Però hi havia encara un altre aspecte substancial en el Cercle, que caldrà sempre tenir present. L'àmbit cultural francès que hem esmentat, el mediterranisme d'aquest món que encarnaren els Ricard Viñes, Déodat de Séverac o Darius Milhaud marcava una afinitat, de la qual la música catalana difícilment es podrà mai sostreure. Aquest fet primordial es tradueix necessàriament en una vocació afortunada per al lirisme meridional. No hi hagué compositor del Cercle que durant aquells anys no tingués en el seu catàleg diverses sèries de melodies per a cant que, algun dia, caldrà inventariar, sense esperar uns instants pòstums, com els de Valls o de Cercós.

El lirisme era una exigència i ensems una realitat plausible gràcies a la presència, al Cercle, dels intèrprets que ja hem apuntat. La musa generosa d'aquells anys fou inqüestionablement Anna Ricci qui, amb Jordi Giró, dominava no solament el repertori del Cercle sinó tot el contemporani. A ells cal atribuir amb tota justícia l'aspecte

decisiu de la projecció cultural del moviment de renovació d'aquells anys. Regularment, es pogueren muntar a l'Institut i arreu de Catalunya concerts amb totes les primeres audicions de la producció pròpia del catàleg bàsic del segon quart de segle.

Foren els temps esplendorosos dels concerts del Cercle arreu de les comarques catalanes i per les emissores, com l'antiga Ràdio Associació de la Rambla, on el mestre Badia ens donà generosa entrada. Entre tots plegats es creà, doncs, del no res, no solament una escola ben remarcable de música catalana, sinó que s'exercí durant un temps com un nucli cultural de fet. Amb Josep Pascual sempre al front, s'organitzaren les ja llegendàries presentacions del *Retablo*, de Falla, i de la *Història del soldat*, de Stravinsky, de Mataró a Figueres, a Manresa o a Granollers en les quals molts dels «fallistes» havien arribat a accionar els titelles i els decorats. Per cert que, en tot això, hi començà a prendre part activa un jove director català d'ascendència suïssa: Jacques Bodmer.

Els anys s'escolaren i la malaltia de Pascual ens va privar de la personalitat tan indispensable en aquestes coses: la del promotor, de l'ànima necessària per a la vitalització de tot moviment. Passats els anys cinquanta, sorgiren nous grups significatius a Catalunya, com l'avançat Club 49, de Joan Prats i Pere Casadevall, que s'emportà bàsicament Mestres-Quadreny cap a una direcció de nova avantguarda, o com Joventuts Musicals, que iniciava igualment la seva remuntada creadora. Els antics membres del Cercle restaven ja a mercè de llurs pròpies individualitats i trajectòries vitals.

Josep Casanovas

Si t'agrada la música, escolta

Akelarre en clau de Sol:

un espai de Catalunya Ràdio
que dirigeix i presenta
Montserrat Puig.

De 2 a 4
la matinada del diumenge
al dilluns
FM 102.8

BAGUÉS

JOIERIA

PASSEIG DE GRÀCIA, 41
TELÈFON 216 01 73
08007 BARCELONA

CARRER SANT PAU, 6
TELÈFON 317 32 46
08001 BARCELONA

EL REGULADOR BAGUÉS
RAMBLA DE LES FLORS, 105
TELÈFON 317 19 74
08002 BARCELONA

JORQUERA PIANOS

VICTOR JORQUERA S.A.

VENDA
COMPRA
LLOGUER
SALA D'ESTUDI I ASSAIG
REPARACIÓ
ESTUDI TÈCNIC

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



publi|tempo 5/6

L'empresa de publicitat general
especialitzada en música

Publi-Tempo és... publicitat

publicitat de la música
publicitat en la música
publicitat per a la música

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

Amadeu Vives, 3, 3r. 1a. Tel. 301 33 93
08003 BARCELONA

Hi-Fi

SONY®

Audio Digital

Sabino de Arana, 42-44 • 08028 Barcelona
Telèfon: 330 65 51



harmonia
mundi

30 anys
al servei de la música
a través de la discografia

Avgda. Pla del Vent, 24 • 08970 Sant Joan Despí

E. FUSTE

PIANOS
ORGUES
INSTRUMENTS MUSICALS
SO PROFESSIONAL



c/. MALLORCA, 346 - Tel. 207 45 18 - Barcelona
c/. MARINA, 310 - Tel. 255 92 58 - Barcelona



DISCOS
CASSETTES
ACCESORIS

COMPACT-DISC

La més extraordinària selecció i gran estoc

Escorial, 100 - Tel. 214 09 04 - Barcelona



Representants a Catalunya
del programa

EUROPERA organitzat per
LA FUGUE PARIS
Organitzadors de sortides
musicals de cap de setmana
per Europa

Travessera de Gràcia, 101
Tel. 217 98 52*
BARCELONA

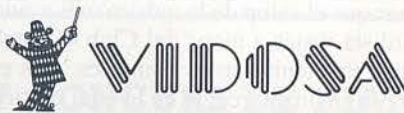
FORMATGERIA
CANNES



Gran assortit de formatges i
embotits catalans i espanyols.

c/ Doctor Joaquim Pou, 4

Per reserves 302 50 71



LA MÉS GRAN SELECCIÓ EN
COMPACT-DISC

Balmes, 341-343 • 08006 Barcelona



PIANOS - ORGUES
INSTRUMENTS MUSICALS

BARCELONA Muntaner, 300 Tel. 200 81 00
BARBERÀ DEL VALLÈS BARICENTRO Tel. 718 97 51
MADRID Hermosilla, 75 Tel. 435 89 89
MADRID La Vaguada Tel. 730 48 82



Pianos d'importació
Lloguer de pianos
Teclats electrònics
Guitarres clàssiques de concert
Instruments per a conjunts musicals

Xiprer, 4 i 6 - ☎ 347 81 10 BARCELONA
Argenteria, 35 - ☎ 310 75 21

PIONEER®
El futuro en sonido e imagen.

PIONEER ELECTRONICS ESPAÑA, S.A.
BARCELONA (ESPAÑA)

Joventuts Musicals de Barcelona, catalitzadora de les energies dels joves

Joventuts Musicals de Barcelona va ser fundada l'any 1952, dotze anys més tard de la creació d'aquesta organització internacional. Barcelona havia superat els moments més durs d'aïllament cultural; però, tanmateix, vivia en un estat de considerable migradesa.

El naixement de la delegació barcelonina fou simultani amb la de Madrid. Amb tot, l'empenta i el protagonisme hi van ser molt diferents, cosa que més endavant provocà el fet insòlit que la seu de la federació estatal es desplaçés de Madrid a Barcelona, a instàncies d'una petició feta per la delegació andalusa, en el curs d'una assemblea celebrada a Badajoz.

A Catalunya, aviat es posaren en marxa diverses delegacions a ciutats d'arreu del país. El fet que l'associacionisme tingués uns marcs de funcionament molt restringits féu que l'aixopluc d'aquest nom servís per afavorir altres activitats, i no tan sols les musicals, des de teatre a conferències, fossin de temàtica musical o no. Això provocà, per una part, una considerable vitalitat i, per l'altra, també problemes administratius. Un exemple contundent va ser la clausura de la delegació de Barcelona arran d'un cicle de conferències, perquè el govern civil adduí que la sala on havia de celebrar-se només tenia una porta quan, en realitat, en tenia tres. Mai més no s'ha tornat a posar en marxa aquella delegació.

Una porta oberta a tots els joves

La incidència de Joventuts Musicals a la vida pròpiament musical barcelonina es produí justament en el camp que li corresponia de forma més definitoria: el de la joventut. Manuel Capdevila, actual vocal adjunt a la presidència de Joventuts Musicals d'Espanya, remarca que per la seu de l'entitat (la mateixa seu actual del carrer de Pau Claris) va passar tothom qui era i ha estat algú en la música, a més de personalitats musicals de característiques molt diferents: des d'Àngel Cerdà a Enric Gispert, passant per Oriol Martorell i molts d'altres.

30 (134)



Àngel Soler

Mentre la panoràmica del concertisme tradicional amb intèrprets de renom era a mans de l'Associació de Cultura Musical —la «Cultural»—, Joventuts Musicals va deixar que el camp de la música més avantguardista restés a mans del Club 49, amb el qual mantenia estrets contactes. Ells es reservaren una parcel·la en la qual oferien concerts amb programes que alternaven composicions formalment avançades (sovint, de compositors catalans) amb altres de més consolidades.

La creació de l'Orquestra de Cambra de Joventuts Musicals afavorí l'organització d'uns cicles de concerts que tenien lloc el matí dels diumenges al Palau de la Música Catalana, alternats amb els de l'Orquestra Municipal. El director de l'esmentada orquestra era Domènec Ponsa. Tanmateix, no es tractava de la que avui es considera com a orquestra jove o formada per músics joves, sinó pels mateixos membres de la «Municipal». «De músics joves, no n'hi havia aleshores», diu Manuel Capdevila.

En tot cas, la tasca de Joventuts Musicals sí que afavorí l'eclosió de tota una ge-

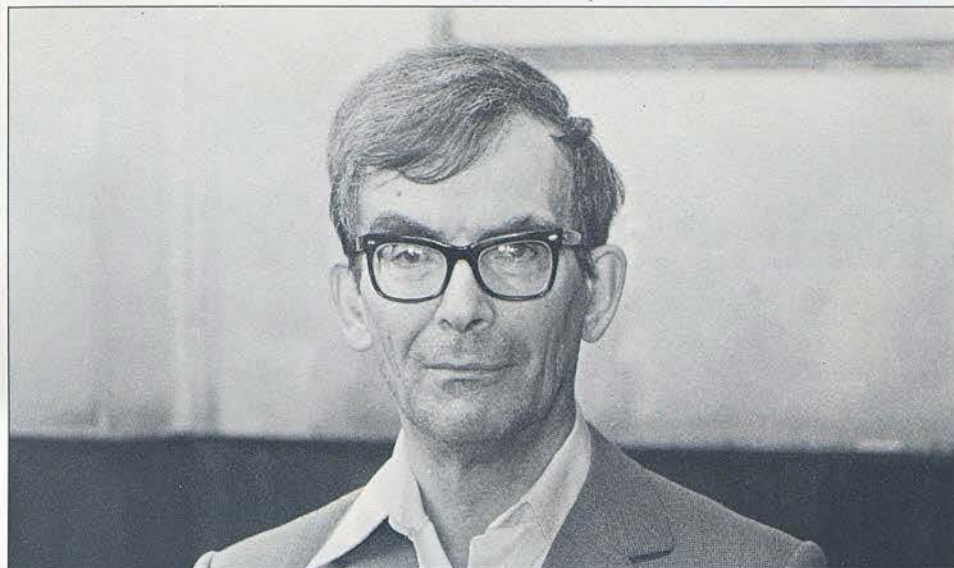


Antoni Ros-Marbà

neració que, després, ha estat important. Noms com Àngel Soler, Josep Maria Alpiste, Juli Panyella i Salvador Gratacòs, com també Antoni Ros-Marbà entre altres, formen part d'una generació que es beneficià de l'ambient i de les possibilitats ofertes per Joventuts Musicals, gràcies a les quals podien actuar a fora, en règim d'intercanvi amb altres músics estrangers, o assistir a *stages* o cursos internacionals. Ros-Marbà, abans de guanyar per oposició la titularitat de l'Orquestra Simfònica de la RTVE, no havia dirigit cap altra orquestra a Barcelona sinó la de Joventuts Musicals.

La memorable estrena de La història del soldat

El concerts s'estenien a altres delegacions de Catalunya. La Cúpula del Coliseum també va servir per aixoplugar-hi concerts. Hi havia una preocupació per fer conèixer obres del repertori més actual. En aquest



Josep Cercós

context, es podria parlar d'una memorable estrena de la *Història del soldat*, de Stravinsky, dirigida per Jacques Bodmer, un nom que tingué un paper força destacat a la vida musical barcelonina d'aquells anys: dirigí nombrosos concerts, ultra ser un component de la Junta Directiva de JJMM.

Sovint, instrumentistes catalans viatjaven a les seues dels congressos internacionals de Joventuts Musicals per prendre part a les orquestres mundials que es promovien en aquells anys. Aquests músics, a més, quan actuaven en solitari escampaven obres de compositors catalans com Cercós, Mestres-Quadreny o Cerdà, i més endavant de Xavier Benguerel i Josep Soler.

Aquesta dimensió de l'intercanvi internacional tingué un paper força destacat en aquells moments. Cada congrés promovia viatges col·lectius, que comportaven nous enriquiments i també, com s'ha assenyalat, intercanvis de músics.



Josep M. Mestres-Quadreny



Xavier Benguerel

Conferències i audicions comentades de discos, en uns moments en què l'avui ja obsolet LP estava a les beceroles, constituïen activitats viscudes de forma intensa en aquells anys, en els quals petites coses adquirien un gran relleu.

Manuel Capdevila remarca l'enorme vida associativa que tenia aleshores Joventuts Musicals, i que la seva seu era lloc de tertúlia, on la gent (els interessats en el fet musical) es trobava. Era una entitat oberta a tothom, segons precisa qui hi va viure aquells anys amb una intensitat absoluta. «Fèiem de tot, i tothom hi trobava allò que volia. I si algú proposava alguna iniciativa, podia tirar-la endavant. Altres entitats que tenien problemes s'hi van aixoplugar.»

