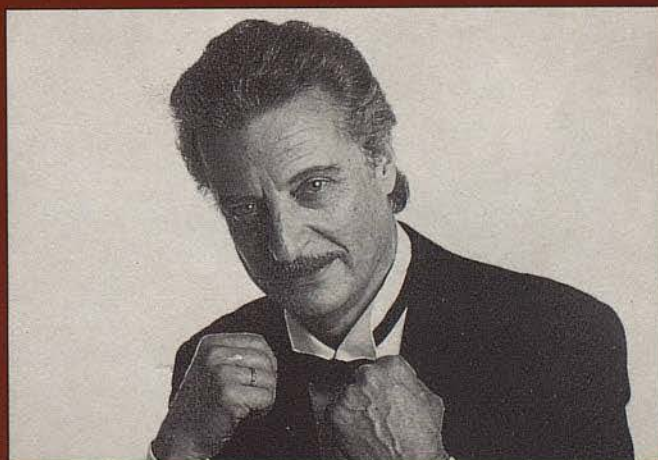




L'ESCOLA PIANÍSTICA CATALANA

Una realitat històrica

**"LUCIA..."
CLOU LA
TEMPORADA
DEL LICEU**



ANTONIO MENESES, UN NOU NOM GRAN DEL VIOLONCEL

OCB

Orquestra Ciutat de Barcelona

GREC '94

de l'1 al 16 de juliol

Orquestra Ciutat de Barcelona

EDMON COLOMER, *director*

ANDRÉ BERNARD, *director*

JOSEP PONS, *director*

MIQUEL BOFILL, *saxòfon*

MARIA CARME OLIVERAS, *soprano*

MONTSERRAT GARCÍA, *contralt*

FLORENCI PUIG, *tenor*

LLUÍS RAMON SALES, *baríton*

CORAL POLIFÒNICA DE PUIG-REIG

(*dir.: Ramon Noguera*)

BEETHOVEN, BENEJAM, MUSSORGSKI/RAVEL

BIZET, MAHLER, AMARGÓS

Banda Municipal de Barcelona

JOSEP MUT, *director*

SUPPÉ, ROSSINI, Txaikovski, GIMÉNEZ,

VIVES, LAMOTE DE G., RIBERA, MARTÍNEZ

VALLS, STEINER, VANGELIS, WALT DISNEY,

MANCINI, KARNICK, LLOYD WEBBER, GLENN
MILLER

Solistes de l'OCB al Saló de Cent

MONTSAIVATGE, MENDELSSOHN

GOUNOD, JANACEK, MOZART

Ajuntament  de Barcelona

amb el suport de



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Venda anticipada de localitats:

Palau de la Virreina (318 85 99) i Caixa de
Catalunya (Tele-entrades: 310 12 12)

Informació: Tel. 317 10 96

116

catalunya música

3A ÈPOCA ANY XI
NÚM. 116, JUNY 1994

Consell de Direcció:
Pere Artís (editor), Pere Burés
(Coordinació amb Catalunya
Música), Jaume Comellas (direcció
periodística) i Lluís Millet (direcció
musical)

Maquetatge: F.S.
Secretaria de redacció: Teresa
Martínez
Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Art-Co/ 2000, S.L.
Trafalgar, 14, 3r 1a A

Preimpressió: Ormograf, S.A.
Impressió: Agpograf
Distribució: Diresa
Dipòsit legal: B-34.432/83

Consell Editorial: Fèlix Millet
(President), Montserrat Albet, Pere
Artigas, Josep Ma. Bricall, Josep Ma.
Busquets, Josep Caminal, Jordi Casas,
Josep Casanovas, Maria Ester-Sala,
Gregori Estrada, Gabriel Ferrer, Joan
Guinjoan, Carles Guinovart, Oriol
Martorell, Xavier Montsalvatge, Marta
Muntada, Lluís Oliva, Ramon Pla i
Xavier Turull.

Col·laboren en aquest número:
PERE ARTÍS, HELENA BAYO, XAVIER
CASANOVAS-DANÉS, JOSEP
CASANOVAS, MONTSERRAT
COMELLAS I BARRI, JAUME
COMELLAS, RICARD GILI, CARLES
LOBO, CARME MARTÍNEZ, LLUÍS
MILLET, MÒNICA MONTORIOL,
VICTÒRIA PALMA, DAVID PICÓ S.,
MIQUEL PORTER I MOIX, DAVID
PUERTAS, LLUÍS TRULLÉN I JOAN
VIVES.

CATALUNYA MÚSICA
REVISTA MUSICAL CATALANA
Sant Francesc de Paula, 2
Tel 268 10 00
08003 BARCELONA

Foto gran de portada: piano i diversos
records de Granados conservats a la

SUMARI

revista musical catalana



EDITORIAL

PANORAMA



TEMA



MUSICALIA



SCHERZANDO

CONCURS

DISCOS

- 5** *Vida musical*
- 6** *Restaurar pianos: entre l'ofici i l'art*
per **Mònica Montoriol**
- 10** *Un piano i la música que ve de dins*
per **Miquel Porter i Moix**
- 13** *Mikrokosmos: Gralles a ciutat*
per **Pere Artís**
- 17** *Del seu affm.: Srs. Gerard Claret, Lluís
Claret i Albert Giménez Attenelle*
per **Jaume Comellas**
- 19** *Concert-homenatge a Alicia de Larrocha*
per **Josep Casanovas**
- 21** *Un Trio que deixa un buit*
per **X.C.-D.**
- 23** *Música religiosa a Torroella de Montgrí*
per **Lluís Trullén**
- 24** *Terrassa '94. El 13è Festival i la Nova Jazz Cava*
per **Ricard Gili**
- 25** *El patrimoni d'una tradició*
- 26** *L'escola pianística a la Renaixença*
per **Josep Casanovas**
- 27** *Noms, cognoms i obra*
per **Montserrat Comellas i Barri**
- 32** *La veu dels continuadors naturals*
per **Carme Martínez**
- 37** *Granados, l'escola que perdura*
per **Helena Bayo**
- 39** *Antonio Meneses. El relleu de la gran escola
violoncel·lística*
per **Carme Martínez**
- 45** *Catalunya Música proposa. "A la manera
de José de Udaeta"*
per **Victòria Palma**
- 46** *Telediario de Zulián o la bella transgressió
del quotidià*
per **Carles Lobo**
- 47** *Vol ad Libitum tanca el IX Cicle al Nick Havanna*
per **C.L.**
- 49** *Lucia di Lammermoor, darrer esclat d'un any
liceístic excepcional*
per **J.C.**
- 53** per **Cesc**
- 54**
- 56**

Palau de la Ciutat de Barcelona



fundación  **TABACALERA**

Patrocinador del cicle Palau 100
durant la temporada 1993-94

N

o ens hem pas d'enganyar: la vida cultural d'una col·lectivitat sovint és mesurada pels indicadors que forneixen els centres més dinàmics en els quals es dona aquella manifestació, concreta i específica en cada cas.

I és obvi que, per molts motius –escatir-ne les causes ens portaria lluny– els nuclis urbans importants són els qui protagonitzen habitualment el gruix destacat d'allò que comunament anomenem vida cultural; en el cas que ens ocupa, vida musical. Amb la qual cosa és fàcil d'entrar en una dinàmica perillosa, que pot arribar a menysvalorar o, tot simplement, a ignorar allò que és fet fora d'un àmbit tingut per habitual.

Dinàmica perillosa, per fal·laç, perquè una autèntica vida musical abraça molt més d'allò que és ofert a les sales de concert de més prestigi o als recintes que en són l'alternativa.

I no pas per cap retòrica romàntica, ans per pur afany de justícia, cal dir ben alt el mèrit de realitzacions concretes –sovint articulades en propostes de rigor i vehiculades amb coherència organitzativa– que s'esdevenen amb regularitat notòria en petites viles o en nuclis singulars.

La multiplicitat d'aquestes realitzacions –a les quals, però, podríem fer el retret d'una manca de divulgació– advera que, malgrat les dificultats de tot ordre, hi ha una voluntat de fer coses i de fer-les al més bé possible.

Cal dir que, en parlar de multiplicitat, no pensem en l'increment d'activitats musicals generades (sovint artificiosament) pel fenomen concret dels festivals d'estiu; més aviat tenim presents tants i tants cicles estructurats al llarg d'un curs, que són llevat cultural d'una comunitat, ferment d'inquietuds artístiques o banc de proves de joves intèrprets.

Per això cal enaltir la tasca de tots aquells nuclis (per simbolitzar els quals apuntaríem ara –simplement, per raons conjunturals– els “Concerts de Marata”, que acaben d'arribar al centenar de sessions), perquè són autèntics centres dinamitzadors, veritables agents culturals, generadors de vocacions musicals i, en suma, focus de civisme.

El teixit social del nostre país encara la dona, la figura del promotor entusiasta; una figura sense l'existència de la qual moltes realitzacions meritòries no haurien pas existit.

Caldria que tots els qui estem implicats en el fet musical la valoréssim, aquella dedicació entusiasta, si és eficaç. Ai del dia que l'adverbi temporal *encara* de la frase anterior, hagués de ser suplert pel de negació *no*! Voldria dir que el patrimoni cultural del país hauria sofert una forta descapitalització.

D'ací la necessitat de prendre consciència de la multiplicitat de camins per accedir al bé de la música: des dels que menen per viarany convencionals o de prestigi fins als que transiten per rutes aparentment humils. En realitat, és la suma de tots ells la que configura l'autèntica vida musical d'un país.

Vida musical

Restaurar pianos: entre l'ofici i l'art

per MÒNICA MONTORIOL

Restaurar pianos és un ofici que gira entorn de la recuperació d'una antiga professió i la d'un bon instrument, entorn del bon gust i l'art del treball manual. I aquesta dualitat es tradueix en l'intent de ressuscitar un moble i alhora descobrir el so adormit de l'instrument.

El treball de restauració s'inicia amb un bon material, una peça que ha tingut una certa bona conservació: un piano fet malbé no val la pena "ressuscitar-lo". Perquè en definitiva, la restauració no és res més que un posar al dia l'instrument quan ha estat inutilitzat durant un llarg període de temps. La qualitat s'amaga entre la pols, l'oblit i la inactivitat.

El restaurador és un ésser complex, polivalent; aprenent de tot, mestre de molt. Però el cert és que parlem d'un ofici amb pocs artesans. A Barcelona hi ha uns 4 o 5 restauradors, mentre que a la resta de Catalunya no n'hi ha cap. De tota manera, en la restauració s'inclou també l'ofici d'afinador. Concretament, l'afinador és un ofici més nombros: a Barcelona aplega unes 15 persones, i a tot Catalunya la xifra oscil·la entre els 40 i 50.

Els restauradors

Lluís Camps i Josep Puig són dos dels restauradors que hi ha a Barcelona. El primer va ser qui va ensenyar l'ofici al segon; mestre i aprenent, i ara col·legues de professió.

Lluís Camps treballa com a restaurador des de l'any 1939, i com a constructor des de l'any 1960. És a punt de fer 75 anys i ja té ganes de jubilar-se. Camps va

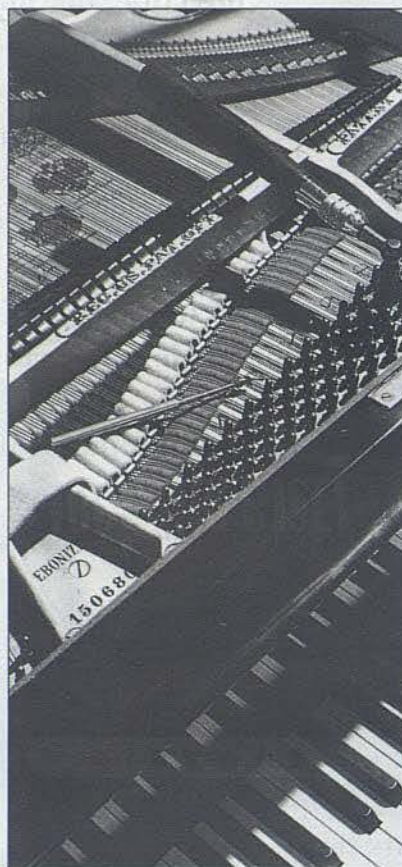


FOTO: FERRAN VALLÉS

aprendre l'ofici amb el seu pare, i va treballar a la fàbrica d'orgues de tubs i harmòniums Casa Estadella, i va fabricar pianos per a la Casa Alberdi i per a la Casa Cusó. En total, Lluís Camps comptabilitza la construcció d'uns 2.000 harmòniums, 200 pianos i entre 5 o 6 orgues. La seva vocació era de fer una carrera, però la guerra va estroncar les seves possibilitats d'estudiar.

Josep Puig va estudiar i té una carrera: és enginyer agrícola. De forma totalment fortuïta i casual es va introduir en el món de la restauració: arran de la compra d'un vell piano de segona mà, un Ribalta. El mal estat de l'instrument es va traduir en la visita constant de l'afinador, fins que va entrar com a aprenent al taller de Lluís Camps a la plaça del Sol.

Des de fa 12 anys té el seu propi taller.

La restauració

Els baixos d'una casa a Vallcarca i els tallers de la plaça del Sol a Gràcia serveixen de refugi per als pianos que han de ser restaurats. Els pianos reposen desordenats, desmuntats o a peces. El treball és lent: dos mesos com a temps habitual, però si la dificultat ho exigeix s'allarga fins a tres mesos. Josep Puig restaura entre 6 o 8 pianos al cap d'un any. Lluís Camps triga entre una setmana i quinze dies per restaurar un harmòniom.

Josep Puig defineix l'ofici amb aquestes paraules: *restaurar és descobrir la vida que té un piano, especialment quan fa molts anys que no ha tocat*. Però la restauració és una feina de gran complexitat. En aquest sentit, tant Lluís Camps com Josep Puig coincideixen a afirmar que darrera la concepció general del mot "restauració" s'amaga més d'un ofici, tot i que cada un li atribueix una terminologia diferent. Així, Josep Puig defineix la restauració com a *multiofici*, mentre que Camps parla d'*especialitats*, com l'afinació, l'ebenisteria, l'envernissatge, la part mecànica, etc. Per a Camps aquesta "especialització" s'ajustaria a la distribució del treball en les fàbriques de pianos: *antigament el que era ebenista a les fàbriques també era envernissador*.

Dins dels diferents oficis que componen la restauració destaca especialment la part acústica de l'instrument: l'afinació. Lluís Camps reconeix que afinar és *pròpiament un art* i que tot i haver après l'ofici del seu pare, ell no es pot considerar afinador.



FOTO: FERRAN VALLÉS

Quant a la periodicitat amb què cal afinar un piano, Camps afirma que depèn de cada cas: *si és per a un concert, cada vegada, i si no cada any. Però si té una calefacció al costat, llavors cada mes.*

Sobre els diferents tipus de restauració, Camps distingeix entre la restauració de base —de clivelles, de tapa harmònica, de moble i de mecanisme— i la restauració més superficial, en què es fa una neteja per desgast. Puig reconeix que el fet de suprimir les velles cordes i ajustar el mecanisme no deixa de ser un deteriorament sa, un canvi per higiene.

La feina de restaurar s'inicia observant i estudiant l'instrument. Lluís Camps, amb una experiència de més de cinquanta anys en el món de la restauració fa un diagnòstic rapidíssim, en menys de deu minuts, sobre l'estat del piano. Després ve el reconeixement a fons desmuntant totalment el piano: traient les cordes, descargolant les clivelles, inspeccionant la tapa de ressonància... És el primer contacte amb l'interior de l'instrument.

El piano

El piano és un enorme esquelet de fusta. La seva part principal, el ventre, el configuren l'arpa —on hi ha les cordes i la tapa de ressonància— i el mecanisme de percussió. La part més complexa del piano és la tapa de ressonància o tapa harmònica. L'altre gran apartat és el mecanisme. Però segons Josep Puig, el treball d'ajustar el mecanisme no és tan complicat com la tapa de ressonància, ja que *hi ha uns patrons concrets, unes mides i unes especificacions per a cada tipus de piano*. Sobre aquest aspecte, i en paraules de Puig, *el treball amb la tapa de ressonància és més intuïtiu, perquè depèn del material amb què es treballa: la fusta sempre és d'un arbre diferent, que tindrà una humitat també diferent, més o menys quantitat de reïna, un tipus de so diferent...* La tapa de ressonància compleix tres funcions bàsiques: amplificar el so de la corda, dotar-lo d'un cert color i projectar-lo. Per aconseguir aquesta triple funció, l'únic material que ho aconsegueix és la fusta d'abet

d'alta muntanya. L'abet combina la força i l'elasticitat. L'elasticitat permet respondre als mínims moviments de la corda i projectar-los fins al fons d'una sala de concerts.

D'altra banda, el vernís exigeix un elevat nombre d'hores: una sola capa suposa una setmana de feina, entre "carregar" i deixar assecar. En total calen quatre capes de vernís. L'última rep el nom de "polit" i la seva major dificultat és la d'estirar perfectament el vernís. Josep Puig treballa amb poliuretà, vernís al qual té una especial aversió: *fa una pudor espantosa. És molt ingrat de treballar-hi.*

Josep Puig treballa amb els pianos anomenats "moderns"; el piano de 1850 fins ara. Per a Puig aquest any és una divisió, ja que *des de llavors el piano no ha variat quant a la maquinària i a la seva concepció com a instrument*. Camps ha restaurat tot tipus de pianos. De tota manera, tots dos aposten per treballar amb pianos d'una certa qualitat, perquè si no la inversió de temps i de mà d'obra no surt rendible.

Els pianos de qualitat o bons

CURSOS MUSICALS D'ESTIU I TARDOR A CATALUNYA

BARCELONA

Formació jazzística vocal, Músiques llatines, Flamenc, Comborock, Aprendre la Rumba
27 juny-20 juliol (93) 329 57 04

Curs d'Estiu de Guitarra
1-8 juliol (93) 301 55 29

VIII Curs Internacional d'Estiu de Flauta
Travessera i Música de Cambra
2-10 juliol (93) 203 32 88

Curs d'Estiu de l'Associació Aberastury
4-8 juliol (93) 218 92 64

«Film Scoring» Música i Imatge
4-15 juliol (93) 211 10 62

X Curs Internacional d'Estiu «Cos i Música»
4-15 juliol (93) 232 96 67

Juliol Intensiu
4-22 juliol (93) 329 57 04

Curs de Música Assistida per Ordinador
7-11 juliol (93) 783 79 72

Curs de Software Educatiu Musical
7-11 juliol (93) 783 79 72

Cursos de Pedagogia Musical per a Especialistes de Música a l'Educació Infantil i Primària. Mètode Ireneu Segarra
7-14 juliol (93) 783 79 72

«Recursos Musicals» per a Mestres no Especialistes de Música. Mètode Ireneu Segarra
7-14 juliol (93) 783 79 72

Introducció a la Gestió d'Escoles de Música
7-14 juliol (93) 783 79 72

Escoles de Música i Conservatoris
Llenguatge Musical al Grau Elemental
7-14 juliol (93) 783 79 72

Primer Curs Internacional de Rítmica
E. Jaques Dalcroze
19-28 juliol (93) 217 18 94

Curs d'Educació Musical Willem
29 agost-3 setembre (93) 217 18 94

XXIV Cursos Internacionals d'Interpretació Musical «Francesc Viñas»
26 octubre-3 desembre (93) 215 42 27

CALONGE

II Curs Internacional de Música de Cambra
29 juliol-5 agost (92) 66 04 76

CERVERA

XIV Curs Internacional de Música «Càtedra Emili Pujol»
31 juliol-12 agost (93) 53 11 02

COLERA

Curs Internacional de Cant
3-10 setembre (973) 28 19 83

GIRONA

XI Curs Internacional d'Interpretació Musical
11-30 juliol (972) 41 94 01

IGUALADA

II Curs Musical d'Estiu d'Igualada
9-17 juliol (93) 804 56 56

LLANÇÀ

XIII Curs Internacional de Música
6-16 juliol (972) 38 01 81

LLEIDA

XXXI Curs Internacional de Música de Lleida
4-27 agost (973) 26 19 83

Curs de Pedagogia Musical «Zoltan Kodaly»
1-15 juliol (973) 26 19 83

MONTBLANC/TORREDEMBARRA

XV Curs Internacional d'Interpretació de Música Ibèrica per a Orgue
19-29 juliol (977) 77 37 99

MONTSERRAT

Trobades d'Animadors de Cant per a la Litúrgia
18 juliol-13 agost (93) 835 02 51

PALAMÓS

Estiu Musical
29 juny-6 juliol (93) 726 08 86

RIPOLL

VI Curs Internacional d'Interpretació Musical
15-24 juliol (972) 70 23 51

RIPOLL/MATAMALA

International Barroc Music Course
1-11 agost (972) 50 27 81

LA ROCA DEL VALLÈS

Stage Internacional de Música de Cambra
22 agost-3 setembre (93) 458 89 07

SANT BOI DE LLOBREGAT

Curs d'Estiu de Guitarra
25-30 juliol (93) 301 48 26

SANT CUGAT DEL VALLÈS

XXIII Curs Internacional de Guitarra «José Luis Lopátegui»
16-27 juliol (93) 207 40 22

VIII Colònies Musicals

2-16 juliol (93) 675 11 94

VI Seminari de Tècnica i Interpretació Pianística
I Curs de Música de Cambra
15-21 agost (93) 675 11 94

X Jornades de Repertori de Música Romàntica
2-11 desembre (93) 675 11 94

SANT FELIU DE GUÍXOLS

VI Curs Internacional d'Interpretació Musical
«L'Orquestra des de Dins»
4-19 agost (93) 218 92 64

SANT GREGORI

IV Curs de Formació Orquestral i Instrumental
6-11 setembre (972) 50 64 30

SANT JULIÀ DE VILATORTA

X Curs de Música per a Infants i Joves Intèrprets
12-24 juliol (93) 207 58 18

SANT QUIRZE SAFAJA

Colònies Musicals «Estiu 94»
1-9 juliol (93) 865 34 96

SANTES CREUS

XVII Curs Internacional de Cant Gregorià
«Michel Levrone»
30 juliol-7 agost (977) 63 83 28

LA SEU D'URGELL

XIV Curs de Música Antiga a Catalunya i Andorra
21-29 agost (93) 412 56 40

SITGES

IV Curs de Música del segle XX
5-9 setembre (93) 217 36 93

SORT

IV Jornades Musicals d'Estiu per a Nens i Joves
2-10 juliol (93) 416 01 20

TÍRVIA

Cantarelles Musicals d'Estiu
1 juliol-15 agost (973) 27 08 35

TORROELLA DE MONTGRÍ

Curs de Cant
10-17 juliol (972) 76 06 05

Curs de Piano
11-18 juliol (972) 76 06 05

Cursos de Tècnica i d'Interpretació Musical
14 juliol-26 agost (972) 76 06 05

Seminari de Musicologia
23-26 juliol (972) 76 06 05

VIC

XIV Curs Internacional de Música
11-24 juliol (93) 207 58 18

XIII Seminari Internacional de Jazz
26 setembre-2 octubre (93) 329 57 04

VILA - SECA

XVIII Curs Internacional de Música
27 juny-20 juliol (977) 39 23 68





FOTO: FERRAN VALLÉS

són, per exemple, els de les marques Steinway & Sons, Bösendorfer, Bechstein... Però, per què un Steinway és un bon piano? I un Bechstein? Com es coneix un bon piano? Josep Puig ho respon així: *bàsicament perquè sonen bé. El primer contacte que tens és el so; és un plaer tocar un bon piano. Després, l'experiència m'ha ensenyat que quan un piano sona bé, els acabats i tot el material amb què ha estat construït són de perfecta qualitat.* Per a Lluís Camps, un piano ho ha d'estar ben construït, tant de solidesa com de tapa harmònica i de mecanisme. Aquests tipus de pianos acostumen a fer servir ivori per a les tecles blanques, eben per a les negres, fusta d'abet d'alta muntanya, i un llarg etcètera de materials nobles. És imprescindible treballar amb material de primeríssima qualitat, ja que —segons Josep Puig— *el piano té un desgast i convé que sigui el mínim possible.* I quant a qualitat, al capdavant hi ha els països amb més tradició musical: Alemanya i Àustria, principalment. La seva inqüestionable qualitat, de moment no té competidors. El piano oriental s'està obrint camí amb molta força, però encara es considera un instrument de qualitat mitjana.