En un altre ordre de coses, cal esmentar la posada en marxa dels concerts d'iniciació musical per als infants, a iniciativa d'Artur Martorell. Una iniciativa que ben aviat aconseguí un èxit important i que, des d'aleshores, ha servit perquè milers d'escolars barcelonins tinguessin el primer contacte seriós amb la música gran.

R.R.M.C.

V CONCURS DE PIANO PREMI CIUTAT DE BERGA

Dies 28, 29, 30 d'abril i 1 de maig de 1990

Categories

- A. Fins a 28 anys
- B. Fins a 19 anys
- C. Fins a 13 anys

Organització:

CENTRE D'ESTUDIS MUSICALS DEL BERGUEDÀ «L'ESPILL»
c/. Ciutat, 16, 1r - 08600 Berga - Tel. (93) 821 39 53

Amb el patrocini de



CAIXA DE MANRESA
OBRA CULTURAL

Amb certs aires de polèmica

Parlem en primer terme del recital Sviatoslav Richter perquè aquest, inesperadament, va deixar perplexa bona part de l'auditori: aquella que encara recordava el de fa ja vint anys, o bé la que el coneixia per les gravacions tan divulgades. Estàvem ja avisats (pel programa) que el pianista actual toca sempre amb la partitura al davant i amb la sola claror d'una petita llum, la justa per possibilitar-li la lectura. La resta de la sala roman a la foscor.

Una distància sideral respecte de l'últim concert

Se'ns plantejava l'experiència, doncs, com una qüestió d'ètica professional, més que purament d'estètica; però, de sobte, es produí la sorpresa. En la primera obra programada, una *Sonata* de Mozart, la lectura de la música esdevenia literal, amb tota la classe del gran pianista però amb notables limitacions quant a una dinàmica inconsistent, sense contrastos, com cercant una determinada interpretació infinitament sòbria. Calia esperar la resta del programa: Chopin i Debussy; però tot continuà segons la mateixa pauta. Era una fórmula en la qual sorgia una nova dimensió angoixant: la patològica.

Sobtadament encaixaven totes les peces, enfilades a la recerca d'una defensa enfront de l'estrès: supressió de l'esforç per a la memòria, de l'agressió d'un públic visible, el programa amb poques complicacions quant a estructures. És evident que hem de lamentar moltíssim que Richter hagi estat seriosament delicat de salut; però, d'aquest recital al de fa vint anys, la distància és sideral. Hi continua estant present el gran pianista qui, no obstant, exerceix actualment el seu art amb massa autolimitacions, que no admeten cap justificació estètica o ètica; simplement, perquè ens ha semblat impossible d'assenyalar en quin aspecte



Sviatoslav Richter

s'hagi enriquit la seva interpretació. Tampoc no ens cansaríem d'insistir que ha restat present molt d'un substrat llargament exercit. Però, actualment, no és un cas com el d'un Arrau o un Rubinstein en llur senectut.

Ens ha recordat un gran pilot de carreres que ha tornat només per a fer exhibicions de tècnica i qualitat en la conducció, però a una velocitat de passeig. Són uns recitals dels quals resulta extraordinàriament senzill per al crític afectar un entusiasme sense límits i parlar de recomençaments i quinta essències..., de rars aromes destil·lats. Però, per la nostra part, no ens resignem a renunciar a aquella «individualitat» de l'interpret que Richter rebutja ara com una «tiranització del públic». Són ja molts anys de teoria de la interpretació per permetre'n la desqualificació total i pretendre que tothom, amb la sola excepció de

Richter, s'ha estat equivocant dia a dia, any rera any.

Elektra, un dels esdeveniments del mes

L'altre esdeveniment del mes haurà estat l'*Elektra* de Strauss al Liceu. Una *Elektra* que es pot qualificar com la del protagonisme Marton-Espert, per bé que altres presències han acabat per fer-ne una representació extraordinària. El personatge Elektra reclama ineludiblement una gran protagonista i, aquesta vegada, Eva Marton ha demostrat que pot ser considerada com la intèrpret òptima del moment: frescor i qualitat de la veu; potència i intel·ligència per a penetrar el personatge que polaritza tota



Elektra

la representació, en un esforç només a l'abast de poques cantants.

Quant a l'experiència de Núria Espert, ha estat afalagadora en tots sentits perquè el tema i l'acció tràgica són vells coneguts de l'actriu catalana. Retroba una heroïna forta i exaltada, i un cor de donzelles en-

dolades com les lorquianes. No hi ha dubte, doncs, que la presència d'Espert en la direcció escènica s'ha fet palesa. És clar però, que ha treballat sobre una producció, una escena i uns vestuaris procedents del Teatre de la Monnaie de Brussel·les. Per tant, també caldrà atribuir a uns i altres els respectius mèrits.

La transposició de l'acció a la Itàlia feixista pot ser considerada com a gratuïta, però resulta frapant. El vell Balilla, en primer terme, pot servir d'exemple; com ho és la troballa de la cadira d'invàlida per a la sortida de Clitemnestra i, sobretot, la realització del vell palau renaixentista nafra i polsós que presideix tota la representació. Són discutibles, en canvi, els recursos a la dona nua, al cavall blanc, a la vella reina que massa aviat recobra la capacitat de deambulació normal o a la totalitat dels personatges masculins convertits sense excepció en caps feixistes. En tots aquests casos, per tant, hom es pot preguntar —o, si hom vol, polemitzar— sobre la sinceritat i, en conseqüència, la necessitat de certes realitzacions, o de la gratuïtat —o sigui contingència— d'altres esdeveniments estètics. És possible que aquesta versió no «afegeixi» res de substancial a una producció més convencional, però cal reconèixer que aquesta descontextualització és frapant i seductora.

Però, sortosament, no tot acabà amb el binomi esmentat; perquè la Crisòtemis de Sue Patchell fou immillorable, a l'alçada de la Marton, i la Clitemnestra de Mignon Dunn fou la interpretació característica d'una vella dama dels escenaris d'òpera. Encertat, l'Orestes de John Bröcheler; i ja episòdic, el telegràfic i poc agraït Egist de Hermann Winkler. I, encara, aquest elenc

de cantants nostres de sempre, sobretot Maria Uriz, Rosa Maria Ysàs, Carme Hernández o M^a Antonia Martín Regueiro, entre molts altres. La producció musical tornà a ser encomanada a Uwe Mund, qui la féu amb la versió de plantilla instrumental més extensa. El director en va treure un partit al nivell de gran teatre d'òpera, en una versió brillant i acurada com fa uns quants anys no s'hauria pogut ni sospitar.

Tres grans directors al Palau

Òpera en concert —en un bell concert— fou la *Violació de Lucrecia*, de Britten, a cura del fons d'instrumentistes de l'O.C.B., dirigits per Decker, i, sobretot, amb un important elenc de vuit cantants, entre els quals hi havia Margaret Marshall i Bernadette Greevy.

L'Orquestra Nacional Francesa va passar més aviat fugissera, amb Lorin Maazel al capdavant, i amb la fórmula de gira de qualitat. Molt més substancial, en canvi, la *Tercera*, de Mahler, en forma de gran producció de la Filharmònica Txeca i el Cor Filharmònic de Praga, dirigits pel veterà Vaclav Neumann. Ha estat una avinentesa per poder escoltar una obra de difícil i, per tant, d'insòlita programació.

I, finalment, l'Orquestra de l'U.R.S.S., dirigida per Svetlanov, un altre d'aquells titulars que es pot entendre amb els seus músics amb només un breu esguard i un gest mínim. Això crea una característica complicitat que tan sols és a l'abast de músics molt experimentats. Així, les interpretacions sorgeixen tan acurades i treballades com, de vegades, amb l'aparença d'un lleuger matís de falsa rutina. En realitat, quan es tracta d'escoltar dues obres tan poc conegudes com la *Setena*, de Prokofiev, o la gairebé rara *Tercera*, de Txaiovski, són sempre d'agrair unes lectures materialment perfectes.

Josep Casanovas



L'Orquestra de l'URSS

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

RETRAT

Tatiana Nikolajewa - Daniel Barenboim

Bach, al piano? Així, sí!

...I tant que sí! Aquesta és l'única resposta raonable quan són dos artistes de la categoria de Tatiana Nikolajewa i Daniel Barenboim els qui ens ofereixen les seves respectives interpretacions (tan

diverses, i tan riques totes dues!) de les *Variacions Goldberg*..., en només vint-i-quatre hores! I pensar que poden passar anys sense que cap pianista es decideixi a portar-les a la nostra ciutat!

Va obrir el foc Tatiana Nikolajewa, una gran sorpresa per a la majoria dels aficionats barcelonins... En efecte: aquesta excel·lent pianista soviètica és gairebé desconeguda al nostre país, malgrat haver enregistrat més de cent discos, dels quals només uns quants són disponibles al nostre mercat... Nikolajewa té l'aire d'una camperola robusta i saludable, de mirada serena, amb el cabell recollit en un gros rodet... En un cert sentit, podríem dir que el seu Bach és, una mica, com ella mateixa: senzill, directe, espontani, impulsiu... Un Bach també sa i robust... Un Bach amb colors a les galtes! Les *Goldberg* que ens va oferir el passat desembre a la Fundació Caixa de Pensions —unes *Goldberg* profundament viscudes, traduïdes en un so ampli poderós— en són una bona mostra.

Només vint-i-quatre hores més tard, aquest cop en un escenari diferent (el Palau), era el polifacètic i controvertit Daniel Barenboim, ja vell conegut del públic de Barcelona, qui seia davant el piano per tal d'oferir-nos un altre Bach d'antologia. Vam sentir, aquest cop, unes *Goldberg* de profunda riquesa intel·lectual. Unes *Goldberg* plenes de subtils i elegància, refinades i pulcres, traduïdes al món d'allò que és físic en un so net, cristal·lí, gairebé transparent... Unes *Goldberg*, potser, més contingudes i introvertides; però no per això menys commovedorament humanes.

És incontestable el fet que una imatge sonora val més que un miler de paraules; i crec que tothom estarà d'acord que la música és, per a un intèrpret, el mitjà més natural i propi d'expressió. De vegades, però, les paraules poden constituir un bon contrapunt a la música... Esperem haver-ho



aconseguit, reunint aquí dos testimonis d'excepció: Nikolajewa i Barenboim s'expliquen, ara, per a vostès.

Unes vint-i-quatre hores abans del ma-

gistral concert que ens oferí al Centre Cultural de la Caixa de Pensions, vam gaudir d'uns minuts de conversa amb Tatiana Nikolajewa. Una conversa curta, però fluida,



Nikolajewa, a la Fundació Caixa de Pensions, el passat desembre

malgrat la lògica (i no per això menys lamentable) barrera idiomàtica, salvada en aquesta ocasió gràcies a la col·laboració d'una amable intèrpret.

Escola russa: el «cantabile» com a objectiu

La senyora Nikolajewa va estudiar piano, al Conservatori de Moscou, amb el mític Alexander Goldenweiser, un home extremadament interessant i un pedagog brillant, rigorós i imaginatiu a la vegada. «Era una persona», recorda Nikolajewa, «d'una qualitat enorme, que feia molt més que ensenyar-nos a tocar l'instrument; ens ensenyava també a conèixer la vida, a aprofitar al màxim el contacte amb la gent i els esdeveniments quotidians. Tots els alumnes de Goldenweiser n'hi estem profundament agraïts.»

—Quins són, per a vostè, els trets fonamentals que caracteritzen, tècnicament i expressivament, la famosa escola soviètica de piano, de la qual vostè és, sens dubte, representant il·lustre?

—L'escola russa sempre ha concedit una enorme importància al contingut musical. El contingut és la cosa més important; en-

cara que també la tècnica hi té un paper fonamental. Però és la tècnica, la que és al servei del contingut i no mai a l'inrevés. Potser allò que diferencia més clarament l'escola russa és el seu gust pel «cantabile»: el piano no és un instrument que s'hagi de colpejar, de percutir amb violència; s'ha de tocar amb amor, per tal d'extreure'n una bona sonoritat.

—Podríem dir, doncs, que la qualitat del «tocco» és la preocupació fonamental de l'escola russa?

—Efectivament; n'és, si més no, un dels trets més destacats. La vella generació de pianistes russos donava moltíssima importància a aquesta característica. I ells van preocupar-se de transmetre aquesta inquietud a les generacions més joves. Encara avui, la primera cosa que s'ensenya a les escoles més rurals és, justament, el «legato»: com extreure el «legato» amb suavitat i amor..., a tocar «cantabile». La persona que sap tocar d'aquesta manera, serà capaç de fer la resta: «staccato», «non legato»...

—I, creu que els més joves conserven intacte aquest llegat?

—Intentem que tot plegat es reflecteixi en els nostres joves pianistes. Hi ha, naturalment, joves que toquen d'una manera més dura, més violenta; però això no és del gust de la nostra escola. Cal evitar aquest col-

pejament constant; del piano poden extreure's colors molt diversos...

Bach-Shostakovitx la línia imaginària

Si per a Tatiana Nikolajewa Bach és l'alfa, Shostakovitx és, sens dubte, l'omega. El seu món interpretatiu, sostingut en aquestes dues columnes, va ser considerablement enriquit per l'amistat, mantinguda durant més de vint anys, amb Dimitri Shostakovitx.

—Fou al Conservatori, on va conèixer Shostakovitx?

—No ben bé... Shostakovitx hi va ensenyar, durant un temps, instrumentació. Jo era llavors una estudiant... Tremolàvem de valent, quan ell venia als nostres exàmens! Però va ser a Leipzig on el vaig conèixer: al Concurs Bach de 1950. Des d'aquell moment, una gran amistat professional i humana ens va unir, fins a la seva mort.