Cada piano és una peça única i irrepetible entre el mosaic de marques i models diferents. Fins comparant dos instruments del

mateix fabricant i del mateix model, sempre hi haurà diferències. En aquest sentit, Camps manifesta que la restauració és *més difícil* que la construcció perquè *en la restauració t'has d'adaptar a cada piano, a cada marca.* Per a Josep Puig, la tecnologia encara no supera, avui dia, la sensibilitat, el bon gust i la sonoritat d'un treball manual.

La Barcelona de principis de segle

Els antecedents d'aquest ofici s'han de buscar a la Barcelona de principis de segle. Per aquells temps Barcelona presumia de tenir unes trenta fàbriques de pianos que van aguantar fins a la dècada revolucionària dels anys 60. Així ho explica Puig: *l'ofici de restaurador s'ha potenciat des que es va deixar de fabricar. Ha quedat la gent que treballava a aquestes fàbriques, que han continuat amb l'ofici de la restauració.*

Les fàbriques eren oriündes de la Ciutat Comtal, de les quals destacaven especialment per la seva qualitat les marques Chassaigne & Frères, Ortiz i Cussó, Izabal (Paul), Charier i Ribalta. La firma Ortiz i Cussó es va comercialitzar amb molt d'èxit a Amèrica. La fàbrica va aguantar fins a la Segona Guerra Mundial. L'última a desaparèixer va

ser Chassaigne & Frères, l'any 1962.

El preu de la qualitat

Els preus més recents —1993— extrets de la guia 92 editada per la revista "Músicos" situen els pianos de cua de primera mà sobre aquestes xifres: l'austriac Bösendorfer entre 5.672.000 i 12.168.000 pessetes segons el tamany de la cua, ja sigui d'1/4 de cua fins al piano imperial. L'alemany Steinway & Sons (preu del gener de 1994), entre 5.137.700 i 12.182.000 pessetes (preus de pianos d'1/4 de cua fins a un gran cua). L'altra gran marca alemanya, Bechstein, es mou entre aquests preus: de 4.959.000 a 11.000.000 de pessetes (de 1/2 cua fins al gran cua). Així mateix, el japonès Yamaha oscil·la entre 1.220.000 i 7.000.000 de pessetes (d'1/4 de cua al gran cua modern).

Els pianos verticals baixen considerablement de preu. Els Bösendorfer se situen entre 2.600.000 i 3.240.000; Steinway & Sons entre 2.448.500 i 2.859.400, i el Bechstein entre 1.874.000 i 3.199.000.

Un piano restaurat ve a costar la meitat que un de nou. Així, i a tall d'exemple, Puig compara el preu d'un piano de mitja cua Steinway nou (sobre els 5 milions) amb un de les mateixes característiques, però restaurat: 2.200.000 pessetes. D'aquesta manera, en treballar amb pianos usats el públic potencialment comprador s'amplia. Parlem d'uns petits percentatges més. De totes maneres, i ara per ara, el piano de qualitat i de segona mà no és a l'abast d'un estudiant de conservatori. Però, encara hi ha un cert recel a comprar un piano de segona mà i restaurat. Puig ho explica així: *si compren un Steinway reparat per mi tenen la desconfiança que ja no estan comprant un Steinway... És un contrasentit, perquè la casa Steinway els faria el mateix... jo treballo amb materials originals de la casa Steinway.*

Un piano i la música que ve de dins



Un piano als antípodes i aquesta dona, Ada (l'actriu Holly Hunter rebé l'Oscar a la millor actriu per aquest paper), són els protagonistes de *El piano*

catàleg a música

116

revista musical catalana

per MIQUEL PORTER i MOIX

En molt poc temps, dues cintes cinematogràfiques, carregades de premis i que a més han tingut un notable acolliment públic, es basen en fets musicals.

Pel que fa a *El piano*, de Jane Campion, la música constitueix un mitjà d'expressió per a una dona muda. En *Blau*, de Krzysztof Kieslowski, és el fil d'una composició allò que uneix la trama de tot el film. En tots dos casos la protagonista és una dona forta i no pas una dona qualsevol. Sembla com si l'energia i la sensibilitat d'aquests personatges anessin lligades, de manera indefectible, a la seva expressió per mitjà de la música.

Portar un piano als antípodes no devia ésser cosa fàcil ni de cada dia quan Nova Zelanda tot just començava a veure un procés colonitzador i quan no hi havia ports moderns ni sistemes fàcils de tracció a través dels boscos i els pantans quasi verges. Les imatges del piano a la platja inhòspita, gairebé surreals de tan

insòlites, emmarquen les incerteses humanes: un marit desconegut, una terra ignota i una limitada capacitat de comunicació —fins i tot per a una ment normal—, obren un film ple de preguntes. Un film que en respon bastants, però que, amb astúcia, en deixa més d'una enlaire, malgrat la seqüència final que més aviat afeixuga, si no desvirtua, la resta. Una obra en la qual la figura d'una nena crea i trenca fils, des de la seva condició de relativa inconsciència i, per acabar-ho d'adobar, amb la figura enigmàtica dels maoris, que imposen respecte en la seva "diferència". Ada, la protagonista, necessita entendre, entendre's i fer-se entendre i per això compta, gairebé només, amb l'instrument musical que, amb les seves cordes, substitueixi un llenguatge fet de "logos", de paraules. Per a algunes comunicacions podrà comptar, fins a cert punt, amb la seva filla Flora, però en allò que pertoca a les sensacions i emocions íntimes, només comptarà amb el piano i amb la resposta del seu propi cos.

A la fi, despertada d'un somni

angoixós, ella mateixa es desprendre del piano: creu que ja no el necessita. Però, la força de l'instrument i del que ha representat és a punt d'ensorrar-la amb ell a les aigües oceàniques.

Aquesta íntima unió entre l'ésser humà i la seva capacitat de realització en la música és igualment existent en *Blau*, història o crònica poemàtica que no és pas del segle XIX, sinó d'ara mateix. La dona que ho ha perdut tot en un accident i que, com a paradoxa, ha conservat la vida, intenta trobar la suficient llibertat per construir-se'n una de nova. Contra aquesta possibilitat, hi juguen no només les fantasmes del record, sinó les presències continuades del viure que no s'ha interromput. En una època en la qual l'egoisme sembla prevaler sobre qualsevol altra força i en què l'èxit sovint justifica l'ús i l'abús de tot, Julie lluita per una llibertat que la porta a la bondat. L'ésser lliure és l'únic que pot, no ja perdonar, sinó entendre els altres éssers i Julie aconseguirà aquesta llibertat escapant dels paranys de la facilitat, de l'autoengany,

del mer desig instintiu, de les falses misericòrdies, dels sentimentalismes i de les temptacions d'un món que consum sense crear res a canvi. Prenent les coses tal com són i no pas com les voldria, acarant-se amb ella mateixa, essent capaç d'aprofitar l'instint sense abandonar-s'hi, comprenent les petites misèries dels altres sense fer-ne un plat, posant les capacitats emocionals en una mida que no enterboleixi el pensament i renunciant a èxits fàcils o a escàndols eixorcs, Julie esdevé una dona nova, la que ja era però no sabia que fos!

El difunt marit de Julie era compositor i havia estat encarregat de fer una obra important, *Concert per Europa*. La seva mort coincideix amb l'interès de certa premsa per saber si, en realitat, la música era de Patrice o de la seva dona. Just sortida del primer trauma, Julie fa destruir el que hi havia escrit de la partitura, en el seu desig de trencar amb tot, però un deixeble de Patrice i enamorat d'ella en té una còpia i la vol continuar, amb la seva col·laboració o sense. A la fi, ella decidirà que, si vol fer-ho, que ho faci sol, tot i que, al mateix temps, l'estimarà. Una cosa és col·laborar dominant i l'altra estimar!

Com es pot entendre, en films d'aquesta naturalesa, la partitura, la "música" és bastant més que incidental. Forma part de la mateixa substància de l'obra. És en aquest sentit que entre el piano dels antípodes i el concert europeu hi ha una notable diferència.

De Michael Nyman, en sabem moltes coses, especialment els cinèfils, gràcies -i no sols- als films obsessions de Peter Greenaway, mentre que, en canvi, ben poques notícies tenim sobre Zbigniew Preisner, autor de la música de *Blau*. Sense prejudicar la vàlua estrictament musical de cadascun, valgui la pena de dir, però, que la del segon sembla, per més d'una raó, més encertada que la del primer.

Cert que Nyman ha trobat en unes senzilles variacions basades

en el folklore escocès uns motius que permeten copsar les variacions d'ànim de la protagonista de *El Piano*, però no ho és menys que, a l'hora dels resultats, de la seva percepció per part dels espectadors, aquesta música pot resultar excessivament repetitiva i no tothom està preparat per notar els matisos entre un moment interpretatiu i un altre, encara que aquesta sigui la intenció dels responsables del film. Hi ha, de totes maneres, un aspecte que creiem més erroni: el de la música general del film, quan ha de servir d'ambientació general i no pas d'expressió de la protagonista. En una cinta tan acuradament feta, en què els detalls geogràfics, climatològics, de vestuari o, fins i tot, de maquillatge s'han escollit en funció d'un segle XIX versemblant, el sistema minimalista de Nyman no funciona, l'impuls romàntic es perd i la música, en comptes d'ésser una ajuda, es converteix en una rèmora. El mecanicisme s'oposa als sentiments i la repetició d'uns mòduls encaixona les emocions.

Ben al contrari, en *Blau* la partitura es va component a fur i a mesura que progressa l'acció cinematúrgica i les repeticions i variacions hi són lògiques, encarnacions auditives i sensibles d'accions físiques i psicològiques. Des d'un tema tocat per un captaire flautista a l'execució final de la composició acabada, el muntatge audiovisual és fet amb una gran saviesa, seguint un sistema alternant que no sols no fa nosa a la comprensió dels continguts, sinó que els reforça. La doble línia de les imatges i dels sons anirà indefectiblement vers el punt de coincidència final, donant una major coherència al tot, a l'obra com a unitat. Moltes vegades es parla de l'íntima col·laboració entre música i cinema, però sovint la partitura sembla voler-se imposar més que col·laborar amb la progressió fílmica. Això és una mica el que passa en el primer dels films, i això, precisament, és el que no passa en el segon.

escola de pedagogia musical

METODE IRENEU SEGARRA

CURSOS DE FORMACIÓ PER A MESTRES I ESPECIALISTES DE MÚSICA 1994-1995

- Educació Infantil
- Educació Primària
- Educació Secundària
- Escoles de Música i Conservatoris

- ☐ Cursos monogràfics
- ☐ Informàtica musical
- ☐ Recursos musicals per a mestres no especialistes de música

Cursos d'estiu i d'hivern

Generalitat de Catalunya
Departament d'Ensenyament

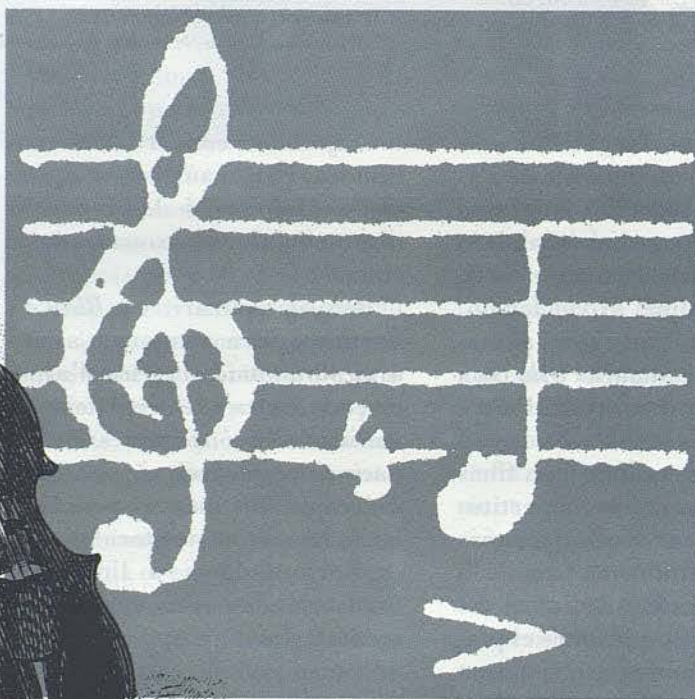
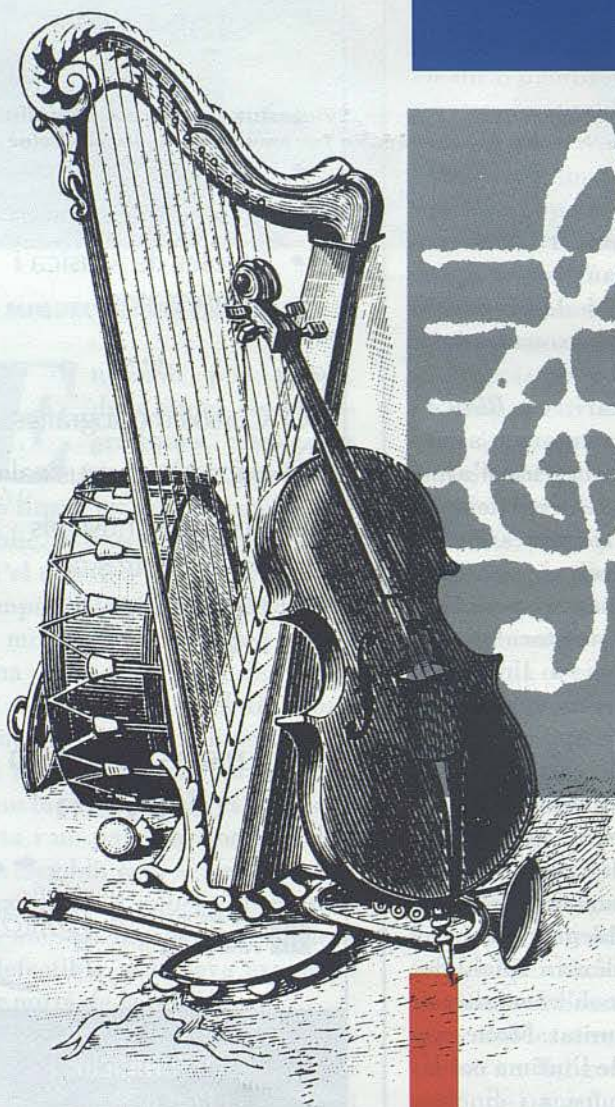
de Formació
pla
d'Ensenyament

Informació:

c/ Portal Nou, 13
08221 Terrassa.
Telèfon (93) 783 79 72,
de 9 a 13 hores

pedagogia
practical

tve



tve

C A T A L U N Y A

MIKROKOSMOS

Gralles a ciutat

Ara, sí; n'estic cert: l'estiu s'acosta... I ho sé no pas per cap constatació climàtica o de vegetació urbana. Res d'això!

Ho sé perquè avui, en sortir de l'estació de Joanic—la meua parada habitual de metro—m'he sentit sotraguejat per l'espiguet d'un parell de gralles. Un espiguet que se sobreposava al traüt normal del carrer —l'Escorial—, que vencia tota mena de remors i que anticipava l'estiu (perquè tothom sap —o gairebé tothom— que la gralla és un instrument prodigat en manifestacions lúdiques estivals).

No he estat pas sol, a fer cara d'astorament, la qual dedueixo per la perplexitat reflectida en el rostre dels qui, amb mi, accedien a la superfície urbana un cop desembarcats del comboi.

Però el meu astorament era doblat d'un punt d'emoció; perquè —en relació a tots els qui enfilàvem carrer amunt— jo tenia avantatge, puix que sabia què era aquella melodia punyent, que se'n feia més propera a mesura que avançàvem en la ruta: era el toc de castells! Quina sorpresa!

Dos-cents metres enllà, hem arribat a la vertical d'on fluïa aquella deu sonora: el balcó d'un pis superior d'un edifici singular. I hi hem arribat quan els grallers invisibles feien el trèmolo que pertoca en coronar el castell l'anxaneta.

La gent, sorpresa, mirava enlaire. Uns brivalls han increpat els instrumentistes. Uns altres han esclatat en aplaudiments. Jo, per uns moments, m'he oblidat de les preocupacions que m'afeixuguen i m'he trobat a la vilafanquina plaça de la Verdura i a la placeta de la Bisbal del Penedès, on —enmig d'un sol gloriós, i amb un espetec de gralles— tantes vegades m'he fos en l'arravatament de veure carregar un castell d'envergadura, els nervis a flor de pell i l'emoció a punt d'esclatar.

Qui deuriem ser aquells desconeguts grallers? Per què el toc de castells?

No ho sé pas; i, pel cas, tant és! Si sé, però, que, durant una estona, als meus ulls, aquella via urbana ha pres un color insòlit, que l'entorn ha estat més humà i que la ciutat ha esdevingut vila.

Camí amunt, el toc ha finit... I ha quedat flotant en l'aire l'aura dels moments purs, de l'emoció que allibera, de la poesia inefable...

Ara, sí; n'estic cert: l'estiu és a prop...

Pere Artís

Resultats del Concurs d'Execució Musical
Maria Canals

D'esquerra a dreta: Frederic Lagarde, Sviatoslav Lips, Natalia Danilina, Atsuko Koga, Maryse Graciet, i Joko Takemura. Foto: Jaume Soler

El rus Sviatoslav Lips i la russa Natalia Danilina han estat els guanyadors dels primers premis de piano i flauta, respectivament, de la 40a edició del Concurs Internacional d'Execució Musical Maria Canals de Barcelona, dotats ambdós amb 600.000 ptes.

El bielorús Dmitry Morozov ha rebut el segon premi de piano, dotat amb 300.000 ptes, i el francès Frederic Lagarde i la nipona Joko Takemura han rebut *ex-aequo* el tercer premi de piano, dotat amb 150.000 ptes. Pel que fa a la resta de premis de flauta, el nipó Atsuko Koga i la francesa Maryse Graciet han rebut el segon i tercer premi, respectivament (amb la mateixa dotació que els de piano).

El jurat de l'apartat de piano, l'han format: Marcello Abbado, Carlos Cebro, Tatsiju Hayashi, Ge-

rassimos Kakalis, Klaus Kaufmann, Solomon Mikowsky, M. Raquel Millàs i Francesca Ruiz. En l'apartat de flauta, Xavier Boliart, Josep M. Brotons, Yves Dinouard, Gerassimos Kakalis, Gleb Nikitin i Joan Pich Santasusana. Tots han estat presidits per Jacques Pernoo.

Enguany han concursat un total de 262 joves intèrprets de 36 països d'arreu del món, tot destacant la presència de 92 japonesos, 29 francesos, 22 russos, 20 alemanys i 12 de l'Estat espanyol. També cal destacar l'alt nivell dels pianistes que han concursat, així com també el nombre.

D'altra banda, Maria Canals, l'ànima d'aquest prestigiós concurs, va rebre el passat 3 de maig la Medalla d'Or del Mèrit Artístic, concedida per l'Ajuntament de Barcelona. ■

Constituit el Consorci OCB-Auditori

El passat 10 de maig quedà constituït el Consorci que l'Ajuntament de Barcelona i la Generalitat de Catalunya —per mitjà de les seves àrees de cultura— han establert per gestionar conjuntament l'Orquestra Ciutat de Barcelona (que canviarà la seva denominació) i l'Auditori encara en construcció a la plaça de les Glòries de Barcelona.

Recordem que, el Consorci, el formen per part de l'Ajuntament: Miquel Lumbierres, Francesc Vicens, Miquel Badal, Germà Vidal, Josep Maria Mestres i Oriol Martorell. Per

part de la Generalitat: Valentí Sallàs, Jesús Rodríguez-Picó, Joaquim Garrigosa, Xavier Benguerel, Rosa Pascual i Joana Danés. Joaquim de Nadal, actual regidor de Cultura de l'Ajuntament, actuarà com a president del Consorci, i Jaume Serrats, director general de Promoció Cultural de la Conselleria de Cultura de la Generalitat, actuarà de vice-president.

La creació del Consorci coincideix amb la celebració del 50è aniversari de la creació de la primera formació simfònica de Barcelona. ■

Victòria dels Àngels rep la Legió d'Honor



La soprano catalana Victòria dels Àngels ha estat guardonada amb la Legió d'Honor de la República Francesa. Aquest important guardó, li ha estat atorgat en reconeixement per la difusió de la música francesa realitzada durant la seva carrera.

Aquest reconeixement se suma, feliçment, als 50 anys del seu debut professional als escenaris. ■

Gira sud-americana de Josefina Sanmartín

La intèrpret catalana de flauta travessera Josefina Sanmartín realitzà una gira per diverses ciutats de Xile entre el 2 d'octubre i el 10 de novembre de l'any passat.

Josefina Sanmartín (que ja el 1992 havia actuat a America del Nord, en un concert a Nova York) realitzà al llarg de la gira dos programes diferents. Amb el guitarrista xilè Jorge Rojas-Zegers interpretà obres de Telemann, Tarragó, Sarasate, Tàrraga, Haydn, Sor, Vargas-Wallis, Escobar, Giuliani i diverses obres del segle XVIII (manuscrits de Montserrat recentment descoberts). Amb la pianista xilena Elvira Savi interpretà obres de Toldrà, Riera, Oltra, Fermón-Gurbindo, Falla, Turina i Sarasate. Tota la premsa d'aquell país sud-americà recollí la presència de Josefina Sanmartín, la qual rebé alhora unes crítiques excel·lents. ■

CORRIGENDA

En l'article titulat *L'orquestra des del record* -signat per Mercè Camps de Gispert-, de la pàgina 32, a la secció Tema, del número 114 (abril 1994), una de les persones entrevistades és Josep Maria Brotons i no Salvador Brotons com erròniament apareix. També on diu Xavier Villar hauria de dir Sergiu Celibidache.