—Quines són, per a vostè, les característiques essencials de l'obra pianística de Shostakovitx?

—Potser jo no separaria l'obra pianística de la resta de la seva música. Per a mi, la seva producció és un tot integral que no admet una divisió en compartiments estancs. Jo la definiria com una música molt profunda; potser no arriba immediatament a la gent: precisament, perquè expressa uns sentiments profunds, tràgics. Fa un any, vaig interpretar per primer cop a Copenhaguen, la integral dels Preludis i Fugues, de Shostakovitx; m'hi vaig trobar amb Kurt Sanderling, amb qui jo havia actuat molt anys enrera. Ell adora Shostakovitx. Després del concert, em va dir: «Sap, Tatiana? Això és el diari íntim de Shostakovitx». Aquesta és una idea molt interessant. Li vaig respondre que les Simfonies també ho són, així com els Quartets de corda (la idea de Shostakovitx era crear vint-i-quatre quartets de corda, com els Preludis i Fugues; però, lamentablement, només arribà a escriure'n quinze). Es tracta d'una música molt profunda, que reflecteix molt bé l'època... i aquella no era una època precisament tranquil·la; fins i tot es podria considerar com a tràgica. Ell era un home molt sensible envers tots els esdeveniments de la vida. I això és quelcom que es pot escoltar en la seva música.

—Em penso que, tot i que constitueixen mons tan diferents, a vostè li agrada establir paral·lelismes entre Bach i Shostakovitx...

—Quan toco els Preludis i Fugues de Bach i els Preludis i Fugues de Shostakovitx..., al mateix temps tinc i no tinc desig de comparar-los... Perquè, com vostè diu, pertanyen a mons i èpoques tan diferents... Shostakovitx se'n surt molt bé, en tots sentits, de la comparació amb Bach. Penso que Shostakovitx ha ocasionat que la música fes un enorme pas endavant. És difícil afirmar la superioritat d'un sobre l'altre. Quant a



profunditat musical, potser Shostakovitx no té res a envejar a Bach! Shostakovitx tenia dues «icones» musicals: Bach i Mahler. I això és molt significatiu.

La senzillesa al poder

—Què vol dir, per a vostè, ser fidel a l'esperit de Bach? Quin és el seu concepte de Bach?

—Primer, haig de dir que la música de Bach és grandiosa; i em sento molt feliç de poder posar el meu granet de sorra per tal de difondre-la... Allò que provo de trobar, quan toco Bach, és la major senzillesa possible en la interpretació. Perquè no es tracta d'una música simple, en si mateixa... Per a mi, és un compliment enorme que algú del públic em digui que no n'ha copsat la complexitat polifònica, que no s'ha adonat que el temps passava (i potser he estat tocant durant una hora i mitja!): perquè «vostè ha tocat amb tanta senzillesa...», em diuen.

—Tímbriament, com construeix Bach, al piano? Com una orquestra?

—Sí; en general, jo el veig, al piano, com una orquestra sencera. El piano és capaç de recrear tots els colors, totes les sonoritats d'una orquestra: la fusta, la corda... és un instrument veritablement ric, i això és fantàstic, quan toques una gran obra, com les Variacions Goldberg... Però, en canvi, el Concert Italià és més específicament clavicinístic: molt nítid, amb molt de sol... Hauria de ser una orquestra «molto leggiero»... —somriu.

—Què li atrau més de les Goldberg?

—El sentit dramàtic que tenen. Comen-

cen amb una «Ària»: la mateixa que tanca l'obra. I, entremig, les variacions. És com si, a través d'aquestes variacions, passés tota la vida...! Primer, sentim una «Ària» molt clara, les col·lisions...: la vida va passant, amb les seves alegries, les seves tristeses, les seves petites tragèdies. I, finalment, de nou l'«Ària», però ja cansada de viure, després de tants anys, de tants esdeveniments, carregada de totes les experiències viscudes... És aquest aspecte dramàtic allò que més m'atreu...

—Es considera emparentada, quant a la seva manera de sentir i d'interpretar Bach, amb cap pianista del present o del passat, com ara Glenn Gould?

—Quant a Glenn Gould, el vaig conèixer personalment. Malauradament, només va visitar l'URSS en una ocasió, a finals dels



anys 50. Al programa hi havia la Partita en mi menor, de Bach, la Sonata, opus 109, de Beethoven i la Sonata, d'Alban Berg. Era ja el final de la temporada, i la sala estava gairebé buida... Però, en els descansos, la gent corria als telèfons per tal d'avisar els familiars i amics. I el segon concert va ser un ple absolut. Després del recital, vaig entrar a saludar-lo, a donar-li les gràcies, i em va regalar una gravació seva de les Goldberg, que em va impressionar molt... Tal vegada, es podria dir que aquella interpretació de les Goldberg m'era molt propera. Utilitzo el passat, perquè, posteriorment, en la seva darrera etapa de vida, ja hi havia en les seves interpretacions coses amb les quals jo no estava d'acord; potser perquè ell ja estava molt malalt... Penso que, en aquell moment, ja no es podia jutjar igualment la seva obra. Les seves darreres versions de les Goldberg ja no m'agraden, sincerament. Crec que va ser perquè estava malalt, i el seu estat es reflectia en la música.

—Suposo que ja li han dit quaranta vegades...

—...que demà passat les toca Barenboim! —exclama amb una riallada.

—Exacte. Està d'acord que, aquesta, serà una experiència interessantíssima per al públic de Barcelona? És a dir, sentir dues Goldberg diferents, per dos pianistes diferents, en vint-i-quatre hores?

—Sí, sí, per descomptat... Barenboim és, a més, un home d'un talent enorme. Allò que lamento, de debò, és no poder assistir dijous al seu concert... Haig de marxar!

L'ensenyament, una passió compatible

Tatiana Nikolajewa no exerceix l'ensenyament, de manera regular, a cap escola o conservatori; ofereix de tant en tant, això sí, seminaris, sempre molt concorreguts per joves de tot el món.

—M'agrada molt aquest tipus d'ensenyament —em diu—. Potser el temps és massa curt. Hi ha seminaris de dos, de tres dies...; com a molt, de tres setmanes. Però estic convençuda que aquestes experiències són molt enriquidores...; i que l'enriquiment hi és recíproc! Jo rebo molt d'aquestes experiències, tot i que és difícil combinar els recitals amb l'ensenyament. M'agrada molt el jovent; m'agrada estar envoltada de joves... Sempre dic als meus alumnes dels seminaris que l'efecte del nostre contacte, dels dies que hem estat junts, el sentiran un temps després, quan hagin tornat a casa; és llavors quan veuran que la trobada no ha estat debades... Mentre són amb mi, provo d'ajudar-los, de facilitar-los la tasca... De vegades, resulta; d'altres, no... Però el contacte humà és enriquidor sempre. Em trobo sovint, arreu del món, amb alumnes meus de seminaris; és molt agradable com m'expliquen les seves coses, allò que fan, com els va la vida, els progressos que tenen... i també els retrocessos...!

Barenboim: unes *Goldberg* per a l'eternitat



Cal dir, d'entrada, que aquesta conversa amb Barenboim va ser possible gràcies a un atracament per sorpresa, després del concert; un atracament davant el qual Barenboim va reaccionar, cal dir-ho, amb molta amabilitat. Com que va resultar que el mestre marxava l'endemà al migdia, i tenia les hores ja comptades i repartides, em va proposar, amb molt bona voluntat, que parléssim al mateix aeroport, una estona abans que sortís el seu avió. Així que, finalment, vam tenir aquesta entrevista asseguts, cap a dos quarts d'una, a la cafeteria d'Internacional, tot compartint un suc de taronja i envoltats de ple per l'enrenou que hom es pot imaginar...

El meu propòsit era, és clar, centrar la conversa en les *Variacions Goldberg*. Però... Diuen que per la boca es mor el peix..., i és ben veritat! Quan li vaig comentar que el nostre desig era reunir en aquestes pàgines el testimoni de Nikolajeva i el d'ell mateix, en relació a les *Goldberg*..., se'm va cloure del tot.

—Val més que parlem d'una altra cosa —em suggerí.

—No vol parlar de les *Goldberg*? Ni una miqueta?

—Gens ni mica.

—Però...

—No; perquè s'hi crea una polèmica...

Que si ell va dir això, i ella va dir allò altre... De veritat, parlem del que vulgui, excepte d'això.

I ja no hi va haver manera de treure'l d'aquí... Durant tota l'entrevista vaig provar, el més subtilment possible, de portar-lo al meu terreny... Però cada vegada que endevinava per on anaven els trets, el lacanisme en la resposta era absolut... Ara, s'ha de reconèixer que Barenboim sap fugir de les qüestions capcioses amb tant d'encant personal... Bé, el cas és que la conversa esdevingué una mena de «variació sobre un tema absent», un joc de cadències evitades que ens va portar, si més no, a temes que afecten molt de prop la música de Bach... I, de pas, a unes *Goldberg* que planejaven, una mica fantasmagòricament, sobre els nostres caps.

—Parlem, doncs, d'altres coses... Vostè ha tocat, des que era un nen, un repertori integrat per obres considerades de maduresa, com ara les *Goldberg*... ¿Pensa, doncs, que la millor manera d'assolir la maduresa interpretativa que aquestes obres

demanen és conïure-hi des del començament, és a dir, establir un paral·lel de maduració obra-intèrpret, i no pas deixar la música en un calaix, tot esperant sentir-nos madurs per enfrontar-nos-hi?

—Crec que la feina d'un artista demana una mica ambdues coses... Naturalment, hi ha aspectes de la interpretació que maduren sols; però n'hi ha d'altres que demanen un treball i una meditació constants, per tal d'arribar a una maduresa... La maduresa no és quelcom que es pugui adquirir només deixant la música en un calaix, oi?; adoptant, simplement, una actitud d'espera passiva. La música s'ha de tocar; cal estar-hi permanentment en contacte. És molt important ser ben conscient del fet que la maduresa no és un estat al qual, un cop l'hem assolit, hi restem ja per sempre, sinó que hem de continuar treballant-hi. I, un cop s'assumeix aquesta realitat, un cop s'adapta aquesta actitud, aquest estat d'ànim, el músic veu per si mateix quan cal, veritablement, deixar estar una obra durant un temps, per tal que vagi madurant sola. Però és molt important saber que, aquesta maduresa, és molt necessària per a interpretar tota la música, i no només les obres

considerades de maduresa... Cal saber que a aquesta maduresa no s'hi arriba mai. I és que la maduresa és un concepte molt relatiu... Cal continuar sempre...

—Quan parla de deixar reposar una obra durant un temps, es refereix a deixar-la només amb els dits; és a dir, no treballar-la físicament al teclat, però sí continuar meditant-la i analitzant-la mentalment...

—Exactament. És això.

—El procés de maduració que vostè ha experimentat al llarg de la seva vida l'ha portat a modificar, no pas radicalment, però sí substancialment, el seu concepte d'algunes obres...

—Espero, espero...

—...i, d'això, en tenim constància discogràfica. Vull dir que hi ha obres que vostè ha enregistrat més d'una vegada, com ara la integral de les *Sonates* de Beethoven. Quines són les diferències que hi troba, entre ambdues versions?

—Quant a les diferències entre ambdues gravacions, no li ho puc dir, per què jo no les hi sento... Però li puc explicar perquè les vaig fer de nou... La primera vegada que vaig dirigir Tristany a Berlín (1979-80), vaig estar per primera vegada en contacte directe amb un..., com dir-li-ho..., amb un nivell d'expressivitat..., amb tots els elements expressius de la música portats al màxim, fins a tal punt que... No vull dir que he mirat tota la música a través dels ulls de Tristany; però, que m'ha influenciat molt, és segur. Des d'aquell moment, vaig començar a veure, molt conscientment (potser abans ja ho tenia al subconscient, no ho sé), les relacions harmòniques, que en el Tristany són realment com un... Com es diu, això que s'estira?

—Elàstic?

—Exacte: això! Després del Tristany em van venir moltes ganes de revisar tot allò que ja havia fet; i, naturalment, entre això, una de les coses principals: les *Sonates* de Beethoven.

Tristany com a llum

—Vostè diu que ha vist les *Sonates* de Beethoven a la llum del Tristany...

—Compte! Allò que vull dir és que el Tristany em va forçar a veure-ho tot d'una altra manera... No és que toqui les *Sonates* de Beethoven «a la Wagner».

—Ja ho entenc, ja... Però Tristany és una música posterior a les *Sonates* de Beethoven... El fet d'aplicar a una determinada obra la nostra experiència interpretativa de tota la música posterior... és legítim? És positiu o enriquidor? És ineludible? Hi ha qui pensa (sobretot entre els intèrprets de música antiga), que, això de mirar-se la música de Beethoven amb les ulleres de Wagner, és com veure-la reflectida en un mirall deformant...

—Tot el contrari... És impossible...

—Sí, és clar; és impossible escapar a aquesta mena d'influència...

—Justament! És molt millor ser-ne conscient... La gent que diu allò té por al pensament, té por al raonament... Tot el contrari...! Ningú que s'ocupi de la música antiga... Aquesta opinió tindria una possibilitat si, ja des del naixement, quan neix un nen, fos posat a part, on no pogués sentir cap música fora de l'antiga. Però cap d'aquells músics no ha pogut viure en un aïllament com aquest... I la seva actitud implica tenir molt poca fe en la capacitat de pensament de l'ésser humà... És tot el contrari. Jo em miro les *Sonates* de Beethoven, avui, amb els ulls de Wagner...; o,



millor dit, amb les oïdes de Wagner, amb les oïdes de Stravinsky, amb les oïdes de Boulez... Després, en descarto tot allò que em sembla inadaptable o injust estilísticament. Però no tinc por de... No sé si m'explico...