Música catalana a Moldàvia

La quarta edició de "Zilele muzicii noi" (Dies de Nova Música), festival internacional que, organitzat per la Unió de Compositors i Musicòlegs de la República de Moldàvia, s'ha celebrat a la ciutat de Kishinev, va programar dins del concert inaugural música dels nostres compositors Edmundo Eckart i Francesc Taverna.

El Festival s'inicià el propassat dia 3 d'abril i finalitzà el dia 11 del mateix mes; s'hi desenvolupà una intensa activitat, ja que en aquest lapse de temps s'hi celebraren una quinzena de sessions que acolliren l'actuació dels dos conjunts simfònics nacionals de Moldàvia (Orquestra Filharmònica i Orquestra Nacional de la Ràdio i Televisió) així com també de conjunts cambrístics com l'Ars Poetica o la Coral Renaissance que dirigeixen, respectivament, Ghenadie Ciobanu i Teodor Zgureanu, a més d'audicions de música electroacústica i recitals de la pianista Iulia Rivilis, del sensacional trombonista John Kenny i, entre d'altres, de l'organista i compositora russa Tatiana Sergeyeva.

El concert inaugural va ser protagonitzat per l'Orquestra Nacional de la Radiotelevisió, conjunt d'admirable nivell que, dirigit pel seu titular Gheorge Mustea, va oferir unes versions veritablement emotives d'un interessant concert per a piano que portava el nom de *Diafonia* de Vasile Zagorschi, del poema *Beatus Ille*



Edmundo Eckart. Al fons, l'Òpera Nacional moldava

d'Eckart, en el qual els conceptes orquestrals straussians són profundament assimilats, i de les *Estampes I*, tres breus peces de Taverna-Bech. Tant la música d'Eckart com la de Taverna van tenir una càlida acollida gràcies a l'acurada interpretació de Mustea i de la seva orquestra. Els nostres compositors, convidats per l'organització del Festival de Moldàvia, van poder desplaçar-se fins a aquesta jove república gràcies a les gestions del Ministeri d'Afers Estrangers; de fet, la seva presència constitueix el primer pas per establir una via d'intercanvi entre els músics d'ambdós països. ■

Convocatòria per crear una òpera de butxaca

Amb vistes al Festival d'Òpera de Butxaca de l'any 1995, el Teatre Malic i l'Associació Catalana de Compositors convoquen els llibretistes i músics a presentar un projecte per a una òpera de butxaca, que serà estrenada en aquest Festival la tardor de 1995.

El projecte s'haurà de cenyir a les característiques següents:

Producció de baix cost, amb plantejaments econòmics molt ajustats, tant pel que fa al possible cast vocal i acompanyament instrumental, com a la possible escenografia.

L'òpera haurà d'ésser de petit format i, lògicament, adaptable a les condicions de la sala del Teatre Malic.

Poden presentar-se també òperes inèdites que ja estiguin definitivament acabades.

Els projectes hauran de presentar un esquema ben detallat del

guió argumental, de l'acció escènica i de l'estructura musical.

Igualment, s'haurà d'incloure un pla de la producció (intèrprets, mitjans necessaris, etc.) de l'obra.

Una comissió formada per membres de l'Associació Catalana de Compositors i del Teatre Malic, examinarà i estudiarà els projectes presentats i escollirà el que més convingui per realitzar-lo i estrenar-lo al Festival.

Quant als projectes no escollits, podran recollir-se un cop s'hagi fet públic el veredict, entre els mesos de gener i març de 1995. Aquests originals podran retirar-se personalment pels autors o bé per una persona degudament autoritzada per ells.

Termini de lliurament de projectes optants: 30 de juny de 1994. Per a més informació: Associació Catalana de Compositors. Pl. Dr. Letamendi, 30, pral. 2a. A. 08007 Barcelona. Tel: 451 40 84. ■

Veredict del Premi Mompou

El 114è Concurs de Joves Compositors 1993, Premi Frederic Mompou, convocat per Jovenuts Musicals de Barcelona, ha estat guanyat *ex-aequo* per David Hurtado i Àlicia Coduras, els quals concursaren amb les obres *El sueño de las musas* i *Noicanigami*, respectivament. El jurat fou format per Jordi Casas, Xavier Boliart, Salvador Pueyo, Francesc Taverna, Walter Kiesbauer i Norbert Tomàs. El segon premi fou declarat desert. ■

Els Bucs d'Assaig Musical al SAT

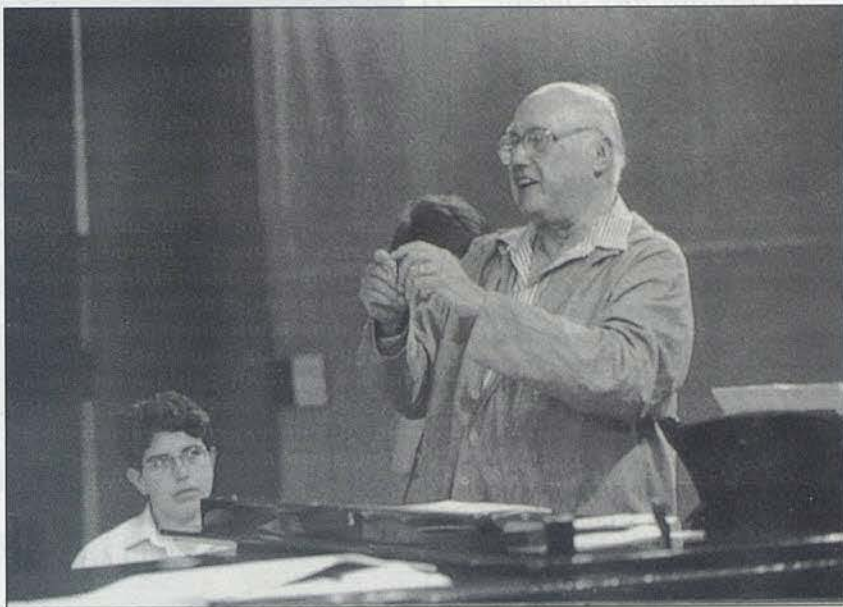
L'Ajuntament de Barcelona -Districte de Sant Andreu- ha cedit la gestió dels Bucs d'Assaig Musical al SAT (Sant Andreu Theatre), i comença així una nova etapa a partir d'aquesta primavera. Els Bucs compten amb sis sales aïllades acústicament i tèrmicament per a assaigs. Els Bucs també tenen un magatzem destinat a guardar-hi el material dels grups que els utilitzin. A més a més, els Bucs ofereixen un servei d'informació musical i un servei d'assessorament. Els preus de lloguer dels Bucs són assequibles. Per a més informació, els Bucs d'Assaig Musical són al c/ Neopàtria, 54, baixos, 08030 Barcelona. El telèfon és el 311 97 55.

La informàtica musical catalana, reconeguda

En l'edició d'aquest any del llibre *Computing in musicology*, editat pel Center for Computer Assisted Research in the Humanities de Califòrnia (EUA), apareix el programa de notació musical per a ordinadors PC *La mà de Guido*, amb un percentatge d'ús a nivell internacional del 3 % (percentatge que resulta superior a nivell europeu, ja que l'enquesta s'ha fet en un àmbit majoritàriament nord-americà). Aquest és l'únic programa europeu que surt al llistat de preferències de mercat d'aquesta publicació.

El programa *La mà de Guido* (creat per l'entitat d'edicions i gravats musicals del mateix nom, de Sabadell) fou un dels pioners en aquest tipus de programa *software* musical i es comercialitzà l'any 1986, any en què va rebre el Premi Simolog 1986 a la fira d'informàtica del mateix nom a Madrid. Actualment el programa de notació musical es comercialitza en la versió 5.0.

Classe magistral d'Eric Ericson



Durant els dies 17, 18 i 19 d'aquest mes de juny el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", a Barcelona, acull la Classe Magistral de Direcció Coral a càrrec del mestre Eric Ericson. Els punts principals en els quals incideix el mestratge són: el cant *a cappella*, l'estil, el ritme, el gest, l'actitud, el repertori contemporani, la tècnica vocal i l'entonació. El repertori a estudiar comprèn obres de Monteverdi, Schütz, Mendelssohn, Debussy, Ravel, Hindemith, Verdi, Vaughan-Williams, Bartók, Olsson, Lidholm i Pau Casals.

El mestratge, dirigit principalment als directors de cor, també és

obert a cantaires i a afeccionats a la música coral. El Cor Madrigal hi participa com a cor pilot, tant en la prova pràctica com en les classes magistrals.

La data límit per inscriure-s'hi és el dia 10 de juny. Per a més informació: Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" -Servei de Música, Passeig de Sant Joan, 108, 08037 Barcelona. Tel: 458 89 07 (de dimarts a dissabte, d'11 a 20 h). Servei d'Informació de la Fundació "la Caixa": Via Laietana, 56, 08003 Barcelona. Tel: 317 57 57 (de dilluns a divendres, de 10 a 14 h i de 16 a 20 h).

Larrocha, guardonada amb el Premi Príncep d'Astúries

La insigne pianista catalana Àlicia de Larrocha ha estat guardonada amb el Premi Príncep d'Astúries de les Arts 1994. La seva candidatura al premi fou presentada per Delfí Colomé Pujol, director general de Relacions Culturals i Científiques del Ministeri d'Afers Estrangers.

El jurat atorgà el premi a Àlicia de Larrocha, de 71 anys, per mantenir al llarg de 50 anys de carrera la tradició dels pianistes espanyols i difondre la música espanyola arreu del món. El premi, dotat amb cinc milions de pessetes i una reproducció d'una escultura de Miró, li serà entregat pel Príncep d'Astúries, Felip de Borbó, el proper mes de novembre al teatre Campoamor d'Oviedo. ■

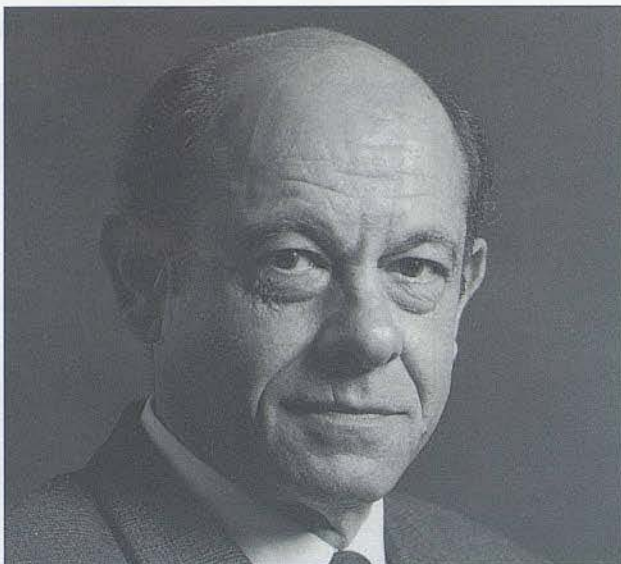


Primer any de l'Associació Catalana de l'Orgue

L'Associació Catalana de l'Orgue, presidida per l'organista Joan Casals, ha superat el seu primer any de vida. Nascuda amb la finalitat d'agrupar els nombrosos i variats elements que formen el món de l'orgue, l'Associació disposa actualment d'una seixantena de socis.

Els seus principals objectius es poden resumir en aquests punts: recuperar i potenciar la missió de l'organista; estimular els estudiants d'orgue a la pràctica interpretativa; elaborar un cens dels orgues del Principat, així com també establir quin és el seu estat de salut; aconseguir que es restaurin tots els orgues antics; promoure l'ús i el manteniment de tots els orgues; assessorar particulars i institucions sobre restauracions, construccions, cicles de concerts i totes les activitats entorn de l'orgue; aconseguir que s'organitzin més cicles de concerts, cursos i concursos d'orgue; i difondre al màxim la música d'orgue als mitjans de comunicació.

També ha vist la llum el "Full Informatiu" de l'Associació, eina de comunicació per als socis i públic en general en què s'informa de les activitats de la Junta de l'entitat i de les activitats, concerts i cursos d'orgue a Catalunya, així com també d'altres aspectes. En poden ser membres, professionals, estudiants i tots els simpatitzants de l'orgue. Per obtenir informació: Associació Catalana de l'Orgue. Oratori de Sant Felip Neri. Plaça de Sant Felip Neri, 5. 08002 Barcelona. ■



Fèlix
Millet

Premi al President de l'Orfeó Català

L'Associació Cultural Cristiana Conestí ha concedit aquest any la Medalla de Plata —màxim guardó de l'Associació— a Fèlix Millet i Tusell, president de l'Orfeó Català. Aquest honor també l'han rebut Antoni Briva Miravent, bisbe d'Astorga; Francesc Costabella, director general

de Caixa de Catalunya; Magdalena Prunera i Brescó, professora de música; i Carles Vallbona Calbo, col·laborador de la NASA.

L'acte de lliurament tingué lloc el passat 14 d'abril a la parròquia de Maria Auxiliadora, dels Pares Salesians de Sarrià, a Barcelona.

Gascón i Coll, de gira pels EUA



El duo català de flauta travesera i guitarra clàssica format per Montserrat Gascón i Xavier Coll —respectivament— realitzen aquest mes de juny una gira pels Estats Units, visitant les ciutats Nova York, Chicago, Dallas, Baltimore i Pittsburgh, entre d'altres. Es destaquen els concerts al Fortnightly Hall de Chicago i a la seu de les Nacions Unides a Nova York. Gascón i Coll interpreten obres de Montsalvatge, Soler, Rodrigo, Piazzola, Falla i Turina.

D'altra banda, el passat 26 de maig el duo català es presentà a l'Auditorio Nacional de Madrid, dins el XVI Cicle de Cambra i Polifonia, interpretant un programa dedicat als clàssics del segle XX per a flauta i guitarra, amb obres de Piazzola, Ibert, Castelnuovo-Tedesco i Rodrigo. També estrenaren l'obra *Enigma* del compositor Manuel Alonso, escrita per encàrrec del mateix Auditorio Nacional. ■

Creus de Sant Jordi al món musical

Engany el Consell Executiu de la Generalitat de Catalunya atorga la Creu de Sant Jordi —màxim guardó del Govern català— a 29 personalitats i 7 associacions, entre les quals destaquem les atorgades a persones i institucions relacionades amb el món musical. Així, han estat guardonats Manuel Capdevila, vocal adjunt a la presidència de Joventuts Musicals d'Espanya, el violoncel·lista Miquel Pujol, el Secretariat de Corals Infants de Catalunya, i el radiofonista Salvador Escamilla. Si bé aquest darrer ha estat guardonat per la seva tasca pionera en la normalització del català als mitjans de comunicació, s'ha de recordar que aquesta tasca passa també per la cançó i el rock català. ■

II CURS INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA A CALONGE

Organitzat pel Patronat dels Festivals de Música de Calonge, tindrà lloc a les sales del Castell d'aquesta població empordanesa entre els propers 29 de juliol i 5 d'agost. Té per objecte treballar la literatura cambrística barroca, clàssica, romàntica o moderna, aprofundint els aspectes específics d'aquesta modalitat i els principis d'estil que corresponen a cada un d'aquests períodes de la història de la música. Serà professorat pel violoncellista Marçal Cervera (professor del Centre Internacional d'Estudis Musicals de Barcelona), la clavicembalista M. Lluïsa Cortada (professora al Conservatori Superior Municipal de Barcelona), el pianista André Mar-

chand (professor a la Staatliche Hochschule für Musik de Stuttgart) i l'oboïsta Omar Zoboli (professor al Conservatori de Basilea). El curs és destinat als pianistes, clavicembalistes i instrumentistes de corda o de vent, de nivell mitjà o superior, susceptibles d'integrar-se en un conjunt de cambra. Els deixebles d'oboè modern, oboè barroc i clavicèmbal podran treballar també la tècnica de l'instrument.

Hom pot demanar més informació a: Patronat dels Festivals de Música de Calonge, plaça del Castell, 1, 17251 Calonge, o als telèfons 972/66.04.76, 972/66.04.81, 972/66.10.59 i 972/66.17.14.

Resultats del XV Concurs Joan Massià

Miquel Villalba Auñón ha estat el guanyador del Premi Generalitat de Catalunya, dotat amb 200.000 ptes., del XV Concurs Joan Massià de Piano 1994. També han obtingut premis Ricardo Martínez Descalzo -Premi Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell, dotat amb 75.000 ptes.- i Gerard López Boada -Premi Núria Borés per la millor interpretació de les obres de Joan Massià, dotat amb 40.000 ptes.

Formaren part del jurat, sota la presidència de Salvador Pueyo, Montserrat Albet, Maria Rosa Llorens, Miquel Farré i Joan Massià. ■

Del seu affm.

Srs. Gerard Claret, Lluís Claret i Albert Giménez Attenelle Components del desaparegut Trio de Barcelona

Estimats amics:

Escriu aquesta carta amb una molt sentida tristesa. Vaig assistir al concert que van oferir el passat dia 21 d'abril al Palau de la Música Catalana i amb el qual s'acomiadaven com a formació, després de tretze anys de vida cambrística relativament densa.

Tota desaparició d'una realitat positiva mena indefectiblement a la tristesa i al buit i, per tant, suposa sempre un empobriment tant en l'àmbit individual com en el col·lectiu o en el de la projecció social. En el cas de vostès, o de forma més precisa en el del trio que han format, la cosa ateny efectes massa dimensionats com perquè pugui ser objecte d'un oblit còmode. I això per diverses raons, totes d'una substantivitat considerable.

En primer lloc hi ha el component de la descapitalització de patrimoni musical que suposa per al país -no sobrat justament de res- d'un conjunt de la categoria i classe del seu. M'estic referint a una parcel·la temàtica prou coneguda i prou assumida pels bons afeccionats a la música del país i d'arreu, i per això no fa falta cap mena d'insistència.

En un segon pla -i l'ordre d'exposició no té significació valorativa de tipus ordinal- hi ha el fet que aquesta descapitalització es produeix just en l'àmbit -o almenys en un dels àmbits- més sensibles del nostre món musical. A una viscera especialment delicada i feble -la música de cambra-, circumstància que agreuja sobremanera el pes i el gruix del seu adéu, per altra part tan meditat i justificat.

En darrer terme m'he de referir amb l'ànim particularment dolgut, a la manca de brogit ambiental que ha provocat la seva desaparició grupal. I això val per a tots els àmbits d'incidència, ja sigui l'institucional o el dels afeccionats, promotors, etcètera. En aquest sentit voldria remarcar com a fet d'una significació especial el clima que es respirava al Palau aquest 21 d'abril. Un públic decebedorament poc nombros, en sortir vostès a l'hemicicle els va dedicar un acolliment només de tràmit. En cap moment es va poder notar un mínim alè de sensibilitat particularitzada, d'evidència d'esdeveniment especial, de consciència de la magnitud dels fets que s'estaven produint.

Realitats com aquestes, estimats amics, tan colpi-

dores, tan sotraguejadores, tenen la virtut, almenys, de resituar-nos al lloc exacte.

El nostre món musical s'assembla massa a aquell noi que viu un procés de desenrotllament del seu cos fins a assolir de forma precipitada la dimensió física pròpia de l'adulthood. Però tanmateix, dins de la volumetria evident i afalagadora hi ha unes carns i sobretot una animitat, a mig fer, tova, inconcretada i essencialment immadura.

La vida musical barcelonina, o la catalana, està sofrint també un procés de creixement considerable en el pla quantitatiu. Hi ha més oferta concertística i més variada que mai, hi ha més alumnes que estudien música, més espectadors als concerts, més música a les antenes radiofòniques, més entrevistes i més atenció als mitjans de comunicació, etcètera. Però tanmateix no és capaç de valorar què representa un fet com el que acaben de protagonitzar i alhora -i això és molt important- no se sap assaborir de forma tan generalitzada com seria convenient, les essències tan riques d'una bona interpretació de música de cambra. En el pla estricte de la sensibilitat, estem molt més del compte del que caldria en el món de la xaranga, de l'*épater le bourgeois*, de l'esgarip individualitzat i de la imatge venuda a cops d'operació de màrqueting. El parlador musical genèric nostre es basa massa en els pre-cuinats i en els *fast-food*; en el quètxup i la mostassa.

Vostès, i de forma genèrica la música de cambra, són "d'un altre món". Són plat per a paladars refinats; cuina distingida, elaborada a consciència, feta amb productes frescos i seleccionats.

Disculpi'm el to potser massa seriós d'aquesta carta, però els conec prou, com a artistes i també en el pla personal, com perquè no pugui tenir el convenciment que vostès comparteixen amb mi els trets més remarcables del meu sentiment de tristesa impotent que intento transmetre. Mentrestant em permeto la llibertat molt personal d'entendre el seu adéu, tan seriós i elegant, com un gest darrer si es vol subliminal, de dignitat contestatària enfront de l'estat de coses d'aquest món musical nostre que és el que és mentre entre tots no aconseguim que sigui el que cal que sigui.

Del seu affm. **Jaume Comellas** ●

CONVOCATÒRIES

CURS INTERNACIONAL D'ESTIU COS-ART. De l'Escola de Treballs Corporals i Artístics de Barcelona, dirigida per Yiya Díaz, es realitza entre el 27 de juny i el 15 de juliol. El curs es divideix en tres apartats: Cos, dansa i teatre (del 27 de juny al 3 de juliol), Cos i música (del 4 al 10 de juliol); i Cos i veu (de l'11 al 15 de juliol). El professorat, el formen: Cesc Gelabert, Glòria Torras, Yiya Díaz, Maria Z. Belizan, Montse Martorell, Carme Bustamante, M. Carme Valls, Cecília Gasull, Graciela Casanova i Joan Anton Sánchez. Per a més informació: Escola de Treballs Corporals i Artístics de Barcelona. C/ Casp, 79, 7è. 08013 Barcelona. Tel. 232 96 97.

I CONCURS NACIONAL DE VIOLÍ CIUTAT DE SÒRIA. Organitzat per l'Ajuntament de Sòria, tindrà lloc durant el mes de setembre dins el marc de la segona edició de l'Otoño Musical Sorianol. Hi poden participar tots els violinistes espanyols nascuts després del dia 1 de gener de 1968. El concurs consta de tres proves —eliminatòria, semifinal i final— en les quals s'haurà d'interpretar un repertori concret. S'atorgaran dos premis: 1r premi, medalla d'or i diploma, un violí, i tres concerts amb orquestra (Simfònica de Màlaga, Simfònica de Castella-Lleó i una de les participants a l'Otoño Musical Sorianol); 2n premi, medalla de plata i diploma, un arc de violí, i un recital durant l'any 1995. El jurat serà format per Ruggiero Ricci, Odón Alonso, Xavier Turull, Francisco Rómio, Max Bragado Darman i Jesús Angel León. La data límit d'inscripció acaba aquest 22 de juny. Per a més informació: Fundació Municipal de Cultura de l'Ajuntament de Sòria (Concurs de violí). Plaça Major, s/n. 42071 Sòria. Tel. 975-21 38 40, extensió 36.

CICLE DE XERRADES ESPORT I MÚSICA. Organitzades pel Col·legi Oficial de Psicòlegs de Catalunya. Tercera, i última, conferència del cicle el dia 15 de juny, a les 20 h. El tema que es desenvolupa és "Escenaris i persones: l'esportista, l'actor, el ballari i el músic", acompanyat d'una taula rodona, i hi participaran Marc Pomerol i Montse Ferraro. Lloc: Col·legi Oficial de Psicòlegs de Catalunya. Gran Via de les Corts Catalanes, 751 A, 2n. Tel. 447 14 94.

II PREMI INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ MUSICAL CIUTAT DE TARRAGONA. Organitzat per l'Ajuntament de Tarragona, el concurs és obert a tots els compositors d'arreu del món sense límit d'edat. Es consideraran optatives a aquest premi les obres —inèdites, no estrenades i mai no premiades— de composició simfònica, amb solistes o sense i amb mitjans electroacústics o sense. S'atorgaran dos premis: 1.000.000 de ptes. i 500.000 ptes. La data límit de presentació d'obres acaba el dia 15 de novembre. Per a més informació: Ajuntament de Tarragona. Plaça de la Font, 1. 43003 Tarragona.

PREMI EMILI PUJOL DE MUSICOLOGIA. Convocat per l'Institut d'Estudis Ilerdencs, és dotat amb 500.000 ptes. Les obres que s'hi presentin podran tractar sobre qualsevol tema de musicologia històrica, relacionat amb la producció musical de la Península Ibèrica (incloses les illes) des dels orígens fins a l'actualitat. Si es tracta d'una transcripció o recopilació caldrà que el treball vagi precedit pel pertinent estudi biogràfic o comentari estilístic. Els treballs han de ser originals i inèdits i hi poden concursar candidats de qualsevol comunitat autònoma espanyola, ja sigui individualment o en equip, i en qualsevol llengua de l'Estat. La data límit d'entrega és el dia 29 de novembre. Per a més informació: Institut d'Estudis Ilerdencs. Plaça de la Catedral, s/n. 25002 Lleida. Tel. 973-27 15 00. Fax: 973-27 45 38.

CONCURS INTERNACIONAL DE MÚSICA REINA ELISABETH DE BÈLGICA. L'edició de 1995 serà dedicada a la Composició i al Piano. Les inscripcions han de formalitzar-se abans del 15 de gener de 1995. Per obtenir-ne la informació, cal adreçar-se al Consolat General de Bèlgica a Barcelona (Sra. Medina), de dilluns a divendres, de 9 a 13 h i de 14 a 16 h.

CLASSES MAGISTRALS I CONCERTS A SANTIAGO DE COMPOSTEL·LA. Impartides per la Internationale Bachakademie, dirigida per Helmuth Rilling, del 23 al 30 de juliol. S'hi impartiran les àrees de direcció, veu, flauta, trompeta, fagot, oboè, violí, viola, violoncel i continu. El repertori a estudiar és: *Missa en si menor BWV 232* (del *Credo* al *Dona nobis pacem*) i la *Cantata BWV 12 Wienen, Klagen, Sorgen, Zagen*, de J.S. Bach. El cor i l'orquestra en residència són Gächinger Kantorei Stuttgart i Bach Collegium Stuttgart. Per a més informació: Internationale Bachakademie, Curs d'Estiu 1994. Auditori de Galícia. Av. Burgo das Nación, s/n. 15705 Santiago de Compostel·la. O bé a la Fundació "la Caixa". Tel. 404 61 31.

CURSOS D'ORGUE. XV Curs Internacional d'Interpretació "L'orgue a la Península Ibèrica", a càrrec de Josep M. Mas i Bonet, del 19 al 29 de juliol a Montblanc i Torredembarra. Informació: 977-77 37 99. II Curs d'Orgue "Mn. Bartomeu Ballester", a càrrec de Montserrat Torrent, de l'11 al 18 de setembre a Campos (Mallorca). Informació: 971-65 24 54.

III MASTER CLASSES INTERNACIONAL DE GUITARRA. Del 25 al 30 de juliol a Sant Boi, a càrrec de Manuel Granados —guitarra flamenca— i Francesc de Paula Soler —guitarra clàssica. Durant el curs se celebraran diverses conferències i concerts al Casal de Casablanca, seu del curs. S'admeten guitarristes de tots els nivells. Per a més informació: Casa Beethoven. La Rambla, 97. 08002 Barcelona. Tel. i fax: 301 48 26.

PREMIS NACIONALS DE MÚSICA 1994. Atorgats per la Generalitat de Catalunya. S'atorgaran els següents premis: Premi honorífic a la trajectòria musical; Premi a la composició; Premi a l'edició de llibres sobre música; Premi al disc; Premi a la sala; Premi al promotor; Premi a l'interpret de música clàssica; Premi a l'interpret de música contemporània; Premi a l'interpret de jazz; Premi a l'interpret de pop-rock o música lleugera; Premi a l'interpret de cançó catalana; i Premi a l'interpret de música tradicional. Tots els premis —excepte l'honorífic— són dotats amb 1.000.000 de ptes. Les sol·licituds han d'adreçar-se abans del 30 de juny a la Direcció General de Promoció Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat o a qualsevol dels serveis territorials del Departament de Cultura.

VIII CURS INTERNACIONAL DE FLAUTA TRAVESSERA I MÚSICA DE CAMBRA. Impartit per Josefina Sanmartín, segons la tècnica francesa, del 2 al 10 de juliol al Reial Monestir de Sta. Isabel de Barcelona. El repertori a estudiar comprèn els autors següents: Hindemith, Schubert, Poulenc, Prokofiev, Bartók, Frank, Bach, Blavet, Vivaldi, Haydn, Pergolesi, Mozart, Ibert, Debussy, Honegger i Migot. Per a més informació: Angel Contreras, tel.: 203 32 88, o bé a l'apartat de correus 14.113, 08080 Barcelona.

Concert-homenatge a Alicia de Larrocha



per JOSEP CASANOVAS

Alicia de Larrocha. Dresdner Philharmonie Orchestra. Dir.: Yuri Temirkanov. Obres: Weber, Beethoven i Prokofiev. Palau de la Música Catalana 4.5.94.

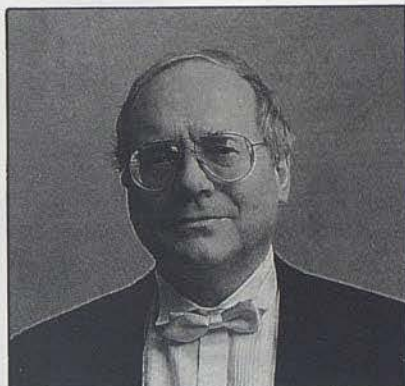
Resulta ineludible fer avinent que aquest concert, que tenia Alicia de Larrocha com a solista única i destacada, ha acabat per coincidir amb la concessió a l'exíma pianista del Premi Príncep d'Astúries de les Arts d'enguany. Ja era hora que així es fes, tot recordant que, la nostra, és terra que ha donat a llum altres artistes universals fora del camp de la lírica o de les arts plàstiques. Precisament ha estat el piano l'instrument selecte en què aviat reeixí una genuïna escola nacional catalana amb personalitat pròpia.

Ha resultat summament interessant d'escollar Alicia ara juntament amb una bona orquestra amb les característiques d'aquesta de Dresden, és a dir, una orquestra germànica de tradició clàssica amb una solista que, com a tal, té acumulada tota l'experiència i el mestratge de mig segle d'exercici. L'orquestra de Dresden portada per Temirkanov a un context brillant i extrem a l'Obertura del *Freischütz* i sobretot en una amalgama de les suites del ballet de *Romeo i Julieta* de Prokofiev, va mutar la seva textura en aquest *Primer Concert* de Beethoven per mostrar-se amb clares intencions musicològiques, tal com semblen reclamar avui dia aquestes obres a cavall del canvi de segle XVIII. Potser restà encara per acoblar un darrer enfocament estilístic—cosa que passa gairebé sempre quan s'enfronten dues potències de forta personalitat—però la col·laboració respectiva fou modelica. Temirkanov pre-

parà un clima de *tutti* seriós, teixint qualitat i profunda exposició temàtica, mentre que Alicia responia quelcom més tensa que altres vegades —és cert que estava indisposada— bé que, a excepció d'uns instants del darrer moviment, va mostrar-se amb aquell domini tan rar propi dels que saben fer un concert dialogant amb tots els instruments de l'orquestra, amb les respectives túbriques i funcions motíviques. Admirable experiència per als que portem ja més de mig segle tot escoltant els millors solistes de la magnitud d'Alicia. Tal com foren transcendents, també, els passatges centrals del segon moviment, quan el piano esdevenia màgic, contagiant el seu sortilegi a l'orquestra i aquesta tornava a invitar la solista a la resposta. O, també, fins a quin punt de justesa en el *tempo* amb què la pianista va atacar el darrer moviment, exacte, precís i controlat.

Temirkanov és un bon director, un conductor que aspira a realitzar sempre unes versions sotmeses a notable pressió. Potser quelcom excessiva, aquesta, per a un Weber romàntic; però, al cap i a la fi, ben contemporani del mateix Beethoven. En canvi, en la segona suite del *Romeo i Julieta*, i afegit de la primera, féu el paper que li esqueia, d'exhibició, de domini d'una orquestra excel·lent i bolcada al seu favor i amb una obra ben triada per a aquesta funció. Fou una interpretació preparada especialment per al lluíment d'un notable conjunt, de corda de gran classe i vent d'impecables solistes. Sobretot, tradició de gran anyada, la que poden mostrar aquests grans conjunts alemanys de sempre. Ens quedarem amb ganes d'alguna simfonia de Haydn, de Beethoven o fins i tot de Schumann per tal d'experimentar-ne la capacitat en profunditat que només vam entreveure en el *Concert* de piano.

Tradició salzburguesa desvirtuada



Max Pommer

per XAVIER CASANOVAS-DANÉS

La temporada PalauCent que organitza la Fundació Orfeo Català-Palau de la Música va oferir a principis d'abril un concert de l'Orquestra del Mozarteum de Salzburg sota la direcció d'un director prestigiós com Max Pommer. Prestigiós, però acomodaticí, com va demostrar a bastament durant tot el concert, com si menystingués la capacitat d'apreciació estètica del públic, o estigués més pendent de la filmació en directe que es feia del concert que no pas d'una real voluntat d'intervenir per matissar la música que concertava.

En l'obertura del ballet *Prometheus* de Beethoven va pretendre una incandescència de caire operístic que no escau a l'obra, mentre que, a continuació, aplicava unes dinàmiques poc contrastades, sempre en el sentit de massa contundents, a les *Simfonies núms. 1 i 2* del mateix compositor.

La seva gestualitat va resultar molt efectista, però gens efectiva, perquè l'Orquestra del Mozarteum va optar per tirar pel dret sense la menor voluntat d'inflexionar el discurs, pendent, només, d'assolir uns mínims de cohesió i de complir amb les ànsies de vehemència que denotava la batuta, subratllades en tot moment per una intervenció preponderant dels tres contrabaixos. Certament, aquella no era l'Orquestra del Mozarteum, una formació que serveix impecablement el repertori clàssicista, ni aquell, tampoc, el Beethoven premodern anterior a l'eclosió simfònica de l'*Heroica*.



Generalitat de Catalunya

Perquè tu i el teu ordinador sigueu compatibles

Posa't el català en pantalla



La Generalitat de Catalunya ha impulsat acords amb les primeres empreses informàtiques perquè puguis treballar amb el teu ordinador en la teua llengua.

Ara, et facilita l'intercanvi gratuït dels teus disquets originals del MICROSOFT® WINDOWS™ 3.1 i del SISTEMA 7.1™ d'APPLE®, en qualsevol llengua, per la versió en català

**INTERCANVI
GRATUÏT DELS TEUS
DISQUETS ORIGINALS
PER LA VERSIÓ
EN CATALÀ**

Per fer l'intercanvi adreça't a:

Direcció General de Política Lingüística, Mallorca, 272-274, 9è, 08037 BARCELONA
Servei d'Informació i Organització de Barcelona, passeig de Gràcia, 94, 08008 BARCELONA
Servei Territorial d'Indústria i Energia, gran via de Jaume I, 41, 5è, 17001 GIRONA
Servei Territorial d'Indústria i Energia, av. del Segre, 7, 25007 LLEIDA
Servei Territorial d'Indústria i Energia, Castellarnau, 14, 43004 TARRAGONA

Si en tens una versió anterior en qualsevol idioma o no tens MICROSOFT® WINDOWS™ 3.1 o SISTEMA 7.1™ d'APPLE®, pots adquirir-los en qualsevol distribuïdor autoritzat Microsoft o Apple a un preu avantatjós.

Per a més informació: tel. 484 36 36

**ANIREM
ENDAVANT**

Un trio que deixa un buit



El Trio de Barcelona el dia de la seva darrera actuació al Palau

per X. C.-D.

El Trio de Barcelona ha decidit posar punt final a la seva trajectòria després de tretze anys de presència continuada en els hemicles més importants i en els estudis d'enregistrament. L'integraven els germans Gerard i Lluís Claret, violinista i violoncel·lista, respectivament, i el pianista Albert Giménez Attenelle, cadascun ben conegut en el seu àmbit, però amb orientacions cada cop més divergents. En el cas de Gerard, com no pot ser d'altra manera, és el treball sistemàtic en una orquestra de cambra en alça com la d'Andorra; en el cas de Lluís, és la servitud d'una carrera solística al

màxim nivell d'exigència, i, en el de Giménez Attenelle, una inclinació natural a la pedagogia.

El Trio que han format va assolir progressivament una altíssima qualitat perquè tots tres són grans artistes, amb personalitats complementàries, que es van entendre a la perfecció des del primer moment. Deixen un record immillorable i una discografia selecta (Beethoven, Mendelssohn, Dvorák, Ravel, Xostakòvitx). Tothom, sense excepció, es dol que el Trio hagi decidit la desaparició. Però resulta comprensible que, atès el nivell d'exigència artística en què es movia el grup, haguessin d'esmerçar una quantitat d'esforç que, tal vegada, era excessiva en detriment dels interessos professionals particulars.

En el seu darrer concert van tocar al Palau de la Música per la temporada d'Euroconcert. Van escollir el *Trio Op. 50* de Txaikovski i l'*Op. 67* de Xostakòvitx, dues obres d'una gran intensitat expressiva. La segona va ser motiu d'una interpretació modelica, d'una bellesa punyent i amb una qualitat sonora que romandrà com un punt de referència en la memòria dels assistents. La vetllada es va coronar amb el moviment lent del *Trio op. 49* de Mendelssohn, una peça significativa per a tots tres en el decurs de la seva col·laboració, i amb la darrera "dumka" del Trio "Dumky" de Dvorák. Punt final inesperat, doncs, d'una formació admirable que deixa, en desaparèixer, un buit neguitós en el nostre panorama cambrístic.

Una veu a seguir

per X. C.-D.

Griselda Ramón és una jove soprano del Vendrell que multiplica el nombre d'admiradors en cadascuna de les seves actuacions. Té una veu excepcional de soprano *spinto*, molt ben conduïda per un rigorós treball d'estudi, però, tot i això, el que sorprèn en el seu cant és la professionalitat i, sobretot, la personalitat que es percep en la seva manera d'expressar-se. L'he poguda escoltar en dues altres ocasions i puc certificar els seus progressos en l'afermament de la veu en els aspectes tècnics i en el caràcter de la interpretació.

El destí natural d'una veu gran, elàstica, homogènia i fortament timbrada com la seva és, evidentment, l'òpera, però bé està comprovar —en un programa íntegrament dedicat a la cançó— el grau de maduresa per assumir les estètiques de compositors tan diferents com Schubert, Brahms, Wolf, Granados (*Tonadilles*), Falla (les *Canciones populares*) i Mompou. A més d'una veu realment interessant, el que capta l'atenció immediatament és l'excel·lència de l'artista. És evident que una cantant en una etapa inicial de la carrera no pot donar res per conclòs, però els puc assegurar que l'*Urlicht* de Mahler cantat per ella va ser memorable, com ho foren particularment dos *lie-*

der contrastants i difícils de Wolf, les cançons espanyoles i una de les *Seriate Musical* de Rossini (un petit tast quasi-operístic).

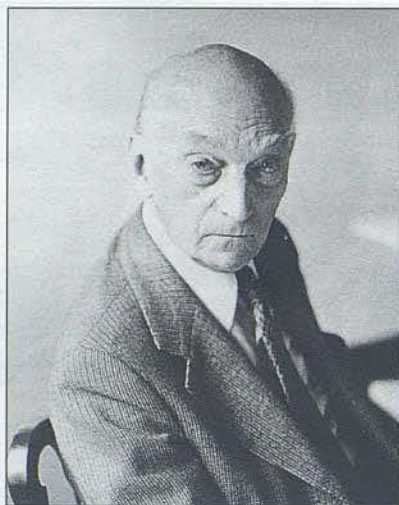
La darrera vegada que Griselda Ramón ha actuat a Barcelona va ser el dia 10 d'abril en un recital de *lieder* organitzat per Joventuts Musicals en el cicle Música Clàssica als Barris, en aquest cas a la seu del Districte d'Horta-Guinardó. Ramón es va presentar acompanyada per Joan Carles López, el pianisme del qual va saber embolcallar perfectament una veu cabalosa com la seva en una sala no gaire gran. Ara per ara, formen un tàndem que mereix la més gran atenció.

Una iniciativa positivament diferent

per X.C.-D.

Sota el títol de "Fauré-Mompou, una trobada històrica" i amb el suport organitzatiu d'Euroconcert, la voluntat dinamitzadora de la vida musical de Petri Palou va propiciar una vetllada d'homenatge a Frederic Mompou que va constituir tot un encert. El lloc escollit, el sever (i comodíssim!) Auditori del nou Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en el recinte de la Casa de Caritat.

Mompou, el compositor de l'exquisidesa i de la sensibilitat, va sentir que la seva inquietud estètica quallava en un llenguatge personalíssim quan va descobrir el *Quintet en re menor op. 89* de Fauré. Anys després —com explica la seva vídua, la pianista Carme Bravo— seria la impressió que li va produir la remor d'un brollador en un pati gòtic, unida a unes campanades en el silenci de mitja nit el factor que li va restituir la força



Frederic Mompou

inspiracional. El *Quintet* destil·la una energia indesmaïable, estructurat en tres moviments sense a penes desenvolupament abocats a l'expressió d'una altíssima tensió expressiva in abstracto desproveïda de referents i d'intencionalitat. La formació

instrumental, la integraven els violinistes Francisca Mendoza i Lev Kaplan, la violista Josephine Fitzpatrick, el violoncel·lista Marçal Cervera i el pianista Antoni Besses, autèntic fil conductor del concert, perquè no es va moure del teclat.

De Fauré es van interpretar, també, les *Cinq Mélodies de Venise*. Les va cantar amb veu càlida i fosca la soprano japonesa Atsuko Kudo, excepcional protagonista de les *Cinc melodies sobre textos de Paul Valéry* de Mompou. Abans, Antoni Besses havia ofert *Charmes* i *Dialogues I-II* de Mompou i, en companyia de Marçal Cervera, *El pont*, una breu composició de Mompou escrita en homenatge a Pau Casals a partir d'una peça pianística preexistent.

La vetllada va constituir un èxit. Un èxit que té massa pocs precedents i que hauria d'animar a la periodicitat de la convocatòria i a l'extensió a la resta del país d'iniciatives artístiques tan rendibles com aquesta.

ARGENTA BARENBOIM CELIBIDACHE FRUHBEEK KARAJAN KUBELIK MAAZEL MARKEVITCH MASUR MARTINON MEHTA MRAWINSKY MUNCH ROS-MARBA TEMIRKANOV SOLT BERGANZA CABALLE CARRERAS LORENGAR LUDWIG NORMAN SCHWARZKOPFF DE LOS ANGELES VISHNEVSKAIA KRAUS DOMINGO BARENBOIM BRENDENVAN CLIBURN CUBILES GULDA ITURBI KEMPF PUEYO ROSTROPOVICH RUBINSTEIN SABATER WEISSENBERG ARRAU FRANCESCATTI GRUMIAUX LEONARA MENUHIN HAITINK SPIVAKOV SZERYNG CASSADO COROSTOLA PUYANA SEGOVIA SAINZ DE LA MAZA YEPES RAMPAL ANTONIO CHAUVIRE MERCHE ESMERALDA FONTEYN GADES HOYOS JOSE ANTONIO PILAR LOPEZ LUISILLO MARIEMMA NUREYEV ROSARIO PLISETSKAYA CAMARON FOSFORITO LEBRIJANO MAIREMA MENESEMARIO MAYA MANOLETE CANO SANLUCAR DE LUCIA HABICHUELAS DUATO SALONEN KOOPMAN TOLDRA HALFFTER BREM SAV GOMEZ MARTINEZ SERR SKODA HOGWOOD JAN FRUHBEEK KARAJAN KU MARBA TEMIRKANOV SCHWARZKOPFF DE LOS CUBILES GULDA ITURBI FRANCESCATTI GRUMIA PUYANA SEGOVIA SAINZ GADES HOYOS JOSE A CAMARON FOSFORITO L HABICHUELAS DUATO OROZCO RILLING PIRES LACROIX CHAPELET TO OBRAZTSOVA ARGENTA MASUR MARTINON MEH CARRERAS LORENGAR DOMINGO BARENBOIM E RUBINSTEIN SABATER I SPIVAKOV SZERYNG C ANTONIO CHAUVIRE MEI MARIEMMA NUREYEV RC MAYA MANOLETE CANI HALFFTER BREM SAV GOMEZ MARTINEZ SERR SKODA HOGWOOD JAN FRUHBEEK KARAJAN KUBELIK MAAZEL MARKEVITCH MASUR MARTINON MEHTA MRAWINSKY MUNCH ROS-MARBA TEMIRKANOV SOLT BERGANZA CABALLE CARRERAS LORENGAR LUDWIG NORMAN SCHWARZKOPFF DE LOS ANGELES VISHNEVSKAIA KRAUS DOMINGO BARENBOIM BRENDENVAN CLIBURN CUBILES GULDA ITURBI KEMPF PUEYO ROSTROPOVICH RUBINSTEIN SABATER WEISSENBERG ARRAU FRANCESCATTI ARGENTA BARENBOIM CELIBIDACHE FRUHBEEK KARAJAN KUBELIK MAAZEL MARKEVITCH MASUR MARTINON MEHTA MRAWINSKY MUNCH ROS-MARBA TEMIRKANOV SOLT BERGANZA CABALLE CARRERAS LORENGAR LUDWIG NORMAN SCHWARZKOPFF DE LOS ANGELES VISHNEVSKAIA KRAUS

Y este año

ASHKENAZY BÉJART DE LARROCHA MORENTE
ULLATE RAIMONDI SAWALISCH... Y MUCHOS OTROS

Información y reservas

Teléfono (958) 22 18 44 - Fax (958) 22 06 91
Ibertex. - Turistex S.A. *258023522# Nivel: 032.