—Perfectament. Dedueixo de tot el que em diu que, el fet d'haver dirigit tant Debussy amb l'Orquestra de París, l'haurà ajudat molt a l'hora de tocar, per exemple, Bach: en el sentit que Debussy és magnífic per a aguditzar l'oïda...

—Exactament! Absolutament! Perquè la música és quelcom diferent per a cadascú de nosaltres... Per a vostè, pot ser quelcom poètic; per a un altre, pot ser quelcom filosòfic o matemàtic, o quelcom sensual... tot el que vulgui. Però tots tenim una cosa en comú: la música ens parla només a través del so. Com nosaltres ho interpretem, depèn de la nostra manera de pensar, de... El so és quelcom físic; i cada compositor ha tingut la seva pròpia manera de manipular (en el bon sentit) el so. Uns com, per exemple, Debussy, veient fins a

quin punt pot arribar la rapidesa dinàmica d'un so; és a dir, a quina velocitat màxima pot crear-se dinàmicament un crescendo o disminuyendo. Moltes vegades, en Debussy, això és qüestió de segons, oi? En Beethoven, en canvi, tot el contrari: la gradació ha de ser la més lenta possible. Tota l'arquitectura beethoveniana ens exigeix un control gradual de la dinàmica. Llavors, tocant Debussy i Beethoven adquirim un coneixement més gran de tot allò que pot passar amb el so. I no entrem en aquestes problemes sense pensament, sense raonament: no som esclaus! El músic no ha d'estar manipulat pel so; ha de saber manipular-lo, en el sentit positiu. I per a això, cal disposar d'un màxim de coneixe-

ments. És ben ridícul dir: «Com que no tocaré cap altra cosa que Bach tota la vida, no m'interessa Debussy». Per exemple... Miri, per exemple, Wagner. Per dirigir bé Wagner, a més de totes les coses que cal saber, de tot allò que cal tenir de coneixement tècnic, de coneixement de l'idioma alemany, de coneixement del llenguatge musical de Wagner..., hi ha l'aspecte de les dinàmiques que, en aquest cas, és una barreja; ara només em refereixo a l'aspecte dels canvis dinàmics, pp-ff, crescendo-diminuendo, etc. Només es veu clarament tot això si s'ha fet una feina a fons en Beethoven, per a la lentitud de les dinàmiques, i en Debussy, per a la rapidesa de les dinàmiques... Perquè Wagner, inconscientment, perquè és anterior a Debussy, ja conté les dues coses. I va ser això la cosa que Debussy va aprendre tant d'ell. Així que, per a dirigir bé Wagner, no només no molesta conèixer Debussy, sinó que ajuda moltíssim.

—I aquest sentit orquestral del so, l'aplica, vostè, quan toca Bach al piano? Veu

Bach, al piano, com una orquestra, tímbricament?

—Sí; perquè el piano és un instrument neutre. El piano no té color propi. Qualsevol pes que es posa sobre la tecla produeix un so; potser no serà gaire maco, però és un so al cap i a la fi: que aquest pes sigui una pedra, el dit d'un nadó o la mà de Rubinstein, tant és. Bé, naturalment, cada un d'ells d'un nivell molt diferent; però tots produeixen un so. I aquest no és el cas del violí, o de l'oboè, o de qualsevol altre instrument. I és justament aquesta neutralitat la que, a primera vista, fa del piano un instrument poc interessant; la que, un cop passat aquest estadi primari, dóna al piano la possibilitat de crear tants colors, tantes il·lusions de diferents instruments en el teclat. El piano, Bach o no Bach, és un instrument orquestral. És un instrument que té l'horitzontalitat i la verticalitat de la música; un instrument orquestral: s'hi toqui Liszt o s'hi toqui Beethoven...

—És aquest tipus de fantasia sonora, la que aplica a les Goldberg?

—L'aplico a tot allò que toco.

—Ja, però... hi construeix un pla orquestral concret?

—No pas més que en qualsevol altre compositor... —i em dedica un somriure maliciós.

Res... No hi ha manera d'enredar-lo!

Piano-direcció, l'eterna dualitat

—Quant a la seva doble activitat com a pianista i director, com reparteix el temps i l'energia entre ambdues carreres, entre ambdós repertoris? Vull dir que vostè ha dirigit coses, com la *Tetralogia*, o com algunes obres de Berlioz, que requereixen una quantitat enorme de temps, d'energia mental; i si un pensa la quantitat de feina que es pot fer en recitals en el mateix temps...

—Bé; efectivament, tota la feina sobre la *Tetralogia* em va prendre un temps enorme. Quan penso... Miri, només els assaigs, és a dir, la preparació amb cantants, músics..., sense comptar el temps de la meua preparació personal, em va ocupar cinc mesos (el primer any), i dos mesos més de funcions al teatre. Això és molt, naturalment. Però va ser quelcom utilíssim. Quelcom que em va servir per a tantes altres coses...

—Hi ha cap de les dues activitats a la qual vostè concedeixi una prioritat?

—No, no! Va per períodes... Ara, per exemple, he estat tocant el piano des de mitjan novembre. I, des de llavors, no he dirigit res. Ara, després de Nadal, començo la gravació del *Parsifal*. I després, tot un mes, des de començament de gener fins a mitjan febrer, només piano. A continuació, a Chicago, només direcció... Així que va per períodes...



—Vostè serà, d'aquí a poc temps, director de l'Orquestra de Chicago... Prefereix, d'alguna manera, les orquestres americanes a les europees?

—No; hi ha bones orquestres a tot el món; hi ha grans orquestres... I, després, hi ha orquestres d'un nivell únic, com la de Berlín o la de Chicago; i això no és una qüestió de preferències. Una de les grans virtuts de l'Orquestra de Chicago (a part d'altres que són superconegudes, fins al punt que no cal fer-ne un esment especial) és la flexibilitat estilística, la capacitat d'adaptar-se a tants estils diferents: sigui Bruckner, sigui Debussy...

—No és, doncs, cap obstacle, aquest so brillant, una mica «estàndard», que caracteritza les orquestres americanes?

—Bé, naturalment, cada orquestra té un so peculiar... Però l'Orquestra de Chicago és capaç de tot. És capaç de sonar com una orquestra super-francesa en Debussy i Ravel i com una orquestra super-alemanya en Wagner... Hi ha molt poques orquestres que tinguin aquest grau de flexibilitat.

—Vostè va fer, anys enrera, molta música de cambra amb grandíssims intèrprets de corda, com Itzhak Perlman, Pinchas Zuckerman i Jacqueline Du Pré. Creu que, el fet d'haver col·laborat tan estretament amb músics que coneixien fins a tal punt llur instrument i totes les possibilitats de cadascun li ha proporcionat idees traduïbles a l'orquestra?

—Evidentment... evidentment! Són gent que té...; en el cas de Jacqueline, va posseir una imaginació sonora única, i un sentit de varietat del so, del vibrato, de..., únic. I, naturalment, això és quelcom de què vaig aprendre moltíssim.

—En aquests darrers anys, en canvi, la música de cambra que ha fet s'ha limitat gairebé als cicles amb solistes de l'Orquestra de París...

—Bé; amb Perlman, estem acabant de gravar les Sonates de Mozart... I també hem fet les de Brahms... Però és veritat

que, quant a conjunts de cambra més grans, no tinc cap projecte, de moment.

—Què està enregistrant ara?

—Estem gravant, a Berlín, amb la Fil·harmònica, les tres òperes de Mozart i *Da Ponte*. El *Così* ja està gravat; i ara vénen *Les Noces*, que faré pel maig. I, després, el *Don Giovanni*. I també haig de fer el *Parsifal*. En canvi, el disc amb les Variacions Goldberg ja està gravat, i és a punt de sortir.

(Ah! Aquesta vegada és ell qui toca el tema... Haurà baixat la guàrdia? Provem-ho...)

La música no és cap museu!

—Concedeix molta importància a la destinació instrumental, en Bach? —ataco de nou, amb aire innocent—. O pensa que l'essència de les composicions de Bach va més enllà de les característiques tímbriques de qualsevol instrument?

—No es pot separar... Hi ha una interrelació entre ambdues coses.

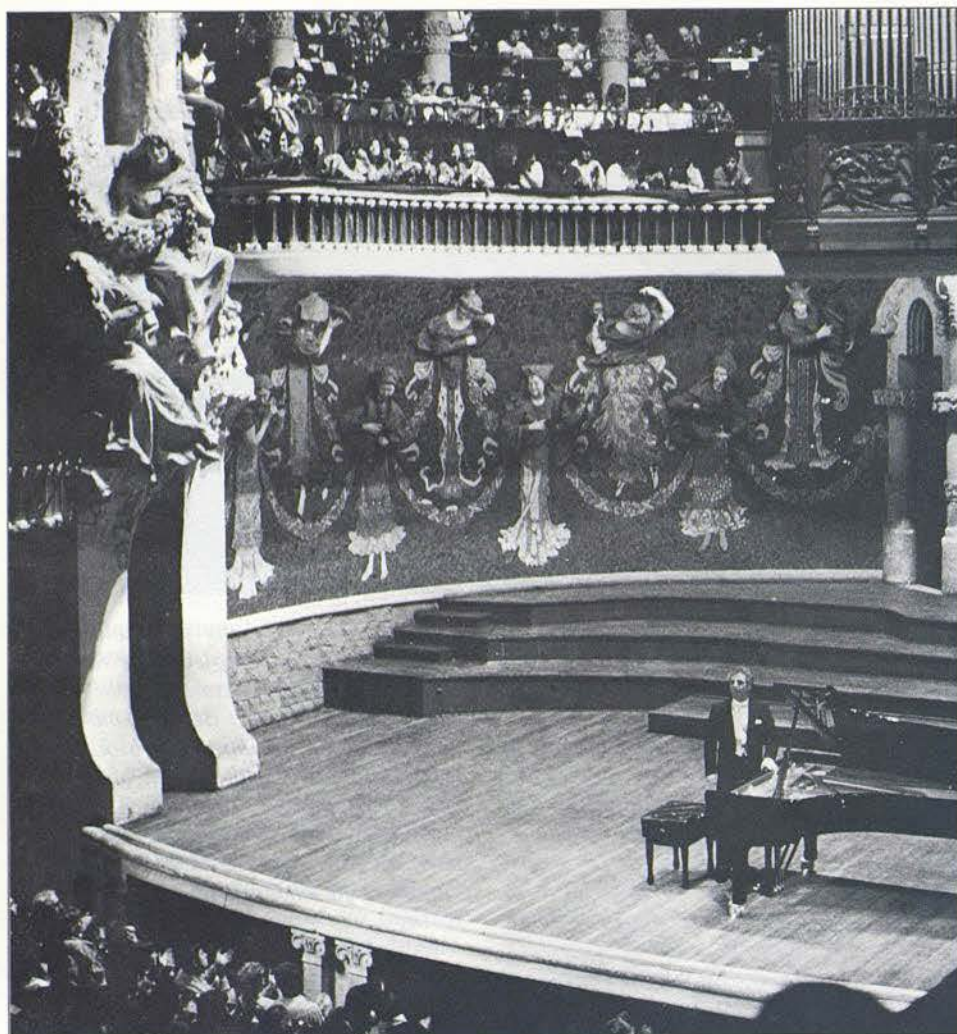
—Sí; però el fet és que les Goldberg van ser compostes en clavecí, i vostè les toca al piano, que és un instrument molt diferent...

—També és diferent del piano de l'època de Beethoven...

(No hi ha res a fer... M'ha vist venir. Una vegada més, les respostes telegràfiques i el somriure entremaliat...)

—Sí, és diferent en moltes coses... —continuo, indiferent—. L'afinació...

—L'afinació és un problema enorme. Per exemple, avui, les grans orquestres filharmòniques de Viena i Berlín toquen altíssim. Això és un altre problema... Però jo crec que cada obra mestra té dues cares: una per al seu temps, i una altra per a l'eternitat. I és aquí on rau la diferència entre una obra mestra i una altra que no ho és. Perquè les obres que només tenien una cara per al seu temps, les hem oblidades. Pensi en tots els compositors del segle XIX que



ni tan sols coneixem: milers i milers... Per què? Només per qüestió de caprici, de gust? No! Ha estat perquè els mancava aquesta dimensió vers l'eternitat; la dimensió que sí, que posseïen Brahms, Schumann, Wagner... tots els que coneixem i pels quals continuem interessant-nos. La música no és un museu; cada obra és quelcom viu, quelcom que parla a l'home contemporani... Els sentiments que s'expressen a la música són els mateixos en Bach, en Puccini o en Boulez. Però cadascun d'ells ho ha fet segons la seva sensibilitat i el seu desenvolupament. I això mateix passa amb l'ésser humà. L'ésser humà no pot deslligar-se de tot allò que és viu al món, aïllar-se en un convent del segle XVIII on no hi ha electricitat; perquè aquestes coses influeixen una persona... Una persona que no ha vist mai la llum elèctrica, té uns altres ulls, una altra manera de veure les coses de la que ha nascut al segle XX. I, quant a la música, el deure de l'interpret és saber veure quins són els valors intrínsecs de cada obra, quins són els problemes que es projecten vers l'eternitat..., que són contemporanis! Hi ha problemes d'articulació en Mozart que són contemporanis: si articles de forma diferent, vas contra la música, encara que toquis en l'instrument correcte. No sé si m'explico... Aquestes són, al meu parer, les coses en què cal fixar-

se... I, naturalment, s'ha de pensar que el volum sonor dels instruments d'avui és un altre que el dels instruments d'aquella època; però també les sales de concert són més grans. Per a la primera execució del *Lohengrin*, de Wagner, que fou dirigida per Liszt a Weimar, hi havia al fossat de l'orquestra trenta-cinc músics. Naturalment que el so era un altre...