MINISTERIO DE CULTURA
(Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música)
JUNTA DE ANDALUCÍA
AYUNTAMIENTO DE GRANADA
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA

PATROCINADORES:
EL CORTE INGLES
LA GENERAL
SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA
CERVEZAS ALHAMBRA
SIERRA NEVADA 95

COLABORADORES:
INTRO INFORMATICA DE GESTION S.L.
KAWIBE SERVICIOS CULTURALES

ERECKI LOPEZ COBOS
BERIO NONO BADURA-
RENBOIM CELIBIDACHE
RAWINSKY MUNCH ROS-
R LUDWIG NORMAN
BRENDEN VAN CLIBURN
WEISSENBERG ARRAU
CASSADO COROSTOLA
ESMERALDA FONTEYN
ROSARIO PLISETSKAYA
JO SANLUCAR DE LUCIA
LL ROZHDESTVENSKY
TO ZABALETA VEYRON-
ITZ BATE RICCIARELLI
MAAZEL MARKEVITCH
BERGANZA CABALLE
VISHNEVSKAIA KRAUS
PUEYO ROSTROPOVICH
ARA MENUHIN HAITINK
MAZA YEPES RAMPAL
PILAR LOPEZ LUISILLO
AIREMA MENESE MARIO
N KOOPMAN TOLDRA
ERECKI LOPEZ COBOS
BERIO NONO BADURA-
RENBOIM CELIBIDACHE

Música religiosa a Torroella de Montgrí

Cicle de Música Religiosa. 14è Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí.

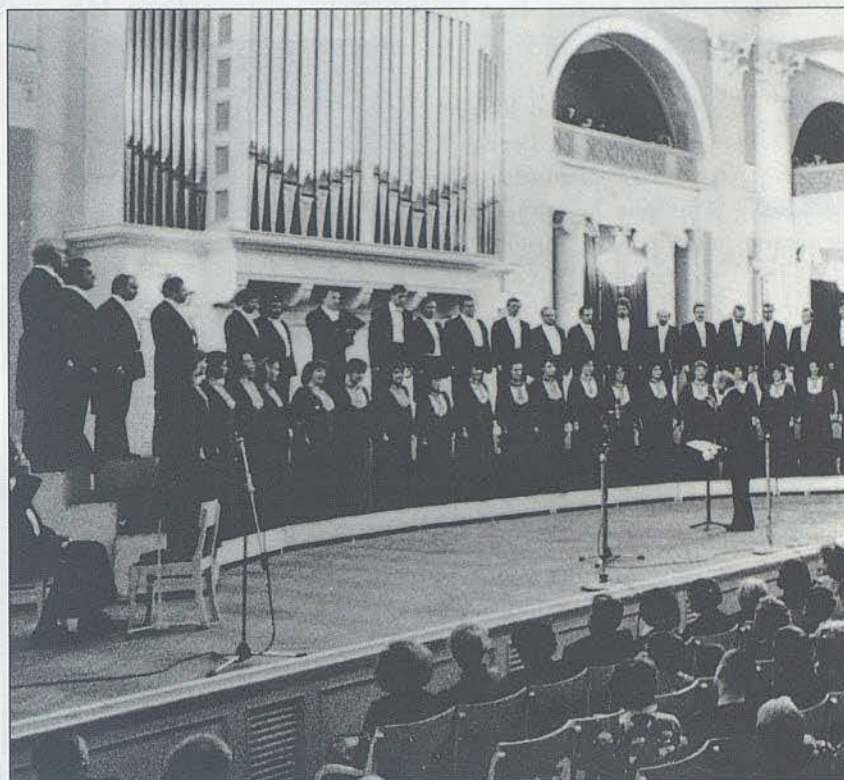
per LLUÍS TRULLÉN

Arribar a assolir una línia estètica determinada que pugui donar personalitat a un cicle que, a més, té la voluntat de convertir-se en temporada estable, és un propòsit que tan sols sembla poder aconseguir-se amb temps i esforços; saber amb certesa allò que presumiblement pot interessar el públic i oferir-li, ja des de la primera edició, una programació atractiva de la mà d'uns intèrprets prou reconeguts, no sempre resulta fàcil.

El Festival de Torroella de Montgrí arriba aquest any a la seva catorzena edició; aquest bagatge prou important, que li va valdre l'any passat formar part de la prestigiosa Associació Europea de Festivals, garantia ja *a priori* la categoria del Cicle de Música Religiosa de Setmana Santa i Pasqua, que enguany s'ha celebrat en la seva primera edició. L'organització, amb un treball meticulós, amb un esforç evident, amb coneixença que la música en tants i tants cops té el seu temps i el seu lloc, va preparar un cicle de quatre concerts certament memorable.

L'església gòtica de Sant Genís de Torroella va ser el marc d'uns concerts admirables, adequats en el seu contingut a cadascuna de les dates de Setmana Santa i Pasqua.

El conjunt Cantori Gregoriani, que dirigeix Fulvio Rampi, va iniciar el Cicle, amb un programa monogràficament dedicat a antifones, responsoris i seqüències del temps de Setmana Santa i Pasqua. El cant gregorià plantejat per aquest conjunt de Cremona —els components del qual han realitzat estudis d'especialització a l'Institut Pontifici de Música Sacra de Milà—, es basa en l'estudi rigorós de l'escriptura dels neumes, divulgats amb un cant pur i amb una monodia reblerta de profunditat i solemnitat. La seva afinació admirable prenia un caire majestuos, ajudada per les resonàncies de l'església gòtica de Sant Genís. El seu cant fa un ús mesurat dels melismes, que propicia un càlid misticisme a les seves versions, i moments íntims com el *Stabat Mater*, dramàtics com el responsori *Tenebrae facta est*, o ra-



Cor de Cambra de Moscou

dients de lluminositat com *Iubilate Deo universa*, van deixar ben clar que els Cantori i Fulvio Rampi coneixien a la perfecció la complexa monodia del cant pla i el significat profund del text. Meravellós.

La nit de Divendres Sant, The Scholars Baroque Ensemble va oferir-nos la *Passió segons sant Joan* de Bach; disset músics, entre orquestra, cor i solistes vocals, van proposar-nos un Bach absolutament reflexiu, perfecte quant a rigor musical, tenint com a fita l'emissió d'un missatge emotiu i profund. La utilització d'instruments originals —perfectes quant a afinació— ajudava a recrear aquesta atmosfera intimista i la notòria qualitat de les veus —de la qual cal destacar la del tenor Adrian Peacock— en tot moment s'emmotllava (i el complementava) al suport instrumental. La realització d'innombrables clarsobscurs —en els *da capo* d'àries o dels fragments corals—, la ralentització dels *tempi* a mesura que s'apropaven a l'emotiu cor final, atorgaven constant interès a una versió presidida per la intimitat.

Ja la nit de Dissabte Sant el Cor del Patriarcat de Moscou —que dies abans havia actuat a Barcelona— va interpretar pàgines representatives de la música coral religiosa russa dels segles XIX i XX. Prou conegut al nos-

tre país, cal ressaltar, d'aquest conjunt, la capacitat de produir unes harmonies sòlides, elegants, sempre jugant amb les tessitures greus tan majestuosos i espectaculars de tres dels seus cantors; música de Txai-kovski o Txesnòkov, cantada admirablement per una desena de solistes que posseeixen unes condicions vocals veritablement paradigmàtiques.

Per cloure el cicle, el Diumenge de Resurrecció, l'Orquestra de Cambra de Lituània i el Cor de Cambra de Moscou, van recrear peces tan diverses com el *Glòria* de Vivaldi —que va tenir una interpretació brillant, oberta i suggestiva—, la *Missa* núm. 2 de Schubert —en la qual va presidir la sinceritat d'expressió i la transparència en els colors vocals i instrumentals—, la *Simfonia la Passió* de Haydn —peça representativa de l'estètica del Sturm und Drang— i quatre contrapunts de *L'Art de la Fuga* de Bach. La fluïdesa del discurs, la capacitat de combinar uns admirables recursos tècnics amb una musicalitat exquisida van ser una rúbrica excepcional per a aquest primer Cicle de Música Religiosa celebrat a Torroella, del qual ja només queda esperar que en futures edicions mantingui, si més no, la categoria exhibida enguany.

TERRASSA'94

El 13è Festival i la Nova Jazz Cava

per RICARD GILI

La 13ª edició del Festival de Jazz de Terrassa serà recordada, no tant per la seva programació, com pel fet important de la inauguració de la Nova Jazz Cava.

Des que, ja fa més de deu anys, la Cava de Jazz del carrer de Sant Quirze va desaparèixer, la vida jazzística a Terrassa havia quedat reduïda a la celebració del Festival, certament amb actuacions remarcables, però sense aquella continuïtat que donava un to particular a la vida musical i nocturna terrassenca.

A partir d'ara, la vida jazzística d'aquesta ciutat recuperarà aquell pols constant que la va situar durant els anys setanta, pel que fa al jazz, al capdavant de les poblacions catalanes, si exceptuem, naturalment, Barcelona.

La Nova Jazz Cava s'ha ubicat en un espai "recuperat" realment singular. Antigament fou la seu d'un ateneu i, més tard, va ser utilitzada com a cotxeres municipals. L'Ajuntament de Terrassa, donant resposta a la persistent petició d'un local per part dels socis de l'antiga Jazz Cava, els oferí aquest espai. Encara que a primera vista no era l'espai ideal, un cop valorats els avantatges i els inconvenients, decidiren acceptar l'ofertament. S'efectuaren els treballs de condicionament necessaris i, finalment, el dissabte dia 26 de febrer se celebrà la festa d'inauguració, que constituí un veritable esdeveniment ciutadà: un cercavila a l'estil dels de Nova Orleans sortí del davant de l'antiga Cava, recorregué els carrers centrals de Terrassa i arribà a la nova seu, que d'aquesta manera obrí oficialment les seves portes al públic.

La Nova Jazz Cava és un espai realment sorprenent: es tracta d'un paral·lelepípede de planta octogonal d'una alçada equiva-



FOTO: MIGUEL CAROL

lent a dos pisos. Dintre d'aquest espai s'han efectuat les divisions imprescindibles per distribuir-hi el vestíbul, l'escenari, el bar i els serveis. L'acústica, sense ser perfecta, és més que acceptable. Evidentment, no té el sabor de la vella Cava, la qual amb les seves dimensions molt més reduïdes i el seu sostre baix, de voltes, responia perfectament a la imatge típica d'una "jazz cava". Però eren altres temps. Aleshores el jazz tenia un caràcter de música minoritària, marginal, gairebé "perseguida" i per això era molt adient l'aire de catacumbes que tenien les caves de jazz. Actualment, la música de jazz ha estat acceptada oficialment, forma part dels programes culturals dels ministeris i pot aspirar a ser "subvencionada". El caràcter "postmodern" de la Nova Jazz Cava respon perfectament a aquesta nova situació. La seva capacitat, d'unes tres-centes localitats, permet organitzar-hi concerts d'una certa envergadura. Això és el que han fet els organitzadors del Festival en l'edició d'enguany. Han presentat conjunts, si no de primera fila, de prou qualitat per nodrir la programació d'un festival, sense arriscar-se, però, amb músics de gran anomenada la presentació dels quals requereix espais d'ac-

tuació de dimensions molt superiors als de la Nova Jazz Cava.

Dels vint-i-dos concerts programats, una mica més de la meitat estigueren protagonitzats per formacions catalanes, amb conjunts d'estil Dixieland (After Hours Hot Jazz, Jai Jazz Band), grans orquestres (John Dubuclet Jazz Orchestra, Big Band Bellaterra), conjunts de blues (August Tharrats Trio-Txell Sust), cantants (Laura Simó i Carme Canela), combos moderns (Tribute to Lee Morgan), etc.

La representació estrangera tingué com a figures destacades els joves Jesse Davis (saxo alt) i Roy Hargrove (trompeta), representants de l'escola "be-bop" amb arrels autènticament negres, el magnífic intèrpret de blues Jimmy Johnson (guitarra i veu) amb la seva Chicago Blues Band, el personalíssim trompeta Tom Harrell i el seu Quintet, etc. Una agradable sorpresa fou la presentació de la gran orquestra francesa, la Tuxedo Big Band de Toulouse que, amb un repertori basat en els arranjaments de famoses orquestres de l'època swing (Jimmie Lunceford, Count Basie, Duke Ellington, etc.) ens oferí un concert molt interessant.

Aquest grup, format per músics força joves, no es limita a llegir i interpretar mecànicament els arranjaments de les llegendàries formacions que abans hem esmentat, sinó que ens ofereix versions plenes d'entusiasme, d'espontaneïtat, de frescor i, per tant, d'autenticitat, que són de molt bon escoltar, sobretot en una època com l'actual, tan pobra pel que fa a les Big Bands de jazz.

En definitiva, hem tingut un Festival fet a mida de la Nova Jazz Cava, potser una mica massa. Convindria que, un cop el nou local hagi assegurat el seu funcionament, el Festival recuperi el caràcter d'esdeveniment excepcional en la vida jazzística de Terrassa. Una cosa no treu l'altra.

La tradició musical catalana s'ha nodrit més sovintejadament del que caldria del món de les individualitats més que no pas dels col·lectius. La nostra història és plena de fites individualitzades protagonitzades per individualitats –valgui la insistència– molt definides i, per descomptat, de gran relleu.

Sembla que la nostra idiosincràsia particular –ja sigui en el pla de l'individu isolat o en el social– ens mena més a l'actuació solitària que al treball d'equip, tan i tan diferent pel que fa a la naturalesa actual.

No ha de resultar estrany en aquest context que un instrument de projecció tan bàsicament individual hagi ofert a la música catalana una de les facetes més riques del seu patrimoni musical. Instrument nascut i desenrotllat en el si del gran moment romàntic –intrínsecament i essencialment individualista–, ha trobat en una sèrie de grans noms catalans el fil conductor d'allò que ha esdevingut una tradició de considerable envergadura, tant en el pla qualitatiu com en el quantitatiu. En aquestes condicions no sembla que existeixi el perill de caure en la hipèrbole de parlar d'una autèntica Escola Pianística Catalana, atès que les característiques genèriques que determinen o precisen el mot

“escola” semblen presents en l'enfilall de noms que s'interrelacionen entre si a través d'unes dependències sovint directes; d'unes influències en molts casos perceptibles i més que evidents.

En aquest sentit, encara que en aquest Tema hom hagi privilegiat la dimensió interpretativa, també en el terreny de la composició es produeix aquest context relacional o interrelacional tan productiu. I de fet, en molts

casos, el component interpretatiu i el compositiu han establert límits prou confusos. Tot sigui dit en el sentit més positiu i ric de l'expressió.

Hom ha intentat situar els trets més característics d'aquesta Escola Pianística Catalana, i en fer-ho hem hagut d'abordar, per una part, els noms més

importants que l'han afermat al llarg de més d'un segle i mig i, per l'altra, els hereus més conspicus o els que més consciència tenen d'aquesta tradició. D'aquesta manera, hom estableix un marc de coneixement que considerem molt útil per facilitar la visió més exacta del tema que ens ocupa.

Una introducció que obre les expectatives des d'una anàlisi dels grans trets i un treball final centrat en el fet històric, o en un dels fets històrics més perenns, completen la visió d'aquest Tema.

El patrimoni d'una tradició

L'escola pianística catalana a la Renaixença

per JOSEP CASANOVAS

En l'ampli marc del procés de la Renaixença, l'escola pianística catalana havia d'assolir una importància preponderant. És en el camp d'aquest instrument que tot es desenvolupa d'una forma més precipitada i amb resultats ben aviat satisfactoris. El mateix cant coral, indubtable nervi central d'aquella Renaixença, anirà sorgint i desenvolupant-se tot configurant un procés propi que tanta projecció futura hauria de tenir. O la tasca de creació, al marge de la que estigué relacionada amb aquest moviment coral, inicialment minsa com a conseqüència de l'endarreriment que procedia de la inexistència d'un segle XIX sense comparança possible amb el gran esclat europeu. Una escola musical de qualsevol mena reclama, en definitiva, l'existència d'una tradició inextinguible i la subsegüent continuïtat. Una i altra mancaven per complet al país, en un grau que feia impensable aquella generació.

Però si bé és cert que durant tot el segle romàntic van estar lamentablement desconnectats de la gran producció simfònica i instrumental europea, quant al piano –i també el *lied*– no es va perdre del tot el curs de la història; d'una o altra manera es va anar fent almenys música de saló, aristocràtica o burgesa, encara que fos simplement de cafè. Molt abans que cap orquestra estrangera, ja ens havien visitat pianistes com Liszt o Thalberg. Abans que s'arribessin a estrenar a Catalunya totes les simfonies beethovenianes, es pot escoltar ja quelcom del piano romàntic. I el substrat primordial de l'esperit de la Renaixença, el del poble com a element bàsic present en la inspiració de tota creació musical, sintonitzarà completament amb nous valors que fins i tot representaran l'avantguarda europea. No es tractarà ja de les inefables paràfrasis de Liszt, sinó que la idea de modernitat estarà representada per les obres dels compositors folkloristes, com és el cas paradigmàtic de Grieg.

Amb tot això volem significar que aviat s'instauraran a Catalunya escoles pianístiques genuïnes i serioses en les quals ja a les darreries del segle es poden cursar estudis plens de rigor. Sorgeix, en efecte, el fet de l'"escola" pianística, representada per uns noms singulars que comencen a ésser cercats i respectats. L'exercici del piano ha deixat d'ésser un mer estudi d'ornament per a senyoretes i esdevé genuïnament una carrera, ja sigui com una professió de concertista o simplement com a professor. En aquest procés, el piano tindrà el privilegi d'ésser el



primer a crear una tradició instrumental al país, abans fins i tot que aquella tradició coral, tan representativa i emblemàtica, que esmentàvem.

La figura de Pere Tintorer s'endinsa ja completa en el segle passat com a autèntic cap de fila de la que seria la moderna escola pianística catalana. Crearà la primera generació de pianistes al Conservatori del Liceu, als quals revelarà una nova tècnica i un nou repertori, apresos i exercits com a professor a França. La continuïtat prosseguirà amb Joan B. Pujol, que serà l'encarregat de dirigir tota la secció d'estudis del piano a l'Escola Municipal de Música de Barcelona. Havia passat també per París i tenia la formació pedagògica en un grau eminent per formar ja una genuïna escola, que donarà un gran ventall de pianistes que igualment ampliarien estudis a l'estranger. D'aquí sorgiran els coneguts Rodoreda, Vidiella, Malats o Pellicer, així com també els mundialment famosos Viñes, Granados i Albéniz.

En aquest punt veurem com la ja genuïna escola pianística catalana es manifesta en el doble aspecte de la pedagogia i la composició. L'escola instrumental pròpiament dita mantindrà el seu llevat a l'Escola Municipal, però tindrà també especial continuïtat de la tradició en l'acadèmia que fundà Enric Granados. Un deixeble eminent, Frank Marshall, serà l'encarregat de servir la tradició de l'escola, que més tard arribaria a les generacions actuals, les d'Alicia de Larrocha i de la malaguanyada Rosa Sabater, que han seguit proclamant al món sencer les qualitats d'una tradició que ha esdevingut exemplar, modèlica. Aquest ferment d'una tradició ha fet que actualment sigui nombrós l'elenc de pianistes catalans, tot assegurant-ne el relleu generacional amb constants noves figures d'extrema joventut.



Isaac Albéniz

Noms, cognoms i obres

per MONTSERRAT COMELLAS i BARRI

En tractar el tema de l'escola pianística catalana, resulta relativament fàcil i sobretot molt gratificant, parlar dels intèrprets que estan desenvolupant de forma brillant la seva carrera en els nostres dies (Alicia de Larrocha, Giménez Attenelle, Josep Coll, Antoni Besses, Miquel Farré...). Ara bé, l'intent de desemmascarar els fils que ens han de conduir als orígens d'aquesta escola pianística és, sense dubte, una tasca més feixuga. Remuntar-nos a les conquestes de Granados, especialment a través de la seva acadèmia, encara acaba essent força transparent, però fer una mirada retrospectiva a l'ambient musical i pianístic viscut a Catalunya durant les primeres dècades del segle XIX, ja és submergir-se en un mar de dubtes i llacunes històriques. La nostra historiografia musical accepta comunament que fou justament Enric Granados qui, partint d'un buit històric i d'un pretèrit immediat mancat d'educadors, situa la música pianística a un primer ordre internacional.

El present article pretén oferir informacions clares i concises sobre un breu i parcial reguitzell d'hommes que van contribuir activament a la implantació del piano al nostre país. Cronològicament, aquesta discutible selecció de músics, abastaria gairebé un segle d'evolució, que aniria des de les beceroles del segle XIX (Mateu Ferrer, Pere Tintorer) fins a la generació immediatament anterior a l'actual (Ricard Viñes,¹ Frank Marshall).

MATEU FERRER (1788-1864) fou deixeble de Francesc Queralt i Carles Baguer, i es convertí en un dels músics més prominents de la primera meitat del segle XIX a Barcelona, en les seves múltiples facetes de compositor, director, organista i mestre. Va estudiar orgue, piano, contrabaix i flauta. L'any 1808 va succeir Carles Baguer (1768-1808)² com a organista de la catedral de Barcelona, posició que va mantenir durant 56 anys. L'any 1827 substituï Ramon Carnicer en el lloc de director del teatre de la Santa Creu, i tres anys més tard era nomenat mestre de capella de la catedral de Barcelona. En vida fou considerat el millor organista d'Espanya per les seves audàcies i capacitat d'improvisació.

La seva casa esdevingué una espècie de conservatori on anaven músics joves com Saldoni i Vilanova: aquests hi rebien classes de piano, orgue i composició.

El seu enterrament, celebrat a Santa Maria del Mar, va ser magnífic pel sobri acompanyament musical a càrrec d'un cor format per 300 cantants i instrumentistes.

Desafortunadament només en podem estudiar una obra per a teclat, la *Sonata en re major*, publicada per Nin. Nin no dona detalls de la font del manuscrit, solament indica que és el primer moviment d'una "grande sonate". Ferrer compongué també molts treballs per a església, dels quals es conserva un *Salve Regina* a quatre veus i instruments, i una cantata per a solistes, cor i acompanyament instrumental. Hi ha esperances de trobar noves composicions d'aquest compositor.

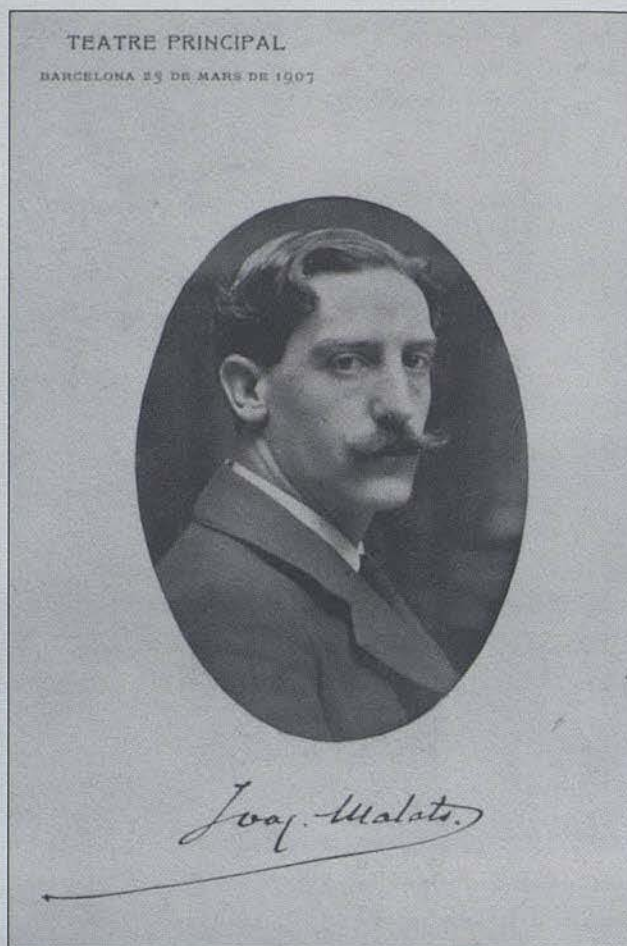
PERE TINTORER (1814-1891). Nascut a Palma de Mallorca, va començar els seus estudis musicals a Barcelona amb Ramon Vilanova.³ L'any 1832 entra al Conservatori de Madrid, on estudia amb Ramon Carnicer⁴ i Pedro Albéniz⁵. L'any 1834 va a París per estudiar amb Pierre Zimmerman, i quatre anys més tard estableix residència a Lió, on estudia amb Franz Liszt durant un any. Aquí desenvolupa una intensa activitat docent. Posteriorment retorna a Barcelona per esdevenir professor de piano en el Conservatori del Liceu,⁶ essent des d'aquest càrrec que Tintorer pot considerar-se un home clau en la configuració de l'escola pianística moderna al nostre país.

Va compondre música sagrada, simfonies, música de cambra i molta música de saló per a piano com *Sospirs d'un trobador*, *Conversació i vals* i *Flor d'Espanya*. La seva música pianística està tenyida d'un estil de saló.

En el seu vessant com a pedagog, va escriure tractats didàctics com *Douze Grandes Études de Mécanisme et de Style*, *Curso completo de piano* i *Gimnasia Diaria del Pianista*.

JOAN BAPTISTA PUJOL (1835-1898), nascut a Barcelona, fou estudiant de Pere Tintorer. L'any 1850 va anar al Conservatori de París, on va guanyar dos premis en competicions pianístiques. Després de completar-hi els seus estudis, va fer una gira per tot França i Alemanya. L'any 1870 torna a Barcelona i funda la seva escola de piano, i entre els seus deixebles més notables figuren Isaac Albéniz i Enric Granados, així com també ho foren Gumersind Vidiella, Màrius Calado, Carme Matas i Joaquim Malats.

Va compondre diverses peces de saló per a piano, entre les quals constaria la fantasia-masurka *Rosas y perlas*. Va ser especialment conegut per les seves fantasies sobre temes de les òperes *L'Africaine* de Meyerbeer i *Faust* de Gounod. Destaca la seva *Grand Fantasia* sobre temes del Faust dedicada a



Joaquim Malats

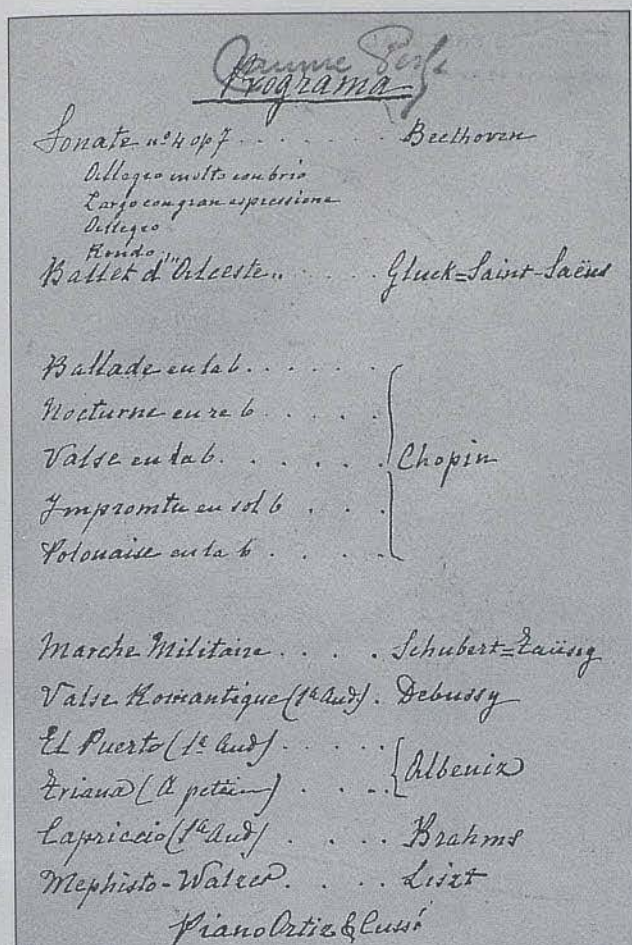
Eduardo Compta i que mostra la seva gran facilitat per l'instrument, ja que conté difícils passatges cromàtics solapats o barrejats en el tema principal, passatges ràpids en octaves, floritures a la dreta, tot això sense donar descans a l'interpret.

JOAQUIM MALATS (1872-1912) va estudiar piano amb Joan B. Pujol a l'Escola Municipal de Música de Barcelona, la seva ciutat natal. Més tard va anar al Conservatori de París, on va guanyar premis per les seves superbes interpretacions al piano, com per exemple el Premi Diémer l'any 1903. Aviat va ser conegut a tot Europa per les seves actuacions, i l'any 1905 va fer una gira per tot Amèrica.

Va escriure diverses obres per a piano, totes elles en estil de saló, però va guanyar el millor renom gràcies a les seves interpretacions de música d'Isaac Albéniz —va estrenar gran part d'*Iberia*—, cosa que no comptava amb gaires precedents. Per aquesta via d'actuació va saber estimular l'interès dels seus compatriotes vers el compositor camprodonenc.

Compongué la *suite* per a orquestra *Impresiones de España*, un trio per a violí, piano i violoncel, i diferents obres per a piano: masurques, danses, serenates, *babillage* i *valls caprice*.

ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909). Nascut a Camprodon, si bé de ben petit la seva família es desplaçà a



Programa d'un concert ofert per Malats el 23 de març de 1907 al Teatre Principal

viure a Barcelona. L'any 1868 es mudaren novament, ara a Madrid, ciutat on Isaac estudià piano amb Manuel Mendizábal. L'esperit màximament inquiet del nen fa que aquest iniciï pel seu compte i en solitari viatges a ciutats espanyoles tot protagonitzant-hi concerts. Esdevingué un dels més grans pianistes-compositors espanyols de fama internacional. Els seus primers concerts als quatre anys d'edat testimonien els seus dots de nen prodigi. Les seves primeres composicions, les va fer quan aproximadament tenia set anys d'edat, amb domini de les peces breus per a piano en estil de música de saló. Als dotze anys ja emprengué una gira de concerts pel continent americà. De retorn l'any 1874 estudià a Anglaterra amb Jodassohn i a Leipzig amb Carl Reinecke. Més tard pogué estudiar a diferents conservatoris: al de Madrid estudià amb Eduardo Compta, també romangué un temps al conservatori de Brussel·les amb Gevaert, Brassin i Dupont, i estudià amb Franz Liszt a Weimar i Roma. Tot indica que Albéniz es guiava sempre amb una intuïció i vitalitat extraordinàries, que unides a la seva genialitat innata feien innecessaris uns estudis musicals molt sistemàtics.

Als 20 anys ja feia gires de concerts com un virtuós madur.

L'any 1885 estudià amb Felip Pedrell, que li inculca els valors de la música folklòrica espanyola.

L'any 1893 està a París, on farà amistat amb Faure, Dukas, d'Indy, Debussy... En aquest període compondrà la seva obra orquestral *Catalonia*.

La seva vida oscil·larà entre Londres, París i Nica, a més de viatjar contínuament a molts altres punts del continent.

Publicà aproximadament unes 250 obres, entre les quals destaquen els quatre llibres de la *suite Iberia* (publicats entre els anys 1906 i 1909), una de les principals contribucions a la literatura pianística espanyola. Es tracta de l'obra mestra indiscutible d'Albéniz. Les 12 peces que conté la *suite* són descripcions d'escenes i paisatges majoritàriament centrats a Andalusia, i sovint prenen ritmes de danses.

Entre les obres primerenques consten cinc sonates per a piano sol escrites probablement entre els anys 1883 i 1886. La *Suite Española* és una de les més belles col·leccions que invoquen els ritmes de Granada, Catalunya, Sevilla, Cadis, Astúries, Aragó, Castella i Cuba. L'any 1889 escriu *La Vega*, part de la inacabada *suite Alhambra*.

En canvi, la seva producció escènica (*The Magic Opal*, *Merlin*, *Henry Clifford*) i sarsuèstica (*Cuanto más viejo*, *Catalanes de gracia*, *El canto de salvación* i *San Antonio de la Florida*), resten a un nivell qualitatiu molt inferior en comparació amb la seva aportació pianística.

ENRIC GRANADOS (1867-1916), nascut a Lleida, de pare cubà i mare de Santander. A Lleida rep les primeres ensenyances elementals de música amb Josep Junceda. A Barcelona, a més de formar part de l'escolania de la Mercè, va estudiar amb Joan B. Pujol a l'acadèmia que aquest havia fundat, i rep classes particulars de Felip Pedrell. Entre 1887 i 1889 rep lliçons particulars de Charles de Bériot a París, un dels professors de major prestigi al Conservatori d'aquella capital. A París conegué Ricard Viñes. L'any 1889 pren residència a Barcelona, però continua les seves gires per Espanya i París.

L'any 1900 va fundar la Societat de Concerts Clàssics i va dirigir-ne les interpretacions.

Granados no tenia l'afany d'aventura d'Albéniz: no li agradava viatjar, i menys amb vaixell; tot i això l'any 1916 acceptà anar a Nova York per assistir a la primera representació de *Goyescas*, i en el viatge de retorn trobà la mort, ja que el vaixell en què tornava va ser torpedejat i enfonsat per un submarí alemany.

Granados, a l'igual que Albéniz, va estudiar amb Felip Pedrell i durant un temps va ampliar estudis a París. Però Albéniz s'inspirà en temes i paisatges andalusos, mentre que Granados es sentia més fascinat per Madrid i el pintor Francisco de Goya; en aquest sentit només cal recordar la *suite Goyescas*

(la seva obra mestra publicada en dos volums els anys 1912-1914) per a piano sol i després convertida en òpera sota el mateix nom, o bé *Tonadillas al estilo antiguo*, també inspirades en pintures de Goya. Malgrat això, també Granados deixà entreveure influències andaluses en obres breus com algunes de les *Danses espanyoles*. Altres obres del mateix compositor mostren l'estil de saló, tan de moda en l'època, com per exemple a *Allegro de Concierto*, *Cuentos para la juventud* o *Escenas románticas*. A més de música per a piano (*Valsos poètics*, *Escenes infantils*, *Sis peces sobre cants populars espanyols...*), Granados també compongué obres vocals, com *Canciones amorosas* basades en textos clàssics; música de cambra, com per exemple *Sonata per a violoncel i piano*; música orquestral, com la *Suite àrab*, *Suite sobre cants gallecs*, *Suite Elisenda*; i música dramàtica, una part basada en textos catalans com és el cas de *Petrarca*, *Picarol*, *Follet*, *Gaziel* i *Liliana*, que s'inspiren totes elles en textos d'Apel·les Mestres.

De Granados cal fer referència obligada al seu vessant pedagògic, al qual dedicà gran part dels seus esforços, i que ha tingut una brillant continuïtat fins als nostres dies amb figures de la talla d'una Rosa Sabater (morta prematurament en accident d'aviació l'any 1983) i Alicia de Larrocha. Frank Marshall, Anna March, Mercè Moner, Paquita Madriguera, Baltasar Samper... van ser uns altres destacats deixebles de Granados, un músic per a qui la pedagogia esdevingué una autèntica vocació. L'any 1901 el mestre fundà l'Acadèmia Granados, que just després de la seva mort fou dirigida durant tres anys pel seu fill Eduardo. Aquest últim, però, emigra després d'aquest breu període a Madrid seguint la seva carrera de compositor de sarsueles, i serà Frank Marshall qui prengui el relleu en la direcció de l'acadèmia, que ara passarà a anomenar-se Acadèmia Marshall. L'acadèmia és dirigida actualment per Alicia de Larrocha, que, juntament amb Rosa Sabater, Joan Torra, Maria Vilardell i Carlota Garriga, va ser alumna del mateix Marshall.

L'acadèmia tenia com una de les seves màximes pretensions assolir una gran puresa tècnica tot i respectant les peculiaritats de cada alumne. Es treballava amb els mètodes pianístics de Charles de Bériot. Granados també estigué molt sensibilitzat pel tema de l'ús dels pedals, i per això escriví dos monogràfics, el *Método teórico práctico para el uso de los pedales*, mètode que va ser acabat per F. Marshall, i el treball *Del pedal*. Organitzava audicions públiques dels seus alumnes a la mateixa acadèmia o bé a la Sala Granados de l'avinguda del Tibidabo (inaugurada l'any 1912).

RICARD VIÑES (1875-1943). Va néixer a Lleida, si bé als dotze anys ja va a París, on residirà gran part de la seva vida. De fet no torna a Barcelona fins l'any 1940, i hi morirà tres anys més tard en la més

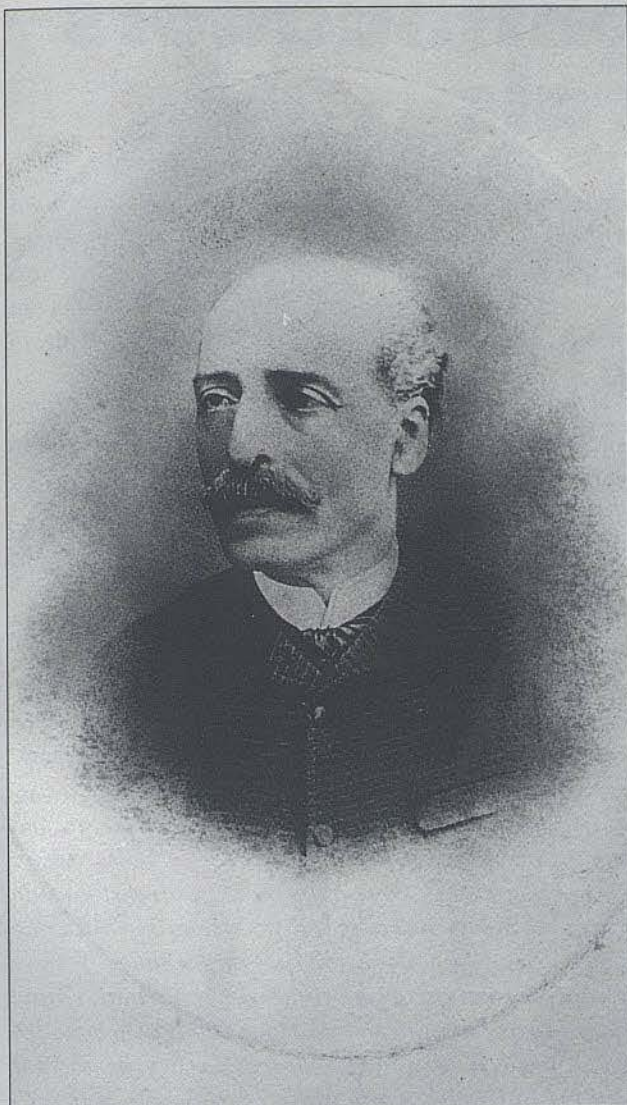


Enric Granados

estricta misèria. Inicià els seus estudis musicals amb l'organista lleidatà Joaquín Terraza, i a Barcelona s'instruí amb Joan B. Pujol. L'any 1887 és admès a l'Escola Municipal de Música de Barcelona, on estudia harmonia amb Felip Pedrell, tot i que durant poc temps, ja que a finals del mateix any marxa cap a París per estudiar un curs superior de piano amb Charles de Bériot, a més de rebre classes particulars per part d'aquest mateix professor. Aquí serà condeixeble de Granados, amb qui establirà una bona amistat, a l'igual que passa amb Ravel. A la capital francesa estudia amb altres professors: concretament, música de cambra amb Benjamin Godard (1892), i harmonia amb Gaspar Villate (1889) i Lavignac (1894).

Ricard Viñes —definit per Maria Canals⁷ com un aristòcrata-intel·lectual, a més d'un extraordinari i subtil pianista— es forja un lloc entre els cenacles musicals i intel·lectuals parisencs, per la qual cosa Viñes s'havia ajudat de la seva sòlida cultura, fonamentalment literària i pictòrica.

La seva dedicació principal és la concertística



Joan Baptista Pujol

(dóna concerts per tot Europa exhibint un repertori extraordinàriament ampli sempre receptiu a obres de compositors contemporanis i poc coneguts, i també amb la idea de racionalitzar els programes en el sentit de buscar-hi un lligam històric o geogràfic), si bé també té diversos deixebles, entre els quals cal esmentar Francis Poulenc i Marcelle Meyer. Maria Canals també fou deixeblla de Viñes en el període final de la vida del mestre a la capital catalana. Viñes havia establert diverses col·laboracions amb el Conservatori Americà de Fontainebleau, i dirigit un Curs d'Interpretació de Música espanyola a l'École Normale de Musique de París. L'any 1940 rebutjà una plaça de catedràtic de piano al Conservatori de Madrid, que, segons explica Maria Canals, es devia a una certa por a topar amb molta mediocritat i per la rigidesa dels plans d'estudi.

FRANK MARSHALL (1883-1959). Va néixer a Mataró i morir a Barcelona, si bé tenia ascendència anglesa. Estudià des de molt jove música al Conservatori del Liceu de Barcelona amb Sánchez Cabagnach i Antoni Puyé, tot concloent aquesta primera etapa d'estudiant amb un premi l'any 1900.

Posteriorment amplià estudis fonamentalment amb Enric Granados. Inicià la carrera com a virtuós per Europa i Nord-amèrica, però acabà dedicant-se més intensament a la tasca docent a l'Acadèmia Granados, que va dirigir des de poc més tard de la mort del seu mestre l'any 1916. Ja anteriorment n'havia estat subdirector, i acostumava a substituir Granados en els cursos superiors, quan aquest mestre es trobava de viatge. Entre els seus principals deixebles figuren Alicia de Larrocha (que a la mort de Marshall assumirà la direcció de l'Acadèmia), Rosa Sabater, els germans Giocasta, Albert Giménez Attenelle, Alejandro Vilalta i Carles Coma, entre d'altres.

Compongué una *suite Catalonia*, un *Allegro di Concerto* i una *Fantasia* per a piano, així com també nombrosos *lieder*. Escriví dos tractats teòrics: *Mecanismo del pedal* i *La sonoritat del piano*.

NOTES

1 Ricard Viñes ja va rebre un estudi monogràfic per part de la "Revista Musical Catalana", publicat en el número 103 pertanyent al mes de maig de 1993. El dossier incorporava articles de Montserrat Bergadà, Nina Gubisch-Viñes, Xavier Montsalvatge i Helena Bayo/J.C.

2 Carles Baguer va compondre òperes, oratoris, motets i música per a teclat. La seva obra per a teclat es troba en forma de manuscrit a la Biblioteca de Catalunya i a la Biblioteca de l'Orfeó Català. Compongué sonates d'un sol moviment i en estil clàssic.

3 Ramon Vilanova i Barrera (1801-1870) fou un músic barceloní de molt bon prestigi en vida. Compongué fonamentalment música religiosa, entre la qual destaca una *Missa Pastoril* (composta l'any 1828) que s'interpretà durant 75 anys a la catedral de Barcelona —de la qual Ramon Vilanova era mestre de capella— fins que una clàusula continguda al Motu Proprio de Pius X l'obligà a silenciar. Compongué una missa de Glòria, tres rèquiem, motets, dues simfonies, cançons, un caprici per a orquestra... Viatjà a Itàlia interessat pel gènere operístic i passà també un temps a València ocupant un càrrec relacionat amb el recentment creat Teatre Principal. El seu prestigi es veu incrementat per la seva tasca docent, com hom pot deduir per la qualitat dels seus deixebles, entre els quals figura Vicenç Cuyas.

4 Ramon Carnicer (1789-1855), compositor català format a Barcelona amb el mestre de capella de la catedral Francesc Queralt i l'organista Carles Baguer. Dedicat bàsicament al món operístic, ocupà diversos càrrecs relacionats amb el Teatre de la Santa Creu, essent-ne el director d'orquestra l'any 1818. Viatjarà a diverses ciutats espanyoles i a Londres, on rep diversos encàrrecs operístics. És cridat a Madrid per ordre reial, i ha de dirigir diverses òperes seves a teatres madrilenys. A la capital madrilenya serà nomenat l'any 1830 professor fundador del conservatori, que serà inaugurat un any més tard. Manté aquest càrrec fins a la seva mort, i entre els seus deixebles destaquen Saldoni i Barbieri.

5 Pedro Albéniz (1795-1855), nascut a Logroño, va rebre primers ensenyaments musicals per part del seu pare Mateo Pérez de Albéniz, i després a París va ampliar estudis amb Herz i Kalkbrenner. La seva tasca pedagògica sobresurt més que no pas la compositiva, i en aquest camp cal esmentar el seu *Método completo de piano* (1840), que s'imposà al Conservatori de Madrid, del qual Albéniz fou professor des de la seva inauguració l'any 1831.

6 El Conservatori del Liceu fou creat l'any 1838, i el dirigí inicialment Marià Obiols. Va néixer per la necessitat de complementar les activitats que duia a terme el Liceu Filharmònic-dramàtic Barcelonès, entitat cultural creada l'any anterior i que esdevindria amb molt poc temps l'embrió del Gran Teatre del Liceu.

7 Vegeu el llibre de Maria Canals, *Una vida dins la música*. Editorial Selecta, Barcelona, 1970.

La veu dels continuadors naturals

per CARME MARTÍNEZ

Qui millor per opinar sobre l'existència —o no— d'una escola pianística catalana que els nostres pianistes? Tres eximis representants del gremi: Sofia Puche, Miquel Farré i Albert Giménez Attenelle desvelen en aquestes pàgines les seves impressions sobre el tema.