—...una misèria!

—I és clar que una misèria! Miri, Mozart va estar contentíssim quan, en arribar a Mannheim, hi va trobar una orquestra amb vint violins primers. I avui estan tots tocant amb quatre o cinc violins primers per tal de... En fi...

Aquest és l'altre Barenboim: un Barenboim que, tocat per un tema polèmic, s'apassiona, gesticula, parla i parla, s'apropa cada cop més a l'interlocutor mentre li clava els ulls a sobre, com provant de reforçar la capacitat de convicció de les paraules amb la seva intensa mirada d'Escorpió...

—Tornant a l'assumpte de l'afinació; avui, el piano s'afina d'acord amb un temperament igual. Bach, en canvi, utilitzava un temperament del qual sabem molt poca cosa...; només que totes les terceres eren més grans que justes...

—Qualsevol gran artista que no toca el piano, sigui instrumentista de corda, o can-

tant..., no toca temperat. Qui obeeix un temperament igual, es limita. Perquè un mi en un acord de Do Major té un altre color i una altra afinació que el mi d'un acord de La menor, o de Mi Major. El temperament igual limita l'expressivitat, allò que s'anomena «l'afinació expressiva», de la qual tant parlava Casals. I, justament, el pianista, segons la meua manera de veure les coses, hauria de tenir consciència absoluta de tot això; que el seu piano està afinat com a temperat, però també que la música no és, no ha de ser, temperada. I és ell qui ha d'equilibrar els acords musicalment, per tal de compensar el fet que el piano és un instrument perfectament equilibrat des del punt de vista de l'afinació, sense deixar-se dominar per aquesta limitació de l'expressivitat. Quan un pianista toca sol i toca un acord... Un pianista que comença el Quart Concert de Beethoven ha de saber que, en el piano, el si, en l'acord de Sol Major, és massa baix; i si té consciència d'això, li trobarà un color... No podrà canviar l'afinació, però trobarà per als tres si que hi ha a aquest acord un color una mica més clar, per tal de compensar el fet que l'afinació els fa massa baixos, des del punt de vista de l'expressivitat.

—I creu vostè que el tipus d'afinació que s'aplica als pianos d'avui ja és inamovible?

—Jo crec que sí, que ja no es canviarà...

*I la propera vegada...
parlarem de les Goldberg!*

—Bé, doncs, ... Em sembla que ja podem acabar... El deixo tranquil!

—L'he esgotada, oi?

—No, ¡ara!... Potser l'hauré esgotat jo a vostè... És segur que no em vol dir què és allò que més l'atreu, de les *Goldberg*?

Aquest cop, el somriure esdevé franca riallada:

—«Terca, eh? Terca!» —s'exclama, divertit, en el seu excel·lent castellà-argentí (el mestre va néixer i va passar els primers anys de vida a Buenos Aires).

—Sí, prou... Però no cregui... Vostè no hi queda enrera, oi?

Una altra riallada...

—Miri, li ho prometo: la propera vegada que jo vingui a Barcelona, truqui'm. No farem altra cosa que parlar de les *Goldberg*. Si vostè vol...

—Encantada! Li prenc la paraula, eh?

—I tant! Amb molt de gust.

Bé, esperem, doncs, que aquestes *Goldberg* discogràfiques que, en la versió de Daniel Barenboim, han d'arribar al nostre mercat d'aquí a uns mesos, siguin una bona excusa per tal de reprendre la conversa on l'hem deixada. La propera vegada parlarem de les *Goldberg*..., i de moltes coses més!

Carme Martínez



Arxius Musicals a Catalunya (XXI)

Cornudella: Església
de Santa MariaReus: Centre de Lectura,
Arxiu Històric Comarcal
i Església Prioral de Sant Pere**Cornudella: Església de Santa Maria.**

A l'església de Santa Maria de Cornudella, a la comarca del Priorat, es conserva un petit arxiu musical de manuscrits i edicions musicals sense inventariar.

Els materials ocupen mig metre de prestatgeria. Tots són datables entre 1860 i 1920 i és música religiosa pròpia del culte de l'església. Cal destacar el bon nombre de *misses* amb acompanyament de banda.

Els compositors recollits són els més produïts a començaments de l'actual segle a molts altres arxius de titularitat religiosa, i els propis de la zona com, per exemple, Boqueras, Portas, Plasencia, Isern... Les edicions musicals són antologies de música religiosa de principis de segle.⁽¹⁾

Reus: Centre de Lectura.

A la Biblioteca d'aquest centre, cal destacar alguns tractats teòrics de música del segle XVIII, com és el cas d'Eiximeno i

Martini; cinc caixes arxivadores ben catalogades amb partitures de música de saló i autors romàntics alemanys, alguns manuscrits de Clavé i la donació de Gaya, un músic de Reus.

Reus: Arxiu Històric Comarcal.

A l'Arxiu Històric Comarcal de Reus hi ha custodiada una petita mostra de música manuscrita i impresa de finals del segle XIX i de l'actual.

Hi trobem la donació de Frutuós Piqué i Vidal, feta cap a l'any 1949, la producció del qual es conserva tota manuscrita, excepció feta d'un vals. Els gèneres tractats per aquest músic van des de la sarsuela al quartet de corda, obres per a veu i piano, etc.

D'altra banda, hi ha un recull d'impressos d'òperes de Wagner, Rossini, Donizetti, en reducció per a veu i piano, etc. I també una antologia per a piano de fragments d'òperes de Mozart, Bellini, etc.

Reus: Església Prioral de Sant Pere

Al primer pis de l'església s'hi guarda un fons musical sense inventariar, el qual ocupa uns tres metres de prestatgeries. La major part és de música vocal religiosa, llevat d'algunes obres per a orgue (*Versos* de C. Baguer) i unes breus composicions per a quartet de corda, tal vegada per a ser interpretades a l'ofertori.

És un repertori que cobreix un període històric que podríem datar entre el 1890 i 1940. Pels ex-libris de la majoria de manuscrits, tot ens porta a pensar que es tracta de les partitures personals de Josep Moragas i Rosell i d'August Oliva, ambdós músics vinculats a la Prioral de Sant Pere.

Maria Ester-Sala
Josep M. Vilar

(1) Agraïm a Josep Crivillé i Ramon Vilar la notícia d'aquest fons musical.

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consorci 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 2.750 ptes.
semestral ☐ de 1.400 ptes.

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

Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

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

AQUÍ

SPONSOR PER A L'ORQUESTRA
SIMFÒNICA DEL VALLÈS

L'empresa Pioneer Electronics España, S.A. ha signat un acord de col·laboració amb l'Orquestra Simfònica del Vallès, mitjançant el qual l'empresa se'n converteix en un dels principals patrocinadors. Aquesta iniciativa forma part de la vocació cultural i lúdica de Pioneer, que és present en nombrosos esdeveniments musicals i esportius.

El patrocini de Pioneer obre una nova etapa per a l'Orquestra Simfònica del Vallès, que acaba

d'iniciar un segon cicle de concerts a Sabadell. Durant aquesta temporada, l'Orquestra té previst oferir l'òpera *La bohème*, de Puccini, a set ciutats catalanes. També interpretarà, durant aquest mes de març, *El Messies*, de Händel, juntament amb l'Orfeó Català a Girona, Tarragona i Lleida. L'Orfeó Català cantarà també l'obra de Händel a Valladolid, Lleó i Burgos amb la Simfònica del Vallès, acompanyat aleshores per l'Orquestra de Valladolid.

ELS GERMANS PÉREZ MOLINA, GUANYADORS
DEL 3r. PREMI, DEL II CONCURS INTERNACIONAL
PER A DOS PIANOS MURRAY DRANOFF, DELS EUA

Els germans M.^a Lourdes i Lluís Pérez Molina, de 28 i 27 anys respectivament, guanyaren, el passat desembre, el 3r. premi del II Concurs Internacional per a dos pianos Murray Dranoff, celebrat als Estats Units.

A la primera eliminatòria de les proves, s'hi presentaren 96 duos de piano, els quals foren seleccionats per a la següent eliminatòria mitjançant audició per cinta magnetofònica. A la segona eliminatòria, foren seleccionats 10 duos. Aquesta prova es realitzà oferint diverses audicions a diferents ciutats del món (París, Nova York, San Francisco, Xicago i Miami). Després d'una setmana de proves diàries, corresponents a la tercera eliminatòria, foren seleccionats tres duos, per a la prova final, els quals actuaren amb l'Orquestra Filharmònica de Florida (de Miami), amb obres de Mozart i Poulenc, en les quals els germans Pérez Molina obtingueren el tercer premi. El primer premi fou per al duo format per Arianna Goldina i Remy Loubroz, i el segon, per al duo Hans-Peter i Volker Stenzl.

Aquest concurs de caràcter bianual, instaurat a iniciativa de Loretta Dranoff, vídua de Murray Dranoff (ambdós formaren el famós duo de piano durant els anys 50 i 60 als Estats Units), és

organitzat per la Fundació Murray Dranoff. El concurs exigeix una alta qualitat interpretativa, i la selecció es molt rigorosa. Segons els mateixos germans Pérez Molina, el concurs té com a finalitat ajudar els pianistes que hi participen a introduir-se en els cercles musicals dels Estats Units.

Aquest és el primer cop que els germans Pérez Molina guanyen un premi als Estats Units, la qual cosa representa per a ells adquirir un cert prestigi en aquell país com a intèrprets. Aquest tercer premi consisteix en una xifra en metàl·lic de 2.000 dòlars; però, segons els pianistes, tocar amb la Filharmònica de Florida ja és tot un gran premi.

M.^a Lourdes i Lluís estudiaren al Conservatori Superior de Música del Liceu, amb la professora Mercè Llatas i amb els pianistes Joan Moll i Eulàlia Solé. Durant el curs 1982-83 van ser becats pel Ministeri d'Afers Estrangers i per la Generalitat de Catalunya per ampliar estudis a l'Acadèmia Franz Liszt, de Budapest. Durant els anys 1985-86 i 1986-87 continuaren estudiant a l'acadèmia hongaresa, becats un altre cop per la Generalitat i per la Fundació Agustí Pedro i Pons. En el curs 1987-88 estudiaren a la Hartt School of Music

de la Universitat de Hartford (EUA) amb Luiz de Moura Castro, també amb beca de la Generalitat.

M.^a Lourdes i Lluís Pérez Molina han obtingut els següents premis: 1r. Premi de Música de Cambra, 1982, en el Concurs Permanent de Joventuts Musicals d'Espanya; 2n. Premi en l'Especialitat Duo de Pianos del

II Concurs Yamaha d'Espanya (1984); Premi Especial Amics de Mozart en el IV Concurs Internacional de Música de Cambra de París (1987); 2n. Premi en el V Concurs Internacional de Música de Cambra de Caltanissetta, Itàlia (1988); i 1r. Premi al Concurs Internacional de Música de Cambra de Finale Ligure, Itàlia (1988).



Lourdes i Lluís Pérez Molina

CONSOLIDACIÓ DE L'ORQUESTRA DE CAMBRA DE L'EMPORDÀ

L'Orquestra de Cambra de l'Empordà ha previst la realització de cent vint-i-cinc concerts al llarg de l'any actual. Formada al mes d'agost sota la direcció del figuerenc Carles Coll, depèn formalment d'una fundació privada que rep el suport de 75 ajuntaments de l'Alt i el Baix Empordà, dels respectius Consells Comarcals, de la Diputació de Girona i de la Generalitat de Catalunya. També té ajuts d'institucions financeres i comercials.

Al llarg d'aquesta temporada, els objectius de l'esmentada formació són: actuar fora de l'àmbit comarcal (que és el seu terreny natural), arreu de Catalunya, de l'Estat i també fora d'aquests mars. En aquest sentit, s'ha previst la realització, el proper mes de novembre, d'una gira pel *land* de Baden-Württemberg, amb un total de vuit concerts.

Junt amb la missió estrictament concertística, l'Orquestra de Cambra de l'Empordà té una dimensió pedagògica, centrada en els concerts que fa habitualment per als estudiants d'EGB, uns concerts que precedeixen els que posteriorment, i el mateix dia, ofereix al públic més general.

Entre altres projectes, l'esmentada orquestra ha previst l'enregistrament d'un disc amb obra de compositors catalans, per al qual té la col·laboració de la soprano barcelonina Carme Bustamante.

Amb un pressupost de 40 milions de pessetes anuals, l'Orquestra de Cambra de l'Empordà s'ha constituït amb una plena voluntat de professionalitat i autosuficiència i amb vocació de servir música, especialment al seu entorn social i geogràfic.

MÚSICA CLÀSSICA I BALLET A LES FESTES DE SANT SEBASTIÀ,
DE CIUTAT DE PALMA

Durant la segona quinzena del passat gener es desenvoluparen els diferents actes de les Festes de Sant Sebastià de Ciutat de Palma. D'entre els actes, cal destacar les diferents actua-

cions relacionades amb la música clàssica i el ballet, que han estat variades i de qualitat i importància.

Així, l'Orquestra del Teatre Lliure interpretà la versió per

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

a orquestra de cambra de *El amor brujo*, de Manuel de Falla, i *El retablo de Maese Pedro*, del mateix compositor. L'Orquestra Simfònica de les Balears, Ciutat de Palma, dirigida per Juli Ribelles, oferí obres de Txaikovski, Haydn i Kabalevski, i l'estrena de l'obra *Fantasia gòtica*, de Bernat Julià. La Banda Municipal de Palma féu un concert extraordinari dedicat a la sarsuela, amb obres de Chapí, Serrano, Sorozábal, Giménez, Guerrero, Chueca i Valverde. Hi actuà Sylvia Corbacho (soprano), Pedro Fuentes (tenor) i Miguel Pérez (baríton). El pianista Kristian Zimmermann també protagonitzà l'elenc clàssic, amb un concert amb obres de Schubert i Liszt. L'Orquestra de Cambra de l'Empordà, de recent creació, interpretà obres de

Händel, Tartini, Mozart, Serra i Txaikovski. La mezzosoprano catalana Anna Ricci oferí un extens recital, amb obres de Falconieri, Caccini, Stradella i Monteverdi, d'entre altres autors. També hi hagué la presència de l'organista Michel Bouvard i del trompetista Antoine Curé, els quals, en concert conjunt, interpretaren obres de Bach, Telemann, Tartini, Torelli, Correa de Arauxo i Cabanillas. Finalment, cal destacar l'actuació de la formació britànica Penguin Café Orchestra i la de Charlie Haden, Paul Bley, i el Paul Motian Trio.

Pel que fa al ballet, dues companyies en foren les protagonistes: la Companyia de Dansa Gelabert/Azzopardi, que interpretà *Belmonte*, i el Ballet Cristina Hoyos, que interpretà *Sueños flamencos*.

CARLES GUINOVART, PREMI CIUTAT DE BARCELONA DE MÚSICA CLÀSSICA

El compositor Carles Guinovart ha estat guardonat amb el Premi Ciutat de Barcelona de Música Clàssica per la seva obra *Voyage au fond du miroir*. El jurat, el presidia Xavier Montsalvatge i en formaven part Josep Soler, Montserrat Albet i Joan Guinjoan.

Aquesta obra fou estrenada a la II Mostra Internacional de Música Contemporània a Barcelona. L'autor defineix la seva partitura com un «viatge fantasiós al fons irreal d'un espai inexistent, és una reflexió sonora sobre l'espai acústic, una invitació subtil a l'escolta musical. Títol molt obert, que tant recorda

F. Céline i el seu *Voyage au bout de la nuit*, final de la foscor i el seu misteri, com diu Lewis Carroll «Through the looking glass» i la seva realitat inversa, frontera entre dos mons, entre allò que és i allò que no és, realitat i ficció». La suggestió d'un espai real, pres com a nova dimensió ha estat —per al compositor— l'espurna que ha motivat la creació de l'obra, una composició en la qual els diferents focus sonors, com en un joc de miralls multiplicatius (recordeu l'escena final de *La dama de Shanghai* d'Orson Welles?) envolten el públic de manera més o menys velada.

«JOVENTUTS UNIDES»: L'EVOLUCIÓ D'UNA ESCOLA

Tot i que aquest nom ens soni a partit polític, és només la denominació de l'Escola de Música de La Sènia, una població de 4.500 h. de la comarca del Montsià.

Aquesta entitat, que no gaudeix de cap situació preeminent, començà l'any 1966 com a coral infantil per iniciativa del seu actual director, Andreu Martínez. Més tard (1972) s'hi creà l'actual Escola de Música, amb la participació d'una coral d'adults.

A poc a poc, com si una fada n'empenyés la iniciativa, hi sorgí un nombrós alumnat que, aquest curs, passa de 200, repartits entre altres poblacions de la comarca.

El claustre de 10 professors que té l'Escola, amb el mètode, del Pare Ireneu Segarra, accepta alumnes a partir de 4 anys. Els qui comencen a l'edat més avançada ho fan amb flauta o violí, i passen a l'instrument definitiu quan el seu nivell de solfeig ho permet.

Durant els 10 mesos del curs escolar, a més de les assignatures pròpies de l'Escola (solfeig, piano, guitarra, violí, violoncel, acordió, flauta dolça, harmonia, conjunt coral i conjunt instrumental) s'hi fan una sèrie d'activitats que enriqueixen aquest centre: xerrades-col·loqui sobre diverses obres i autors, sistemes pedagògics, audicions i concerts amb instruments poc coneguts, audiovisuals, exposició de dibuixos

sobre temes estudiats, un curs de direcció coral amb durada d'un any escolar i, fins i tot, l'edició mensual d'un full informatiu de totes aquestes i altres activitats.

Malgrat que l'Escola és plenament autònoma, i encara que rep petites ajudes de l'Ajuntament en concepte de concerts i activitats, la seva intenció poc pìdolaire queda més que demostrada si tenim en compte que tan sols amb l'aportació del seu alumnat (que no és gaire), el centre disposa d'instruments propis com guitarres i violins entre d'altres, una biblioteca i una discoteca a l'abast de tots els deixebles.

Amb tot, la manca de professorat és allò que preocupa el seu director: «Tenim molts problemes per trobar professors, especialment de corda, i alhora intentem que els que tenim siguin de les comarques més properes.»

Pero el salt important es va fer a finals de l'any passat, quan el Centre va passar a formar part de la xarxa d'escoles autoritzades per la Generalitat de Catalunya que depenen del Conservatori de la Diputació de Tarragona. Aquest és el primer any que comença el curs amb aquesta nova modalitat.

Un pas més, després de molts esforços. L'alegria d'un èxit. Un premi a la feina ben feta.

Joan Carles Blanch i Anguera

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

NOVA COL·LABORACIÓ AMB LASZLO HELTAY

Després de les festes nadalenques, el treball de l'Orfeó ha estat centrat en la preparació d'una de les obres més famoses del repertori simfònic-coral, però que no havia estat mai cantada íntegrament pel nostre cor: el *Messies*, de G.F. Händel. D'aquesta obra, se n'havien fet fragments, alguns d'ells traduïts al català fa temps, però no hi havia hagut encara l'oportunitat d'interpretar-la tota sencera.

Aquesta avinentesa ha estat promoguda per la Fundació Caixa de Pensions, i té per finalitat fer la versió d'aquest oratori en sis ocasions, amb la col·laboració de l'Orquestra Simfònica del Vallès, de prestigiosos solistes, i sota la direcció del mestre Laszlo Heltay, prou conegut del nostre Orfeó i del nostre públic.

Els concerts previstos per a aquesta ocasió són els següents: divendres, 9 de març, a les 21 hores, al Teatre Municipal de Girona; diumenge, 11 de març, a les 19 hores, a la Seu Vella, de Lleida; dilluns, 12 de març, a les 21 hores, a l'Auditori de Ciutat de Palma, a Mallorca. Aquests tres concerts comptaran amb la

participació dels solistes següents: Susan Chilcott, soprano, Catherine Denley, alto, Maldwin Davies, tenor i Matthew Best, baix.

Els altres concerts restants, previstos de realitzar en col·laboració amb el govern de la Comunitat de Castella-Lleó, tindran lloc a les següents localitats: divendres, 16 de març, a les 20 hores, al Teatro Emperador, de León; dissabte 17 de març, al Teatro Calderón, de Valladolid, a les 20 hores; i, finalment, el diumenge 18 de març, al Gran Teatro, de Burgos, a les 12 hores. Per a aquests darrers tres concerts els solistes seran Susan Chilcott, soprano, Catherine Wyn Rogers, alto, Martyn Hill, tenor i Stephen Roberts, baix.

Mentre l'Orfeó, doncs, treballa de ferm en aquest projecte, el seu cor juvenil prepara no menys intensament un viatge que farà la propera Setmana Santa, a terres de Txecoslovàquia, amb concerts a Praga i Olomuc, entre d'altres poblacions. No cal dir el reptat musical i la importància que aquesta invitació representen per al nostre cor juvenil.

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

ARREU

EMILIO MORENO, NOMENAT CONCERTINO-DIRECTOR
DE LA STRAVAGANZA

Emilio Moreno ha estat elegit recentment concertino-director del prestigiós conjunt alemany de música barroca *La Stravaganza* amb el qual inicià, durant la darrera quinzena d'aquest mes de gener, la primera gira de concerts per Alemanya i diversos països centreeuropeus.

Igualment va ésser nomenat, el passat mes de setembre, concertino de la *European Baroque Orchestra-Collegium Europae*, grup format fonamentalment per una selecció dels millors intèrprets barrocs de l'Europa de l'Est, amb seu a Varsòvia i Holanda. Fruit d'aquesta col·laboració ha estat l'enregistrament d'un disc de propera aparició, en el qual han intervingut, com a director, el violagambista belga Wieland Kuijken i, com a solis-

ta, un dels més reputats violoncel·listes joves, el soviètic Ivan Monighetti, professor del Conservatori de Moscou i fundador del Festival de Música Antiga de la capital soviètica.

El violonista madrileny, resident a Barcelona, Emilio Moreno, és un dels més prestigiosos especialistes espanyols en el camp de la música antiga, amb una important projecció internacional: col·laborador i membre d'importants figures i agrupacions (Bruggen, Kuijken, Leonhard, Petite Bande, Orquestra del Segle XVIII entre d'altres), uneix a les seves activitats com a solista la de ser fundador de l'Orquestra Barroca de Barcelona, que dirigeix com a concertino.

DANIEL BARENBOIM I LA FILHARMÒNICA DE BERLÍN
ACTUARAN A ISRAEL

El pianista i director Daniel Barenboim dirigirà, en qualitat de director convidat, l'Orquestra Filharmònica de Berlín durant una gira que aquesta formació musical realitzarà per Israel el pròxim mes d'abril.

Aquesta visita de la Filharmònica de Berlín no hauria estat possible en vida del seu director permanent fins l'any passat, Herbert von Karajan, perquè certs sectors socials i polítics no perdonaren mai al

gran director les seves relacions amb el partit nazi en el passat.

Daniel Barenboim, que no ha deixat de treballar des que fou cessat el gener de 1989 com a director de l'Òpera de la Bastilla, el passat gener gravà, a Berlín Oest, l'òpera *Parsifal*, de Wagner, amb la Filharmònica de Berlín. També gravà una integral de cors d'òperes de Mozart sobre els llibrets de Lorenzo da Ponte.

EL GUITARRISTA MANUEL GONZÁLEZ, ALS ESTATS UNITS

Amb una beca atorgada pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el barceloní Manuel González, intèrpret de guitarra clàssica, cursa actualment un curs de Post Master a la Manhattan School of Music de Nova York, per ob-

tenir-hi el títol de *Professional Studies*.

A la Manhattan School of Music, González treballa amb Manuel Barrueco, considerat pels seus col·legues, avui, com el més alt exponent de la guitarra clàssica. Aquesta escola ofe-

reix a González un bon suport, tant per a obtenir concerts com per a realitzar contactes amb el món musical i artístic. Cal destacar l'interès que en aquest sentit, i per pròpia iniciativa, s'han pres tant el Catedràtic del Departament de Guitarra com el mateix Manuel Barrueco. Així mateix, l'Escola ofereix a Manuel González una beca d'estudis per a obtenir el Doctorat en els propers dos anys.

Manuel González té previst de fer diferents concerts, fins al mes de maig, a diverses ciutats dels Estats Units. D'altra banda, durant el passat gener, el guitarrista barceloní també féu diversos concerts a Tarragona, Barcelona, Manresa, Lleida i Girona, com a solista, amb l'orquestra de Cambra de Frei-



Manuel González

burg, dirigida per Christian Florea, en el cicle que organitzà la Fundació Caixa de Barcelona entre els seus auditoris.

EL MUSICÒLEG ROBBINS LANDON DESMITIFICA
LA MORT DE MOZART

El musicòleg Robbins Landon acaba de publicar, a França, el seu segon estudi sobre Mozart, en el qual es desmitifiquen les diverses teories sobre la mort del compositor. L'estudi documental de Landon constata que Mozart morí a causa de la febre asiàtica, una malaltia habitual en aquella època, just quan Mozart gaudia de fama i d'una bona economia. D'aquesta manera, el músic Salieri torna a ser rehabilitat com allò que era: un amic i no un assassí.

Malgrat que Landon és especialista sobre Haydn, arran

d'una crítica que li encarregà el diari londinenc «Sunday Time» sobre la pel·lícula de Milos Forman, *Amadeus*, el musicòleg nord-americà s'ha dedicat darrerament a la figura de Mozart.

Aquest estudi s'intitula *Mozart, l'age d'or de la musique à Vienne*, i de moment s'han editat 50.000 exemplars en llengua anglesa. El primer estudi del musicòleg sobre Mozart fou *1791, La dernière année de Mozart*, tot un èxit en la seva edició francesa, amb 12.000 exemplars venuts.

CONVOCATÒRIES

V CONCURS DE PIANO, PREMI CIUTAT DE BERGA

El Centre d'Estudis Musicals del Berguedà «L'Espill» convoca el V Concurs de Piano Ciutat de Berga, al qual poden participar els pianistes que no tinguin encara 29 anys el dia 31 de desembre de 1989, nascuts als Països Catalans o que hi portin residint més d'un any.

El Concurs és dividit en tres categories: A) per a pianistes fins a 28 anys, B) pianistes fins

a 19 anys, i C) pianistes fins a 13 anys.