Albert Giménez Attenelle: un nét musical de Granados

La conversa amb Albert Giménez s'obre amb la pregunta obligada: ha existit, es pot parlar d'una escola pianística catalana? *Saps què passa?* —respon dubitatiu—, *és que escola pianística... Jo en el que crec, sobretot, és en una tradició pianística, o en una branca molt important d'interprets de piano i de compositors per a piano. En això sí que crec molt, i penso que no descobreixo res. És absolutament cert. Ho trobo molt evident, i per a mi és aquí on s'entraria en si es parla o no d'una escola pianística. I segueix: Jo parlaria d'una tradició pianística, d'una gran tradició de pianistes que, evidentment, perquè això és normal, han anat passant la seva manera de fer els uns als altres. Amb el temps, les coses han anat evolucionant —espero que millorant— i som al dia que som... Jo parlaria més d'això que no d'una forma específica de tocar el piano.*

Llavors, ¿no es pot dir que a Catalunya tenim —o hem tingut— una certa manera de fer, una “tècnica” determinada d'afrontar l'instrument que ens personalitza? *Jo és que potser en això tinc una altra idea, que és que, la manera de tocar, la condiciona bastant el compositor. La seva manera d'escriure condiciona o orienta cap a una certa manera de tocar. Llavors, tu em diries: hi ha una certa escola francesa, oi? Bé, si vas a mirar, els compositors francesos tots tenen una certa característica quant a la manera de fer sonar un piano, o una orquestra; això imprimeix o requereix una certa manera de tocar. Com que aquests compositors han nascut en un país que és França, on hi ha molta gent que toca el piano i els seus compositors se'ls estimen molt i els toquen molt, doncs probablement això dona una manera de fer. ¿Que després s'intenta que no transparenti massa sobre d'altres autors, perquè si aquesta manera de tocar l'apliques a Xostakòvitx, no donarà un gran resultat?; probablement per això hi ha maneres diferents de tocar. Suposo que si nosaltres toquéssim molt, molt, la nostra música, potser tin-*

driem una manera una mica diferent, o una mica específica de tocar. Ara, això és quelcom que potser fa que, tot plegat, no cregui massa que hi hagi una certa manera que es pot explicar en un llibre de com es toca el piano a Espanya o de com es toca el piano en un altre lloc.

I què podríem dir d'una “manera de fer” artística, interpretativa? *Hi ha una tradició, una sèrie de coneixements sobre com s'ha d'interpretar la nostra música que s'han transmès?*

Sí, això és evident que sí. O que en tot cas hi ha hagut la possibilitat de transmissió. Igual ens passa a nosaltres que els passa a Rússia; és evident que ells tenen una informació de primera mà sobre com ha de ser la seva música i nosaltres sobre com ha de ser la nostra. I que tenim una informació una mica més relativa sobre la d'un país llunyà. És clar que la tenim, perquè hi ha allò que s'anomena cultura musical, i una cosa que se'n diu sensibilitat musical, que fan que també puguem anar agafant les coses que no són pròpiament teves. Ara, quan són músiques de caràcter més racial és més difícil: sempre es diu que un alemany és molt difícil que pugui tocar Triana d'Albéniz amb caràcter andalús. I és normal. El que passa és que això ja són músiques molt més basades en ritmes i en cançons populars; llavors, és normal que hi hagi aquesta dificultat, perquè no és una música que surti d'essències cultes. Si es tracta de compositors essencialment cultes o que practiquen música sobre inspiració pròpia, el llenguatge és més universal.

Aquesta tradició, aquesta “escola” entre cometes, ha estat influïda per escoles estrangeres?

Sí, ha estat influenciada, és evident. El corrent més lluit a què podem fer referència en tot això, en el fons, és el que arrenca de Liszt mitjançant Albéniz. Doncs bé, si tenim Liszt al darrera com un besavi, jo n'estic molt content.

¿Pensa Albert Giménez que, avui dia, aquesta tradició és viva i forta entre els més joves?

No tant, és evident —respon—. Tot això es dilueix. Perquè és evident que si aprens de moltes fonts a la vegada, com passa sovint en l'actualitat, obtens una cultura més vasta, però potser menys caracteritzada. Llavors, guanyes una certa seguretat, en el sentit que si diversa gent de diversos llocs et dona la idea que el que fas està bé, això et deixa molt tranquil. I és més arriscat si confies en una o dues persones... Però si realment feies bé de confiar-hi, probablement et donaran una formació més individualitzada, una manera de fer amb més caràcter.



Sofia Puche

Passo a preguntar-li per la seva experiència personal, pel llegat que ha rebut del seu mestre, Frank Marshall. Per exemple, què hi ha d'aquella famosa "escola de pedal" de Marshall?

Pel que tinc entès, fins allà on arribo, el primer que de fet incidia molt sobre què fer amb els peus era Granados. I Marshall va recollir això i ho va codificar en un mètode de pedals molt esquemàtic, que era útil perquè tota la gent que aprenia a tocar el piano tingués un guió i agafés un cert hàbit de com fer anar un pedal. Tampoc no és tan complicat fer anar el pedal, fins un cert punt, que és el punt utilitari. A partir d'aquest punt, les coses es compliquen de tal manera que no es poden codificar... I quant a explicacions o ensenyaments de transmissió, és evident que Marshall tenia una gran quantitat d'informació de primera mà, perquè havia conegut molt Granados, Falla, Albéniz, tota aquesta gent. I, a més, tots els grans pianistes de l'època... Ell tenia un contacte molt estret amb tota la gent que tocava bé. Això era perquè ell tenia el seu prestigi, però també perquè els rebia aquí a Barcelona i els feia contractar per la Societat de Concerts que hi havia aquí en aquell moment, i de la qual va ser president durant molts anys. Ell propiciava aquesta vinguda de pianistes; i això, en aquella època, que hi havia



Albert Giménez Attenelle

molt poca circulació i molt poc intercanvi d'idees o de persones, era molt important. Perquè assegurava una certa renovació, una certa posada al dia dels coneixements... Tot això revertia en la gent que tenia al seu voltant. Jo, és clar, tinc un record d'ell de quan era marrec, de quan era estudiant; després, a mesura que van passant els anys, penses que podies haver aprofitat més els seus ensenyaments. En tot cas, el seu mestratge anava molt més cap a la qüestió musical i cap a la qüestió de la sonoritat. I molt menys cap a la qüestió detallista quant a digitacions, i coses així. Jo no recordo ni una sola digitació d'ell... Ni una. Potser perquè jo me les podia inventar sol. Quant a qüestions més físiques..., tampoc. Ara, en això no es pot generalitzar, em sembla. Perquè jo també tinc algun alumne a qui no li he de dir res, d'això; i en canvi n'hi ha molts que sí. En tot cas, la meua experiència és que tot el que ell em comunicava era qüestió interpretativa i de sonoritat. I molta exigència envers un mateix.

Tornem un instant als joves pianistes... Si no tenen gaire consciència d'aquesta tradició, ¿potser és perquè interpreten menys sovint la nostra música que les generacions anteriors?

Saps què passa? Hi ha hagut una tendència a la internacionalització. La formació és molt més hete-

rodoxa que abans. Fa anys, anar d'aquí a Perpinyà, ja era tot un problema. No rebies gravacions... Era realment complicat, i suposo que per això si tenies un bon mestre, sobretot, no el deixaves. Perquè era la teva esperança. Ara ja hi ha molta gent que en sap molt. D'aquesta manera, reps una informació més variada, però també és cert que la reps menys concentrada.

Pel que fa als grans pianistes del passat, Granados, Viñes, Malats..., ¿d'on vindria aquesta impressió d'escola, malgrat la seva poderosa individualitat artística? Potser d'un cert corporativisme, d'un cert esperit de grup?

No ho sé ben bé. No crec gens que hi hagués més esperit de grup que ara. Potser el que sí que hi havia era molta més compenetració entre compositors i intèrprets. Això crec que sí. I la veritat és que ara, excepte algun cas aïllat, la gent jove que toca i la que compon no coincideixen gairebé mai. Si Viñes va estrenar tota la música que va estrenar i d'altres ho van fer també, i hi ha tantes músiques dedicades dels uns als altres... És un joc molt bonic que coordina molt la feina de compositors i intèrprets i que, en el fons, dona un caràcter o una escola, i tornem a estar al principi de la conversa. I quan no es produeix aquesta coincidència, és difícil que es pugui parlar d'una identitat musical al país. Avui dia, compositors i intèrprets no van junts.

Per acabar, és evident que el piano ha donat més figures a Catalunya –junt amb el cant– que qualsevol altra disciplina... Per què? Per la tradició de la qual parlàvem?

Sí, sí, és evident. Perquè no hi ha hagut buits. La tradició no s'ha trencat pas. Si vas mirant endarrere, és una constant la tradició de pianistes, l'aparició d'intèrprets de música per a piano. És molt sòlid, tot això. Que si es perdrà? En pianistes, no. En compositors, el que passa és que han diversificat molt la seva producció i ja no és tan específica per a piano. Els nostres grans compositors sempre havien escrit per a piano i per a veu. I poca cosa més. La composició és el que estira de la corda...

Sofia Puche i Miquel Farré: a la recerca de les arrels oblidades

Encetem la conversa amb Sofia Puche i Miquel Farré amb la mateixa pregunta inicial: ha existit una escola pianística catalana?

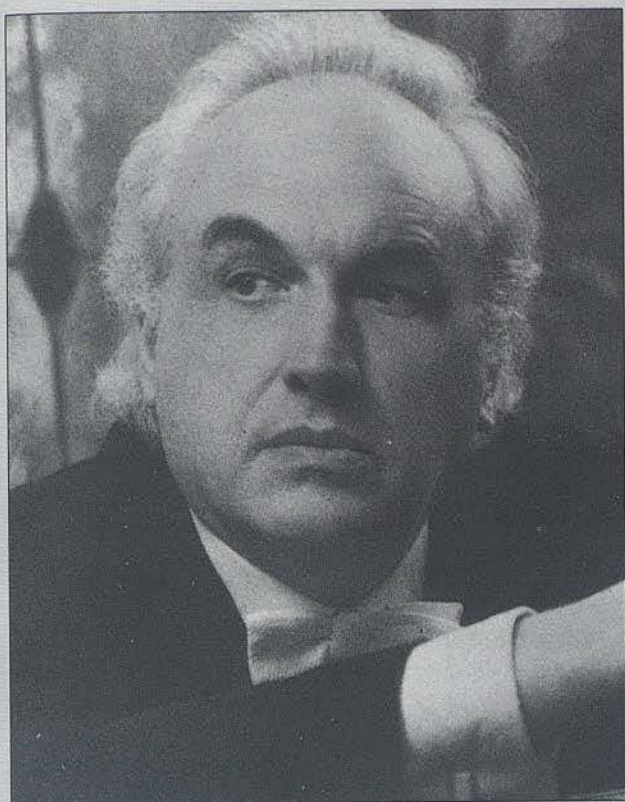
Això seria molt relatiu –respon Farré–, perquè s'ha d'entendre què vol dir "escola". Quan parlem d'escola russa, o d'escola francesa, o d'altres escoles..., fins a quin punt seria diferent del cas d'aquí? Jo crec que si no ens posem d'acord sobre aquest punt inicial, això es presta molt a equivoc.

Jo crec que una escola –explica Sofia Puche– és

allà on hi ha unes normes determinades i uns coneixements fisiològics. Per exemple: nosaltres tenim unes articulacions, als dits, al canell, al colze, a les espatlles... Tot això, abans, aquí no es coneixia, ni se sabia com s'havia de fer funcionar. Els francesos sí que ho van trobar. Blanca Selva potser va ser la primera que va descobrir totes aquestes articulacions que podien funcionar donant un joc diferent, una altra forma de tocar diferent de la dels clavecinistes; i, sobretot, més comoditat. Això per a mi és l'escola. Com s'ha de fer per poder tocar una Balada de Chopin... o el que sigui. Quan es parla d'escola russa –continua Farré–, tothom sap a què ens referim. És un conjunt de mètodes de treball, reflexió en profunditat sobre què és tocar el piano, sobre el coneixement de la música, de l'instrument... Engloba molts temes, molts factors. Jo diria que és un conjunt d'elements. Què vol dir escola russa? Nens de tres anys que s'inicien ja en el món de la música, detecció precoç d'aquests nens per tal que, muscularment, agafin ja tots els rudiments de tècnica. Aquí veiem clarament que una escola engloba tot un cosmos. Jo diria –conclou Puche– que una escola tal com ha de ser, amb unes conseqüències, amb una part teòrica, jo crec que aquí no ha existit. El que sí que ha existit és un grapat de músics fantàstics, de primera categoria, que s'han preocupat sobretot per la interpretació, pel coneixement musical de les obres de tots els grans autors que han escrit per a piano; i que, per mitjà d'aquestes obres, han anat provant certes maneres de tocar que els proporcionaven el resultat musical que ells preveïen i pensaven que havia de ser. Jo penso que més que d'una escola pianística catalana, del que es pot parlar és de l'evolució del piano mitjançant aquesta música i aquests grans intèrprets. Nosaltres hem anat trobant solucions pròpies i, sobretot, solucions per mitjà d'altres escoles d'altres països.

Després, això de les escoles ha canviat molt –segueix Farré–, perquè amb els canvis socio-culturals, la gent va a molts cursos... Quan es parlava de l'escola vienesa, dels alumens de Liszt, de Leschetitzki, que van anar formant també els seus propis deixebles, era una mena de reducte tancat. Això s'ha anat obrint, la gent ha viatjat molt. L'escola americana, per exemple, no és més que l'escola russa trasplantada allà, per dir alguna cosa. I després, estem veient que, de fet, hi ha aquest gran arbre, que és Franz Liszt... De fet, el que diem fundador de l'escola pianística catalana, Joan Baptista Pujol, va ser deixeble de Liszt... I els grans pianistes d'aquí, Malats, Viñes, Vidiella, Albéniz, tots van ser deixebles de Pujol.

Però si mirem el pianisme que podien tenir un Malats, etc. –intervé Sofia Puche–, era gent que es formava aquí, musicalment. Després, anaven a París, i allà veien una altra manera de fer... Nosal-



Miquel Farré

tres, de fet, hem anat trobant coses fora i les hem anades adaptant a nosaltres. Una vegada que vam anar veient altres formes de tocar i que vam anar descobrint que, amb aquells elements, tocàvem millor, i estàvem sobretot més còmodes, jo crec que vam anar descobrint la nostra pròpia forma de tocar. El pianista no és només un atleta; el pianista ha de ser un músic. I aquesta música sí que ens porta a una escola, que ve de la sensibilitat que tenim; però que és quelcom que també es pot ensenyar. Cada pianista té el seu so, que ve d'allò que té dintre seu, al seu cor. Però nosaltres podem dir: si apliques el dit així i no forces el canell, et sortirà un so; si ho fas d'una altra manera, et sortirà un altre so. Amb això, espavila't segons la teva sensibilitat. Fes el so que a tu més t'agradi. Això ja comença a ser escola.

Surt en la conversa, com és natural, el nom de Granados.

Jo diria —recorda Puche— que Granados va ser un dels primers que va impulsar el desenvolupament de la tècnica, aquí. Perquè el seu esperit i la seva ànima li demanaven moltes sonoritats diferents... Era un home que no es podia acontentar amb una sonoritat; ell, amb la seva musicalitat, ja va començar a ensenyar que el piano podia sonar de moltes maneres. I per a això cal una tècnica molt refinada.

¿Podríem dir, doncs, que un cert repertori dona una certa manera de fer?

Jo crec que això seria una simplificació excessiva del tema —respon Farré—. També hi ha un altre tòpic

que s'ha de desfer: això que cadascú ha de tocar la seva música... Si hi ha una característica de la música és que és universal, i no podem encasellar la gent, perquè això suposaria un empobriment horros. Que hi hagi unes músiques amb uns trets que se'ns adaptin més, d'acord; però tothom ha de poder tocar Mozart i Beethoven i Liszt. I torna al tema de l'escola catalana: Per a mi un mètode deductiu seria anar agafant noms, per arribar a certes conclusions. Un Vidiella, per exemple; els qui van ser mestres de dues generacions anteriors. Caldria veure quins van ser els seus orígens. I això ens aniria donant les pistes que finalment contribuirien a aclarir d'una certa manera el tema. Per exemple, hi ha un llibre molt interessant, el Diari íntim de Viñes, que dona el perfil de qui era Viñes. Ell tenia una idea molt elevada d'ell mateix, però no per vanitat... Deia: la meua manera de tocar suscita una admiració que no és superficial, sinó profunda, d'aquelles que duren per sempre. Però també parla d'un concurs en el qual sembla que va tocar horrosament malament; és a dir, no s'està d'esplaiar-s'hi. És un diari que il·lustra molt bé la seva relació amb els grans músics francesos, amb Debussy, Ravel... Per a mi, falta fer un gran llibre sobre aquest tema. Donaria molt de si. Viñes va estrenar moltes obres a París. Després, Malats, com a pianista, em sembla que era el de més nivell. Perquè va obtenir el Premi Diémer, que era molt important en aquella època i que comportava un cert mecenatge de promoció. Aquest home havia estrenat peces de l'Iberia, era un pianista que tinc entès que era realment molt granat. Com a pianista sí —intervé Sofia Puche—, però com a transmissor de les formes de tocar, em sembla que no va fer gran cosa. Van fer molt més Pujol o Viñes o Granados. Alguns van ser netament mestres —respon Farré—. Altres van ser intèrprets i altres van ser intèrprets i mestres. Hi hauria tres categories. Vidiella va ser concertista i pedagog, i va formar la generació següent.

Viñes va tocar magníficament —continua Puche—, va fer moltes estrenes, però com a escola... La Maria Canals en parla, d'això. Ella havia rebut unes classes d'en Viñes, i, segons que explica, ell li deia que no calia fer exercicis ni res, que la mateixa música ja t'anava dient... I tornem a allò de la intuïció i del coneixement musical que ell tenia. Jo també tinc notícies —explica Miquel Farré— que no era un mestre massa rigorós. No sé si perquè estava una mica desencantat... Perquè ell, de fet, va passar de moda. Més tard, els públics, que sempre són volubles, van preferir un tipus de pianisme més "eslau". A mi m'explicava Luis Galve que va anar a París —perquè París era el centre d'atracció—, que va anar a veure en Viñes, i que de seguida es va adonar que no era el mestre que li convenia, perquè li va dir: "Molt bé!"... En canvi, va anar a veure Philipp, i

aquest li va dir: "Vostè, defet, no té ni idea de tocar el piano, però crec que podrà arribar a tocar bastant bé". Llavors va comprendre que era el mestre que necessitava... De totes maneres, Philipp li va prohibir durant anys que digués que era deixeble seu...

¿Dirien Miquel Farré i Sofia Puche que un cert esperit de grup existia entre aquells grans pianistes del passat?

Hi havia un cert esperit corporatiu, sí —afirma Puche—. Tots aquests pianistes estaven envoltats dels compositors més grans del moment: Debussy, Ravel, Fauré, Albéniz... Feien moltes reunions, formaven un grup... A mi em sembla que ara hi ha molt més individualisme que abans. En aquella època, Granados i tots els altres tenien molta activitat conjunta. Ara no passa el mateix. Avui dia tothom va buscant el concert —corroborà Farré—. I sembla que cal "aixafar" els altres per poder tocar. Jo no és que em faci gaires il·lusions sobre la natura humana, que suposo que sempre és la mateixa, no? Però potser les condicions socials d'aquell temps propiciaven més que la gent es reunís, que es fessin més tertúlies. Ens hem deixat noms, eh? Nin, Quintà..., que va excel·lir molt en les transcripcions d'obres de Bach i Wagner... Albéniz també va ser deixeble de Pujol, un alumne bastant difícil, per cert.

Passem a parlar del present. ¿Representen els pianistes d'avui aquesta tradició catalana?

Jo no em considero representant de res —respon Sofia Puche, somrient—. Jo el que sé és que hem anat aprenent... Jo havia tingut classes amb Marshall. Però ell encara no era tan modern com es podia ser en aquell moment. Caminals era més modern, coneixia millor l'escola que dona més possibilitats de tocar. A París, vaig treballar amb Santiago Riera, al Conservatori, que tenia l'escola de Liszt i anava molt per la cosa transcendental, més que per la sonoritat. Jo crec que tots plegats vam anar allà a agafar les noves normes per tenir aquesta bona disposició per tocar, aquesta comoditat, i a partir d'aquí ja tots, Miquel Farré, Ramon Coll, Escribano, Colom... Coneixem tot el que cal per tenir una bona escola. Perquè l'hem anat agafant de tot arreu, és clar, si no seríem ximpls. I jo crec que ara, francament, dius: me'n vaig a França, a Hongria, a Rússia..., i què aprens? Aprens que si no ens fem uns tips d'estudiar i no tenim una disciplina de treball, no farem res. Ara: els mecanismes, els tenim.

I què es pot dir dels més joves? Què en saben, de tot això?

En realitat, crec que és un dels grans inconvenients que tenen —assenyala Farré—, que desconeixen la tradició, que desconeixen les grans línies d'on ve aquesta tradició. Qui coneix les grans interpretacions del Trio Casals? Qui coneix les gravacions

de Cortot? Qui té la curiositat d'escoltar els seus Schumann, per exemple? No cal oblidar el passat. Jo diria que estan absolutament despistats, en aquest tema.

Parlem ara de l'experiència personal de Farré, gran intèrpret de Granados.

Pel que fa a mi, aquesta influència va venir de lluny. Hi havia un escultor que es deia Cèsar Cabanes, amic de Marshall, que deia que ell era el pare espiritual de les Goyescas, perquè havia parlat molt de Goya a Granados. No sé fins a quin punt això era una pretensió o no... Ell va ser un dels que va burxar més perquè jo anés un cert temps a l'Acadèmia Marshall. Hi va haver grans polèmiques, perquè deien que jo no estava ben orientat... Jo penso que és el mateix Granados qui dona la clau del que ha de fer el seu intèrpret. Jo diria que s'ha anat fent una mena de tradició... En realitat, què és, la tradició d'una interpretació? És la suma de les experiències que s'han rebut i que després un mira d'actualitzar i d'adaptar a la seva sensibilitat. Jo recordo haver treballat amb Sofia unes Danses de Granados plenes d'indicacions que tenia ella de Marshall... Qui té la patent de l'estil d'un músic? Què vol dir conèixer l'estil d'un compositor? Impregnar-se de tot un missatge estètic, fer una immersió que no deixa de ser una gran reflexió pròpia i única: serà única perquè el transmissor és únic. És anar-se imbuïnt de tot aquest món, i això suposa una sedimentació que donarà els fruits que donarà segons la fusta de cada intèrpret. El que interessa —corroborà Puche— és veure l'esperit de l'obra, imbuir-se'n i tenir els mitjans tècnics per poder-ho expressar. Perquè la música de Granados, pianísticament és molt difícil, demana una tècnica molt transcendental. Si només tinguéssim la sensibilitat, no podríem tocar els Requiebros.

Arribant a la fi de la conversa, Sofia Puche puntualitza:

Musicalment, s'han anat trobant els camins pianístics. Després, s'ha anat trobant la ciència de la musculatura, les articulacions, etc., tant per mitjà de la música com d'algunes teories estrangeres. Hi ha hagut una generació que s'ha preocupat molt, d'això, i que ho té assumit. Penso que en aquest moment, aquí a Catalunya estem preparats per donar una bona tècnica, per continuar i perpetuar la nostra tradició. I Farré postil·la: Si no s'obtenen més resultats és perquè els esquemes actuals de l'ensenyament no són els adequats. Encara hi ha massa barreja entre dilettants, mig professionals i professionals. El material humà hi és; s'hi han d'adequar els plantejaments, modificant els horaris escolars, etc. I d'aquesta manera no ens haurem de meravel·lar que s'obtinguin més resultats a altres llocs que aquí. Perquè el nostre potencial humà i artístic és a l'altura de la resta del món.