Sempre que el nombre d'inscrits ho permeti, el Concurs se celebrarà durant els dies 28, 29, 30 d'abril i 1 de maig, mitjançant proves públiques que es faran a l'Auditori Municipal «Hospital Vell» de Berga. La data límit d'inscripció acaba el 31 d'aquest mes de març, a les 24 hores.

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

El jurat del Concurs estarà format per Antoni Besses (president), Àngels Alabert, Anna M. Cardona, Albert Giménez Attenelle, Liliana Maffiotte i Montserrat Perayre. A l'edició d'enguany, i continuant la pauta de les anteriors convocatòries, el Concurs és dedicat al compositor Xavier Montsalvatge. Per aquesta raó, l'obra obligada a interpretar a cada categoria serà d'aquest compositor, i s'instaurarà el premi Compositors Catalans a la millor interpretació d'aquestes obres.

Els premis es reparteixen de la següent manera: *Categoria A*). Primer premi Ciutat de Berga, de 150.000 ptes.; segon premi, de 50.000 ptes.; tercer premi, de 25.000 ptes.; premi Compositors Catalans, de 25.000 ptes.; i Premi L'Espill al millor intèrpret comarcal, de

25.000 ptes. *Categoria B*). Primer premi, de 50.000 ptes.; segon premi, de 25.000 ptes.; tercer premi, de 15.000 ptes.; premi Compositors Catalans, de 15.000 ptes.; i premi L'Espill, de 15.000 ptes. *Categoria C*). Primer premi, de 20.000 ptes.; segon premi, de 15.000 ptes.; tercer premi de 10.000 ptes.; premi Compositors Catalans, de 10.000 ptes.; i premi L'Espill, de 10.000 ptes.

Per a més informació sobre les bases del concurs i inscripcions, cal dirigir-se a: Montserrat Perayre i Abril. Centre d'Estudis Musicals del Berguedà «L'Espill». C/. Ciutat, 16, 1er. 08600 Berga.

Per a consultes telefòniques, cal trucar els dimarts i dijous, de 21 a 22 h., al telèfon (93) 821 39 53.

XI CONCURS JOAN MASSIÀ DE PIANO 1990

L'Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell convoca el «XI Concurs Joan Massià de piano, 1990» amb la finalitat de divulgar entre els joves intèrprets les composicions pianístiques del mestre Massià.

L'edat màxima admesa serà de 30 anys en el moment de la inscripció. El concurs constarà de dues proves: eliminatòria i final. La prova eliminatòria consta de la interpretació del «Preludi i Fuga núm. 6» (primer volum) del *Clavecí ben temperat*, de Bach, i *Rondalla* de Joan Massià. La prova final consta de la interpretació d'una obra de Massià, que no serà l'assenyalada en l'eliminatòria, una obra d'un autor a partir de Haydn i anterior a Debussy i, finalment, una obra a partir de Debussy fins als nostres dies. La prova final no podrà sobrepassar els 20 minuts de durada.

Els premis són: 150.000 pes-

setes atorgades per la Generalitat de Catalunya, 60.000 pessetes atorgades per l'Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell, 25.000 pessetes ofertes per Núria Borés el millor intèrpret de les obres de Massià, i 30.000 pessetes atorgades per la Caixa de Pensions al millor concursant que, havent superat l'eliminatòria, no passi dels 18 anys.

Les dates del Concurs seran els dies 25 i 26 d'abril a l'Auditori Eduard Toldrà, del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, a les 16 h. El jurat, el formaran: Joan Pich Santasusana (president), Joan Massià, Montserrat Albert, Miquel Farré i Salvador Pueyo.

Per a formular les inscripcions i per a més informació cal dirigir-se a: Mercè Cardona. C/. Doctor Rizal, 2, pral. 1ª. Tèlf: 217 98 10, del 2 al 6 d'abril, tardes de 6 a 9.

PREMIS DE L'ESCOLA MUNICIPAL DE MÚSICA DE SANT JOAN DE VILATORRADA

L'Escola Municipal de Música de Sant Joan de Vilatorrada, junt amb el patrocini de l'Ajuntament de la vila, l'Associació de Pares de l'Escola, l'Associació Catalana de Compositors i una botiga d'instruments musicals de Manresa, convoca el «I Premi

Sant Joan de Vilatorrada de Composició Musical per a Joves de fins a 25 anys», el «I Concurs de Composició per a Joves de fins a 18 anys» i els «Premis de Creació Musical per a Joves Estudiants de Música de Sant Joan de Vilatorrada».

Al primer Premi, hi podran participar tots els joves que hagin complert els 25 anys abans del 31 de desembre de 1989 i acreditin la nacionalitat catalana o la residència als Països Catalans. El premi és dotat amb 50.000 pessetes i l'obra guanyadora s'estrenarà en el proper cicle de Concerts d'Hivern. El tema per a concursar és: piano i percussió. El premi és concedit per l'Ajuntament de Sant Joan de Vilatorrada.

Al Concurs, hi poden participar tots els joves que hagin complert els 18 anys abans del 31 de desembre de 1989 i acreditin la nacionalitat catalana o la residència als Països Catalans. Els premis es reparteixen de la següent manera: 1er. premi: 30.000 pessetes en material didàctic, 2on. premi: 15.000 pessetes en material didàctic i 3er. premi: 5.000 pessetes en material didàctic. Els premis són concedits per l'Associació Ca-

talana de Compositors.

Als Premis de Creació Musical, concedits per l'Escola Municipal de Música de Sant Joan de Vilatorrada, hi poden participar els estudiants de música que acreditin viure a Sant Joan de Vilatorrada i que acreditin cursar el nivell que correspongui. Els premis són: diploma d'iniciació musical; diploma i placa 1er. de Llenguatge Musical; diploma i placa 2on. de Llenguatge Musical; diploma i placa 3er. de Llenguatge Musical; i diploma i placa 4art. de Llenguatge Musical.

La data límit de presentació de les obres acaba el 31 de maig de 1990. Per a més informació i coneixement de les bases generals cal adreçar-se «1er. Concurs de Composició Musical per a Joves». Escola Municipal de Música. Mas Sant Joan. 08250, Sant Joan de Vilatorrada. Barcelona.

CURS D'INTERPRETACIÓ A TRAVÉS DE L'ANÀLISI DE LES OBRES A L'INSTITUT JOAN LLONGUERES

L'Institut Joan Llongueres desenvoluparà, durant els propers dies 20, 21 i 22 d'abril, un curs d'interpretació impartit per Narcís Bonet. Es tracta d'un curs amb un programa de lliure elecció per a solistes i conjunts (piano, cant, guitarra, instruments de corda i vent) amb un nivell de grau superior en els estudis

dels participants, els quals hauran de portar un exemplar de la partitura de les obres que presentin. La data límit d'inscripció acaba el dia 3 d'abril.

Per a més informació i condicions de la inscripció cal dirigir-se a: Institut Joan Llongueres. C/. Sèneca, 22. 08006 Barcelona. Tel. 217 18 94, tardes de 17 h. a 20 h.

IX CONCURS DE PIANO MARISA MONTIEL, LINARES

Durant els dies 10, 11 i 12 de maig, se celebrarà el «IX Concurs de Piano Marisa Montiel», organitzat per l'Ajuntament de Linares, a Jaén. Hi poden participar estudiants de piano de qualsevol nacionalitat que estiguin matriculats d'aquesta disciplina en algun conservatori de l'Estat.

El Concurs contempla dos nivells: Infantil, fins a 13 anys, i Juvenil, fins a 20 anys. El programa per a concursar ha de presentar no menys de tres estils diferents, amb un mínim de 15 minuts de durada per a la categoria Infantil i un mínim de 30 minuts per als Juvenils. Les obres obligades a interpretar, que són excloses de les lliures, són: *Caleseras* (núm., 1, de les quatre peces) de Rodrigo, per a Infantil; i *El Pelele* de Granados, per a Juvenil.

Les proves es divideixen en una eliminatòria i una final. A l'eliminatòria, s'interpretarà l'obra obligada i una de les tres lliures que haurà estat escollida pel jurat. La prova final consistirà en la interpretació del programa lliure presentat pel concursant.

Els premis són els següents: tres premis en la categoria Infantil de 75.000, 35.000 i 20.000 pessetes, respectivament; tres premis en la categoria Juvenil de 150.000, 100.000 i 50.000 pessetes, respectivament; diplomes per als finalistes; i un premi especial a la musicalitat «Trofeu Marisa Montiel» per a cada un dels nivells.

La inscripció per a concursar acaba el dia 15 d'abril. Per a més informació i condicions de la inscripció, cal adreçar-se a l'Ajuntament de Linares, Jaén.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

MARÇ

1, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Quartet Albéniz. Alfons Reverté Cases, clarinet. Stamitz, Brahms. (Solistes de l'OCB al Saló de Cent).
	20 h.	Barcelona	ONCE	Montserrat Font, soprano. Josep Jané, tenor. Josep Gribets, baríton. Rafael Morales, tenor. Joaquín Palomares, piano.
2, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Cor Albada. Dirs: Montserrat Pueyo i Manuel Cabero. (JJ.MM. de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>I Puritani</i> , de Bellini. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	Barcelona	Palau	Pinchas Zukerman, violí. Mark Neikrug, piano. Schubert. (Ibercamera.)
3, dissabte	21,30 h.	Santa Coloma de Gramenet	Conservatori	César Puente, baríton. Josep M. Gironell, piano. Schubert, Wagner.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Fagotísim'89. Fucik, Rossini, Weissemborn, Prokofiev, Mozart, Courrette. (JJ.MM. de Catalunya.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Joseph Silverstein, violí i director. Haydn, Mozart, Ives, Shostakovitx.
4, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir: Albert Argudo. Pier-né, Saint-Saëns, Bizet, Rodríguez Picó, Gershwin.
5, dilluns	19 h.	Barcelona	Caja Madrid	Mercè Mestre, soprano. Cori Casanova, mezzo-soprano. Marta Pujol, piano.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>I Puritani</i> , de Bellini. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Albert Giménez, piano. Dolors Almirall, oboè. Georgina Bergé, piano. Rachmaninov, Debussy, Chopin, Saint-Saëns, Poulenc, Schumann. (JJ.MM. de Catalunya.)
6, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja Madrid	Trio Clàssic de Barcelona. Haydn, Mozart, Beethoven.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Àngel-Jesús García, violí. Turull, Guinjoan, Cervelló, R. Halffter, Gerhard, C. Halffter.
7, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Quartet d'Israel. Gerhard, Ravel, Brahms. (Fundació Caixa de Pensions.)
8, dijous	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>I Puritani</i> , de Bellini. Dir.: Armando Gatto.
9, divendres	19,30 h.	Barcelona	ONCE	Grup d'òpera Oodee.
	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Trio Intermezzo. Hook, Brahms, Spohr, Milhaud, Stravinsky, Cook, Poulenc, Bless. (JJ.MM. de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Disa English, oboè. Marianne Hirsti, soprano. Dir: Franz-Paul Decker. Strauss, Mahler.
11, diumenge	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Miguel Bofill, saxofon. Dir.: Albert Argudo. Giménez, Guridi, Tomasi, Vinaixa, Turina.
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>I Puritani</i> , de Bellini. Dir.: Armando Gatto.
12, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra de Cambra de Viena. Philippe Entremont, piano i director. Mozart. (Euroconcert.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Mac McClure, piano. Griselda Ramon, soprano. Esther Heuberger, piano. Scriabin, Granados, Rachmaninov, Schubert, Schumann, Mozart. (JJ.MM. de Catalunya.)
13, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja Madrid	Pedro Javier González, guitarra flamenca. Michel Wage-mans, piano. Albéniz, Granados, Falla.
	20,30 h.	Barcelona	Església de Pompeia	José M. Mas i Bonet, orgue. <i>Livre d'Orgue</i> , de Messiaen.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>I Puritani</i> , de Bellini. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Grup Instrumental de l'OCB. Pere Serra, violí. Raimon Casademunt, viola. Lluís Sedó, violoncel. Josep Antoni Cabedo, flauta. Alfons Reverté Cases, clarinet. Josep Martínez, percussió. M. Rosa Llorens, piano. Dir.: Ernest Martínez Izquierdo. Aracil, Marco, Casablanca, Richter, Boulez. Carmel (Doctor Music).
	22 h.	Barcelona	Palau	
14, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	St. Paul Chamber Orchestra of New York. Jon Kimura Parker, piano. Dir: Christopher Hogwood. Adams, Mozart, Stravinsky, Haydn. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Col·legi d'Advocats	Philip Cunningham, clarinet. Jaume Francesch, violí. Margaret Bonham, violí. Birgit Schmidt, viola. Adam Glubinsky, violoncel. Mozart, Brahms. (Col·legi de Doctors i Llicenciats en Lletres i en Ciències.)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Trevor Pinnock, clavicèmbal. Bach. (Fundació Caixa de Pensions.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

15, dijous	19,30 h.	Barcelona	Capella Universitat de Barcelona	Maria Lluïsa Muntada, soprano. Aníbal Bañados, piano. Ravel, Satie, Poulenc, Toldrà, Mompou, Homs, Gerhard. Barbara Hamilton, viola. Silvia Torán, piano. Bloch, Hindemith, Falla. (Solistes de l'OCB al Saló de Cent.)
	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Carles Santos, piano.
	20 h.	Barcelona	Fundació Miró	Alexander String Quartet. Joan Enric Lluna, clarinet. Mozart, Beethoven, Brahms. (Ibercamera.)
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Magdalena Barrera, arpa. Joan Albert Amargós, clarinet.
16, divendres	21 h.	Barcelona	Teatre Lliure	Pere Bardagí, violí. Ravel, Berio, Montsalvatge, Hindemith.
	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Gerard López, piano. Bach, Schumann, Liszt, Debussy, López, Bartók. (J.J.M.M. de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	London Philharmonic Orchestra. Dir.: Gennady Rozhdestvensky. Schubert, Dvorák, Brahms. (Ibercamera.)
17, dissabte	21,30 h.	Santa Coloma de Gramenet	Conservatori	M ^a Rosa Vidal, soprano. Montserrat Olivés, piano. Bach, Händel.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	M ^a Jesús Castro, violí. Zolt Tottzer, violoncel. M ^a Luisa Regaña, piano. Brahms, Mendelssohn. (J.J.M.M. de Catalunya.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Arthur Ozolins, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Korngold, Rachmaninov, Dohnanyi, Strauss.
18, diumenge	11 h.	Barcelona	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)	
	11,15 h.	Barcelona	ONCE	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics.
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Albert Argudo. Menin, Shostakovitx, Grudnman, Ponchielli, Vives, Albéniz. Josep Calvo, violí. Núria Turull, piano. Mozart, Schumann, Massià (Associació Massià-Carbonell).
19, dilluns	18,30 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Carmen Bartolomé, piano. Salvador Sanchís, fagot. José Luis Aparici, piano. Beethoven, Liszt, Vivaldi, Danzi, Hindemith. (J.J.M.M. de Catalunya.)
20, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja Madrid	Jordi Camell, piano. Haydn, Beethoven, Debussy, Scriabin.
	20 h.	Barcelona	Palau	"Publicidad en concierto".
21, dimecres	20 h.	Barcelona	ONCE	Montserrat Santacana, piano. Beethoven, Brahms, Debussy, Poulenc, Granados.
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Bracha Eden, piano. Alexander Tamir, piano. Brahms, Stravinsky. (Fundació Caixa de Pensions).
22, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Maria Rosa Llorens, piano. Blancafort, Massià, Brotons. (Solistes de l'OCB al Saló de Cent.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Quartet de Moscou. Tigran Alikhanov, piano. Schubert, Schumann, Taneev. (Euroconcert.)
23, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Trío de Falla. Brahms, Mendelssohn. (J.J.M.M. de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Nigel Kennedy, violí. Dir.: Franz-Paul Decker. Hindemith, Elgar, Debussy.
24, dissabte	18,30 h.	Barcelona	Centre Cultural de Pensions	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Joan Cabero, tenor. Iñaki Fresán, baríton. Xavier Cabero, nen. Ginesa Ortega, cantora. Dir.: Josep Pons. Falla. (Fundació Caixa de Pensions.)
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.)
25, diumenge	21 h.	Barcelona	Liceu	Boris Godunov, de Musorgski. Dir.: Janos Kulka.
	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició.)
26, dilluns	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Amando Blanquer. Reig, Palau, Cuesta, Sosa, Blanquer.
	21 h.	Barcelona	Palau	Rafael Orozco, piano. Schubert, Albéniz, Ravel. (Ibercamera.)
27, dimarts	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Ana Menéndez, piano. Estefanía Santamargarita, flauta traversera. Lourdes Pérez, piano. Liszt, Prokofiev, Fauré, Martin, Chemnade. (J.J.M.M. de Catalunya.)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Mare de Déu de Pompeia. Robert de la Riba, orgue. Dir.: Josep Guinart. Händel.
28, dimecres	20,30 h.	Barcelona	Església de Pompeia	Big Band de la Fundació Aula de Música.
	21 h.	Barcelona	Liceu	Boris Godunov, de Musorgski. Dir.: Janos Kulka.
29, dijous	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	New American Chamber Orchestra. Alvaro Campos, violoncel. Dir.: Misha Rachlevsky. Rossini, Haydn, Janáček, Cervelló. (Fundació Caixa de Pensions.)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

29, dijous	21 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	Liceu Oratori de Sant Felip Neri	<i>Boris Godunov</i> , de Musorgski. Dir.: Janos Kulka. Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Orquestra Juvenil del Conservatori Professional de Badalona. Cor Infantil de l'Arc. Jordi Bosch, recitador. Iñaki Fresán, baríton. Dir.: Josep Pons. <i>L'Arca de Noè</i> , de Britten.
30, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Jaume Fàbregas, piano. Brahms, Beethoven, Debussy, Schumann, Liszt, Ginastera. (JJ.MM. de Barcelona.) Agrupació Laudística Cierzo.
	20 h. 21 h.	Barcelona Barcelona	ONCE Liceu	Orquestra del Gran Teatre del Liceu. June Anderson. Dir.: Ioan Marin.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Paul Tortelier, violoncel. Dir.: Franz-Paul Decker. Schönberg, Tortelier, Haydn, Strauss.
	21,30 h.	Santa Coloma de Gramenet	Conservatori	Montserrat Gascón, flauta. Ramon Porter, piano, Bach, Schubert, Dutilleux, Porter, Olives-Millan.
31 dissabte	18 h.	Barcelona	Auditori Centre Calasanz	L'Esquellerinc de l'Agrupació Cor Madrigal. Bartók, Eben.
	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Orquestra de Cambra Infantil i Juvenil de JJ.MM. de Catalunya.
	21 h.	Barcelona	Palau	Quintet Ron Carter (I Festival de Jazz de Ciutat Vella).
ABRIL				
1, diumenge	17 h. 22 h.	Barcelona Barcelona	Liceu Oratori de Sant Felip Neri	<i>Boris Godunov</i> , de Musorgski. Dir.: Janos Kulka. Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Orquestra Juvenil del Conservatori Professional de Badalona. Cor Infantil de l'Arc. Jordi Bosch, recitador. Iñaki Fresán, baríton. Dir.: Josep Pons. <i>L'Arca de Noè</i> , de Britten.
2, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Gemma Eito, flauta travessera. Carles Puig, piano. Queralt Roca, clarinet. Imma Vidal, piano. Telemann, Haydn, Schumann, Finzi, Poulenc. (JJ.MM. de Catalunya.)
4, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	Stuttgarter Kammerorchester. Gächinger Kantorei Stuttgart. Sylvia Greenberg, soprano. Ingeborg Danz, contralt. Kevin McMillan, baix. Oliver Widmer, baix. Dir.: Helmut Rilling. <i>Passió segons sant Mateu</i> , de Bach. (Fundació Caixa de Pensions.)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Boris Godunov</i> , de Musorgski. Dir.: Janos Kulka.
5, dijous	19,30 h.	Barcelona	Capella Universitat de Barcelona	Trio Unda Maris. Merula, Vivaldi, Marcello, Frescobaldi, Telemann, Corelli.
	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Quartet Gaudí. Massana, Puértolas, Schubert. (Solistes de l'OCB al Saló de Cent.)
	21 h.	Barcelona	Oratori de Sant Felip Neri	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Orquestra Juvenil del Conservatori Professional de Badalona. Cor Infantil de l'Arc. Jordi Bosch, recitador. Iñaki Fresán, baríton. Dir.: Josep Pons. <i>L'Arca de Noè</i> , de Britten.
	21 h.	Barcelona	Palau	Stuttgarter Kammerorchester. Gächinger Kantorei Stuttgart. Sylvia Greenberg, soprano. Ingeborg Danz, contralt. Kevin McMillan, baix. Oliver Widmer, baix. Dir.: Helmut Rilling. <i>Passió segons sant Mateu</i> , de Bach. (Fundació Caixa de Pensions.)
6, divendres	19,30 h.	Barcelona	Casa Elizalde	Carles Fernández, guitarra. Diabelli, Morel, Bach, Brotons, Albéniz. (JJ.MM. de Barcelona.)
	21 h.	Barcelona	Palau	La Chapelle Royal. Agnès Melon, soprano. Peter Kooy, baríton. Ensemble Musique Oblique. Dir.: Philippe Herreweghe. Fauré, Liszt, Bruckner. (Euroconcert.)
	21,30 h.	Santa Coloma de Gramenet	Conservatori	Coral de veus blanques del Conservatori.
7, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Tiny Wirtz, piano. Dir.: Yan Pascal Tortelier. Debussy, Mendelssohn, Respighi.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Boris Godunov</i> , de Musorgski. Dir.: Janos Kulka.
8, diumenge	11 h. 11,30 h.	Barcelona Barcelona	Palau Cotxeres de Sants	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició.) Banda Municipal de Barcelona. Dir.: Joan Foriscot. Bernaola, Méhul, Sibelius, Gliere, Bretón, Sánchez, Moreno Torroba, Serra.
	22 h.	Barcelona	Oratori de Sant Felip Neri	Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Orquestra Juvenil del Conservatori Professional de Badalona. Cor Infantil de l'Arc. Jordi Bosch, recitador. Iñaki Fresán, baríton. Dir.: Josep Pons. <i>L'Arca de Noè</i> , de Britten.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

10, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	Missa Solemnis, de Beethoven. Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Uwe Mund.
11, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	Missa Solemnis, de Beethoven. Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Uwe Mund.
BAIX CAMP				
MARÇ				
16, divendres	22 h.	Reus	Teatre Fortuny	María Dolores Pradera.
17, dissabte	22 h.	Reus	Teatre Fortuny	María Dolores Pradera.
BAIX LLOBREGAT				
MARÇ				
3, dissabte	22 h.	Abrera	Sala Municipal	S.C.R. Lo Llobregat de les Flors. Coral Elisard Sala. Coral Sant Esteve. Coral Ars Nova. Coral Olesa. (Musicoral-90).
10, dissabte	22 h.	Cornellà de Llobregat	Parròquia Santa Maria	Coral Montau. Coral Margalló. Coral Diadema. Coral Pau Casals. Coral Sellarès. Coral Resson. (Musicoral-90).
17, dissabte	22 h.	Gavà	Parròquia Sant Pere	Orfeó Catalònia. Coral La Passió. Coral Amadeu Vives. Coral Heura. Coral L'Esclat. (Musicoral-90).
24, dissabte	22 h.	Sant Boi de Llobregat	Parròquia Sant Baldiri	Coral Columba. Orfeó Enric Morera. Coral Contrapunt. Coral Ferran Sors. Coral Aura. (Musicoral-90).
31, dissabte	22 h.	Esparreguera	Teatre de la Passió	Coral Nova. Coral La Lira. Coral Renaixença. S.C.C. La Coloma. Orfeó Vicentí. (Musicoral-90).
GIRONÈS				
MARÇ				
9, divendres	21 h.	Girona	Teatre Municipal	Orfeó Català. Orquestra Simfònica del Vallès. Susan Chilcott, soprano. Catherine Denley, alto. Maldwin Davies, tenor. Matthew Best, baix. Dir: Laszlo Heltay. <i>El Messies</i> , de Händel.
MALLORCA				
MARÇ				
12, dilluns	21 h.	Ciutat de Palma	Auditori	Orfeó Català. Orquestra Simfònica del Vallès. Susan Chilcott, soprano. Catherine Denley, alto. Maldwin Davies, tenor. Matthew Best, baix. Dir: Laszlo Heltay. <i>El Messies</i> , de Händel.
SEGRIA				
MARÇ				
3, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Marta Boada, piano. Antoni Tolmos, piano.
11, diumenge	19 h.	Lleida	Seu Vella	Orfeó Català. Orquestra Simfònica del Vallès. Susan Chilcott, soprano. Catherine Denley, alto. Maldwin Davies, tenor. Matthew Best, baix. Dir: Laszlo Heltay. <i>El Messies</i> , de Händel.
17, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	M. del Carme Valls, soprano. Eduard García, violí. Joan Pagès, violoncel. Joan Carvajal, piano.
31, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Trio Meina.
ABRIL				
7, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	José María Parra, piano.
VALLÈS OCCIDENTAL				
MARÇ				
3, dissabte	21 h.	Terrassa	Sala Cultural Caixa de Terrassa	Elisa Monte Dance Company. (Caixa d'Estalvis de Terrassa.)
4, diumenge	18 h.	Terrassa	Sala Cultural Caixa de Terrassa	Elisa Monte Dance Company. (Caixa d'Estalvis de Terrassa.)
10, dissabte	21,30 h.	Sabadell	Teatre La Faràndula	Orquestra Ciutat de Barcelona. Disa English, oboè. Marianne Hirsti, soprano. Dir.: Franz-Paul Decker. Strauss, Mahler.
22, dijous	21 h.	Terrassa	Sala Cultural Caixa de Terrassa	Orquestra Filharmònica de Bonn. Dir.: Heribert Beissel. Beethoven. Mozart. (Caixa d'Estalvis de Terrassa.)
VALLÈS ORIENTAL				
MARÇ				
25, diumenge	18 h.	Mollet del Vallès	Sala Fivaller	Coral Belles Arts, de Sabadell; Coral «Lo Lliri» de l'Ametlla del Vallès; Coral Manelic, de Riells del Fai; Coral Març de Déu del Turó, de Montcada i Reixac; Escola Coral San Fost; Coral «Serra d'Or», de Sant Cugat del Vallès. (Musicorals del Vallès)
31, dissabte	21,30 h.	Cardedeu	Teatre Municipal	Coral Al-leluia, de Sabadell; Coral Ginesta, de Ciutat Badia; Agrupació Coral de Matadepera; Obrador Coral, de Rubí; Coral Polifònica, de Granollers; Coral Unió Santcugatena, de Sant Cugat del Vallès. (Musicorals del Vallès)