Granados, l'escola que perdura

per HELENA BAYO

“**L**a tècnica de Granados, pot dir-se que és avui del tot perfecta, i és un goig veure com domina obres de mecanisme difícil i entrebancat” (“Revista Musical Catalana”. Febrer 1904; any I, núm. 2, tom I, pàg. 57). Amb aquest èxit finalitzaven sempre els concerts del mestre Enric Granados. I és que, no només era posseïdor d’una tècnica prodigiosa, sinó també d’un temps molt personal que seria l’origen de la seva escola pianística, que es perpetuaria físicament a través de l’Acadèmia Granados, fundada l’any 1900, i que després de la seva mort va esdevenir l’Acadèmia Marshall, en continuar-la el seu deixeble, Frank Marshall.

Granados es desenvolupa en una triple faceta: la interpretativa, la compositiva i la pedagògica. Aquesta amplitud de mira, la deixaria com a herència als continuadors de la seva tasca.

Als setze anys, Granados és ja un mestre consumat en l’art interpretatiu i de la improvisació. És coneguda la seva admiració per Apel·les Mestres, i també les seves particulars transcripcions al llenguatge musical (per mitjà d’improvisacions pianístiques) dels dibuixos d’aquell artista.

Granados era una persona oberta a tot tipus de manifestació artística, com ho demostren els seus esbossos goyescs, encara que indubtablement era en el món dels sons on millor s’expressava. Una anècdota explica que el mestre estava en plena horta valenciana i improvisava al piano i una nena li va preguntar:

“—Què toca, mestre?

—Toco aquestes flors, aquest jardí, aquest aire, aquesta bellesa natural que em subjuga...”

(Número extraordinari dedicat a Granados “Publicació Semanal Gráfico-Informativa”, Labor, núm. 168, pàg. 9)

Evidentment i deixant de banda les anècdotes, la base pianística d’Enric Granados i la seva escola no és fruit de la inspiració divina, sinó d’una tècnica guanyada amb l’estudi i l’esforç personal. Aquest coneixement i la seva marcada personalitat deixen petjades indelebles a l’Acadèmia. Pepita Cervera (obra citada pàg. 8) explica: “En els meus anys d’estudi a l’Acadèmia, el record viu i perenne de Granados s’imposava... Des de l’anècdota airosa, sempre aplicada oportunament i didàcticament en favor de l’alumne, fins a l’imponent retrat del mateix Granados presidint l’aristocràtic saló, tot passant per les mai prou valorades lliçons, així com també l’estudi de les seves obres a base de la seva

pròpia escola, tot, absolutament, va gravar en mi la figura vivent de Granados, de tal manera que em sembla quasi impossible que sigui cert que no l’hagi conegut”.

Aquesta personalitat seva (definida per alguns com a romàntica) no estava exempta d’una certa dosi d’humor i ironia. Hom diu que, als seus alumnes, no els permetia mai d’executar la seva música i li’n van demanar la raó. Va contestar:

—“És que, a Beethoven, no li fan mal. A mi, sí...” (idem, pàg. 9)

Això, ben segur, no li ho diria mai al seu deixeble predilecte, Frank Marshall, continuador directe de la tasca del seu mestre quant a llegat interpretatiu i pedagògic. En aquest sentit l’ús del pedal és una de les coses que roman com a marca de la casa, ja que Granados li conferia molta importància. Tant és així que a l’Acadèmia es conserva un document en què Granados acredita Marshall com a bon coneixedor d’ell. I és tan fonamentat aquest coneixement que, temps després, la mà dreta del mestre publicà un *Estudio práctico sobre los pedales del piano* (Unión Musical Española). Com és dit al prefaci d’aquest tractat, el major secret de l’art del piano és “l’art de la pulsació i l’ús dels pedals”. Naturalment, Granados n’és a l’origen de l’estudi sistemàtic. És també interessant, en aquest sentit, l’obra de Consuelo Colomer (alumna de F. Marshall), *Sobre técnica pianística*, Editorial Alpuerto.

És estimulant de veure que la promoció de pianistes catalans de principis de segle manca d’educadors (salvant excepcions), i, en canvi, a partir de la creació de l’Acadèmia Granados tot es canalitza més fàcilment. Abans d’aquest fet, Albéniz, Malats, Viñes, Vidiella i el mateix Granados havien sorgit de manera una mica espontània, si bé són deixebles més o menys assidus del pianista Joan Baptista Pujol, que havia estudiat a París fins que la guerra franco-prussiana de 1870 el va fer tornar a Barcelona.

La preocupació de Granados quant a divulgar la tècnica pianística és la que fa que es creï “escola” i que permet aparèixer figures com la desapareguda Rosa Sabater o la mateixa Àlícia de Larrocha.

Donada la caracterització sovintejada de Granados com a músic romàntic, podria semblar que la seva escola interpretativa no fos enterament pròpia. L’ambient romàntic que es respira en aquell moment influeix, evidentment, en la música espanyola, que tot just comença a pujar de nivell, però, almenys en el cas de Granados, és un romanticisme



Frank Marshall i Alicia de Larrocha al piano. Hereus de Granados

ben diferent. El biògraf Henri Collet diu que “el romanticisme de Granados és ben seu; crioll per l’abandó melòdic, i català pel contrast rítmic”. Com es veu, ben particular i ben nostre, com ho són també, i amb arrels ben profundes, les seves composicions.

Manuel de Falla en la “Revue Musicale”, de París, l’any 1923 comenta que: “... les obres teatrals de Barbieri... reflecteixen els caràcters rítmico-melòdics de la cançó i dansa espanyola a finals del segle XVIII i principis del XIX. I aquestes obres exerceixen una influència indubtable en els compositors espanyols... i també en Enric Granados”. Només cal veure les seves belles creacions vocals, com les *Tonadillas*, que tan bé interpretava la “resalada intérprete Conchita Badia” (dedicatòria de *El tra la la y el punteado* feta pel mestre per a la insigne cantant).

Conxita Badia, també hereva, per una altra branca, de la música de Granados, va escriure al setmanari “Labor” (núm. 168) en *Evocando al Maestro*, la següent anècdota que reflecteix el gran lliurament a la música del pianista català: “Con las canciones ocurrió un curioso incidente. Cantaba yo en el estudio del maestro una de las *Majas Dolorosas*, para un señor al que no conocía, cuando Eduardo, el hijo mayor de Granados, entreabrió la puerta para entrar. A la mirada fulminante de su

La preocupació de Granados crea escola i apareixen figures com Rosa Sabater i Alicia de Larrocha

padre, volvió a cerrarla. Intentó de nuevo abrirla para entrar en el estudio diciendo: Perdona, papá, pero es que preguntan por el señor Quesada. ¿El señor Quesada? Y a mí que me importa el señor Quesada. ¡Que lo maten! Entonces el señor a quien dedicábamos la sesión se levantó y excusándose tímidamente dijo: ‘Perdone Maestro, es que vienen por mí, soy el señor Quesada’. El asombro de Granados fue extraordinario y sólo repuso: ‘¡Plancha!’ Había olvidado que su huésped era el señor Quesada y que éste era nada menos que el prestigioso Director de la empresa de conciertos ‘Daniel’...”

Bromes a part, el lliurament total i generós a la música és el que ha fet que, tant ell com els seus successors, hagin elevat la música espanyola a altes esferes i també que hagin creat un què molt important: l’escola pianística catalana.



ANTONIO MENESES

El relleu de la gran escola violoncel·lística

per CARME MARTÍNEZ

El jove violoncel·lista brasiler Antonio Meneses va passar per Barcelona per tal d'interpretar, dins del cicle de l'OCB, l'obra *Tout un monde lointain*, del compositor francès Henri Dutilleux. En una pausa durant els assaigs va conversar amb nosaltres.

— Vostè va néixer a Recife (Brasil) i va fer una bona part dels seus estudis en aquest país. La prestigiosa escola pianística brasiler a és ben coneguda arreu del món... Quina mena d'escola violoncel·lística hi ha al Brasil?

— Bé, jo vaig estudiar amb una professora que no ensenyava al Conservatori. Em feia classes particulars, i... Jo no puc dir exactament com és l'escola violoncel·lística al Brasil, perquè no existeix, en general, una escola brasiler a de violoncel·listes. N'hi ha molts, de violoncel·listes; però tots els que han volgut fer quelcom més especial han hagut d'anar a Europa o als EUA per estudiar allà. Hom pot dir que les escoles europees són les que han exercit una més gran influència al Brasil. En el temps en què jo estudiava, eren principalment els violoncel·listes francesos i ita-

lians, com Tortelier, Fournier, Navarra, Janigro..., els més coneguts i més valorats al Brasil. Llavors els estudiants sempre volien anar a treballar amb ells.

— Una persona molt important a la seva vida ha estat justament Antonio Janigro... Com va ser el seu contacte amb ell?

— Jo vaig trobar Janigro a Rio, quan ell estava de gira pel Brasil. Jo tocava ja en una orquestra bastant important; tenia quinze anys, més o menys. Els meus col·legues de l'orquestra, que coneixien Janigro d'altres vegades, me'l van presentar. Em va escoltar, li va agradar molt i

em va convidar a estudiar amb ell, a Düsseldorf primer i després a Stuttgart. Vaig treballar amb ell durant gairebé vuit anys. Va ser una experiència molt especial...

— Un altre personatge clau en la seva carrera va ser Herbert von Karajan, que el va triar per gravar, amb Anne-Sophie Mutter, el *Doble concert* de Brahms i, més tard, el *Don Quixotte* de Strauss. Quins records conserva d'ell?

— En primer lloc, haig de dir que, quan em va escollir, Karajan només m'havia escoltat per mitjà de cintes, vídeos..., coses així. Jo havia guanyat el Concurs Txaiovski uns mesos abans. En la nostra primera trobada jo ja estava tocant amb ell, perquè ja li dic que, fins aleshores, només em coneixia per gravacions. La nostra primera trobada va ser directament per assajar les obres.

— Les relacions de Karajan amb els joves solistes que van col·laborar amb ell no eren sempre precisament idíl·liques... Només cal veure el cas d'Ivo Pogorelich, que el va "plantar" tot queixant-se del poc respecte demostrat per Karajan envers les seves idees interpretatives. Karajan no era una persona massa oberta en aquest sentit, oi?

— No, no ho era. Tenia una idea molt exacta d'allò que volia fer. Si la seva idea era correcta o no, és un altre problema. Però ell tenia un pla molt exacte, i no volia sortir d'aquest pla. Tot havia d'ésser exactament com ell deia, i és per això que hi va haver problemes amb alguns dels solistes que eren una mica més "estrelles", per dir-ho així, que no volien ésser..., que no estaven disposats a rebaixar-se a acceptar aquestes imposicions. En canvi, una persona per a la qual això ha estat formidable és Anne-Sophie

Mutter. La relació amb Karajan va començar tan aviat que aquestes coses ja eren normals per a ella. No dic que Karajan li va donar lliçons; però sí que li va mostrar el camí que havia de seguir. Per a mi no va ser tampoc tan difícil, perquè teníem idees més o menys iguals sobre la interpretació d'aquelles obres. Però jo vaig sentir això, també, que era molt rígida en aquestes qüestions.

— Com si vostè hagués estat un membre més de l'orquestra, una mica més important, però... poc més.

Potser ningú no ho diria en veure'l, amb la seva cara de nen aplicat, mig amagada al darrera d'unes ulleres rodones, i amb l'aire, entre ingenu i absent, de qui no ha trencat mai un plat en la seva vida; però el cert és que aquest jove violoncellista de trenta-cinc anys camina, amb pas discret però ferm, darrera les passes dels més grans. Alumne d'Antonio Janigro, Primer Premi i Medalla d'Or del Concurs Txaiovski de Moscou, seleccionat per Herbert von Karajan per a l'enregistrament del *Doble concert* de Brahms i del *Don Quixotte* de Strauss, debutant a Washington sota la direcció de Rostropòvitx i feliç posseïdor —tot i que només temporalment— del Matteo Goffriller que va pertànyer a Pau Casals, Meneses és convidat habitual de les més prestigioses orquestres i *partenaire* dels millors directors del nostre temps. Cal esperar que els anys facin de Meneses —com ho fan amb els millors vins— un dels intèrprets cabdals de la història del violoncel.

— Sí, sí, era una mica això.

— Vostè va fer el seu debut a Washington, el 1992, sota la batuta d'un altre dels grans: Mstislav Rostropòvitx. La relació amb ell ha estat potser més fàcil, més còmoda?

— Sí, molt més fàcil. Em va dir que jo podia fer el que volgués, que ell era allà només per acompanyar. Bé, feiem les Variacions Rococó, que demanen de l'orquestra poc més que un treball d'acompanyament; però en tot cas ell ho va fer molt bé... Cal esperar que Rostropòvitx conegui

molt bé la peça, és clar. Ha estat per a mi un col·lega, no el director o el gran violoncellista que mira des de dalt el jove violoncellista... No, no, ha estat realment un col·lega fantàstic.

— Crec que vostè toca un violoncel que va pertànyer a Pau Casals. Com va arribar l'instrument a les seves mans? Vostè va conèixer personalment Casals?

— No, no vaig arribar a conèixer-lo. Aquest violoncel pertany ara a la senyora Istomin, la vídua de Casals, que l'ha prestat, de tant en tant, a uns pocs solistes. Sabent això, amics meus del Japó, d'una sala de concerts d'allà que es diu Casals Hall, on jo toco sovint i on faig molta música de cambra, van tenir la idea de preguntar-li si era possible prestar-me l'instrument a mi. No va ser idea meua, en realitat. Ella va dir que sí, per què no?; que havíem de fer una bona assegurança, perquè jo viatjo molt... Però no el tinc per sempre, només per alguns anys, perquè ella pensa que d'altres violoncellistes haurien de tenir l'oportunitat de tocar-lo. I em sembla molt bé, això.

— És un Mateo Goffriller, oi?

— Sí..., hi ha una divergència, aquí. Perquè l'instrument està signat Bergonzi; però tots els grans luthiers diuen que no va ser Bergonzi qui el va fer,

sinó Goffriller, que treballava al seu taller.

— Quines són les característiques de l'instrument?

— Bé, és un violoncel que ha estat "retallat" per fer-lo més petit. Va ser fabricat molt, molt gran i no era còmode de tocar. Llavors, penso jo que abans que Casals el comprés, el segle passat, el van reduir de mida. Té un so molt directe i una gran gamma de possibilitats. Pot produir un so molt fort, molt intens, però també dolç quan cal. És un gran instrument per a un solista.



Comprenc per què Casals el va tocar durant quasi setanta anys. El va comprar l'any 1903, i el va tenir fins al final de la seva vida.

– Suposo que la vida d'aquests instruments és limitada...

– És difícil de dir. No ho sé pas; com que sempre els estan fent reparacions...

– En tot cas, què passarà si algun dia aquests instruments esdevenen inutilitzables?

– Caldrà tocar amb els que s'han fabricat un segle més tard. Ja s'està dient que els instruments fets per Bernadel, Gand..., seran els instruments del pròxim segle. Algunes persones tenen aquesta idea. És a dir, els violoncel·lits fets el segle passat, el 1800, 1850...

– A molta gent, li agrada creure que ja no hi ha violoncel·listes com els d'abans, "dinosauris" com Casals, Tortelier... ¿És veritat que ja no hi ha autèntiques "personalitats" musicals, o simplement és que cal morir-se per ascendir a la categoria de mite?

– Jo penso que és exactament això. Tinc un llibre sobre la vida de Karl Pöpper, que era "el" gran violoncel·lista abans de Casals. Una vegada, Pöpper va escoltar Casals, jove encara, a

"Pau Casals també va ser només una jove promesa, un temps"

"Cal coratge per voler ser únic, un músic especial"

començaments de segle; ell era ja un senyor de setanta anys, més o menys. Em recordo que al llibre diu –això ho explica un alumne de Pöpper que estava amb ell durant el concert– que el va sentir, que li va agradar molt, tècnicament i tot això..., però "no m'ha tocar el cor", va comentar. Era una altra generació. Llavors, jo penso que sempre hi ha aquest problema. La nova generació sempre ha de substituir la vella, però només ho pot aconseguir amb temps. No pot fer-ho al començament de la seva carrera. Ha d'ésser quelcom que vingui amb els anys. D'aquí a trenta o quaranta anys hom parlarà dels

joves d'ara com dels grans déus, i dels joves de llavors hom dirà "Ah!, promet, però... ja veurem!"

– Pensa que encara avui dia es pot classificar els violoncel·listes en escoles molt concretes: la francesa, la russa?...

– Jo crec que ara mateix tot està més barrejat. L'intercanvi és tan fort avui dia que és difícil dir que existeixi aquí, a Europa, una tècnica completament diferent de la dels EUA. A més, sempre estàs intentant, allà on vas, aprendre dels altres... Jo no veig grans, grans diferències.

– És per això potser que tanta gent té la sensació que hi ha una certa uniformitat, simplement perquè la manera de fer s'ha internacionalitzat a nivell tècnic? O pensa que hi ha ara mateix una mena de clixés interpretatius que tothom segueix?

– Hi ha això, sí. També hi ha una mica de por, per part dels solistes joves, de no estar tocant com cal; llavors, sempre fan més o menys el que fan els altres. Cal una mica de coratge per ser únic, per ser una persona especial, no? N'hi ha pocs, que tinguin prou coratge per a això.

– Quins són els col·legues de la seva generació que més admira?

– Ah! Això és difícil. M'agraden molt Yo-Yo-Ma i Heinrich Schiff, que, cada un a la seva manera, tenen quelcom especial a dir. N'hi ha d'altres, també, naturalment.

– Vostè va guanyar el 1977 el Concurs de Munic, i, com ja hem comentat, el Txaiovski de Moscou l'any 1982. Pensa que, sense això, li hauria estat més difícil fer carrera?

– Sí, hauria estat més difícil. No sé si impossible, però molt més difícil. Hi ha dues grans possibilitats de fer una carrera, avui dia: una és fent concursos importants, que atreuen l'atenció, i l'altra és amb contactes, oi? S'han de tenir molt bons contactes... Pot ser una barreja de les dues coses, també. Si hom té la possibilitat de tenir contactes ja des de petit, és més fàcil, perquè

no et cal fer concursos. Però els concursos són importants per als joves que no tenen possibilitat de mostrar el seu talent d'una altra manera.

— Hi ha concursants que s'han queixat de procediments poc democràtics de certs jurats d'alguns concursos internacionals, com ara el Txaikovski... És veritat que hom podria dir que els qui es queixen són els que no guanyen, és clar. Vostè va tenir cap problema d'aquest tipus, a Rússia?

— No, no, perquè vaig guanyar (riu). Primer per això... No, seriosament, quan vaig arribar al concurs tots els col·legues deien: "Ah, ja és decidit, el rus guanyarà, el jove rus que ha guanyat ja, la darrera vegada, el segon premi; aquesta vegada està preparat per guanyar el primer premi"... Jo no vaig dir res; només vaig tocar. I al final vaig guanyar jo... No sé si un altre jurat hauria fet esforços per fer guanyar el rus, o si ja estava una mica més democratitzada la cosa en aquella època. No sé què va passar. Però jo no he sentit això que havia de guanyar per força tal persona o tal altra.

— Quin és, des del seu punt de vista, el repertori rei per al violoncel? El romàntic, el del segle XX?

— Bé, encara és el romàntic, perquè és el repertori en què el violoncel té més possibilitats de demostrar les seves qualitats, de "cantar"... Els grans concerts, des de Schumann fins a Dvo-

rák... Però hi ha també coses molt interessants escrites en el nostre segle, com aquest concert de Dutilleux que haig de tocar aquí, que és una obra molt especial.

— Tout un monde lointain, d'Henri Dutilleux... Què em pot dir a propòsit d'aquesta obra?

— És una peça molt lírica, i per això és molt bona per al violoncel. A la part del violoncel, Dutilleux utilitza tots els recursos que ofereix l'instrument, des de les notes més greus a les més agudes, molt líricament. Les qüestions rítmiques, també, els colors de l'orquestra. És una obra molt interessant.

— Vostè segueix, està al dia del que s'escriu ara mateix per a violoncel?

— Més o menys, sí.

— I què en pensa?

— En els últims anys jo crec que s'estan tornant a utilitzar tots els recursos naturals del violoncel; això és cert.

— Interpreta sovint música contemporània?

— No massa. He tocat el concert de Schnittke, el primer, que va escriure només fa alguns anys... Algunes coses brasileres, també... Ara haig de preparar un concert nou per a aquest any, d'un compositor brasiler, que escriu d'una manera molt tradicional, una mica folklòrica..., realment ara es torna a això.

— I interpreta el repertori barroc?

— Sí, sí que l'interpreto...

— I no té la sensació d'estar trepitjant el terreny d'Anner Bylma i companyia?

— No, no. Respecto moltíssim això i m'interessa molt, i vull fer-ne més, ara. Tinc alguns plans de fer quelcom... Aquest any haig de gravar sis sonates d'un compositor completament desconegut, Carlo Graziani. No són realment barroques, estan entre el barroc i el classicisme, 1760-70. Graziani va ser el professor d'aquell rei de Prússia per al qual Beethoven va escriure les dues primeres sonates... Té unes obres molt maques per a violon-

"El romàntic, és el repertori en què el violoncel té més possibilitats de demostrar les seves qualitats"

cel i baix continu. L'any passat vaig fer les Sis suites de Bach, que sortiran ara, aquest any; i tinc intenció de treballar, potser, amb el violoncel barroc.

— Pensa que realment hi ha arguments de pes a favor de l'instrument barroc? Li sembla que l'instrument modern pot fer també un bon servei a aquest repertori?

— Jo penso que si un músic treballa amb molta consciència pot utilitzar també l'instrument modern. Però l'instrument barroc té un color especial, un so molt especial que no es pot imitar. És quelcom personal: hom pot tocar amb el violoncel barroc, amb l'arc barroc, també, i accedir així a algunes possibilitats que no ofereix l'instrument modern. I el mateix en el cas contrari.

— Li agrada gravar discos o bé ho considera com una de les servituds d'aquesta professió?

— No m'agrada, no, perquè no és música, és... És gairebé més important la persona que fa el mixage i tot això que no la persona que toca. No és quelcom natural, normal.

— Què és per a vostè el disc? Un document, una obra d'art, un objecte de consum?

— Obra d'art? Díficil de dir...

AUDICIÓ 1
Forma i color a la música



DINISIC distribucions
Santa Anna, 10 E 3a - Tel 318 06 05
08002 Barcelona - Fax 412 05 01

Ramon Escalada i Lluís Moré
Francesca Galofré i Marc
Carles Riera i Pujol



Em sembla que és un document. Potser sí. Penso, per exemple, que si no tinguéssim els discos de Casals, de Cortot, de tants artistes del passat..., seria terrible, una gran pèrdua per a nosaltres. És clar que llavors era diferent. Perquè el principal, en aquella època, quan es feia un disc, no era la perfecció. Aquest és el gran problema, crec jo. Aquesta perfecció obsessivament buscada: totes les notes han d'ésser tocades exactament, l'afinació, el so... Aquest és un problema major que té el disc en si. El millor seria poder fer discos de concerts, no? Això seria millor, molt millor. Amb tots els problemes, amb tots els errors. Això és el natural. Però és quelcom que només serà possible amb el temps. Perquè hi ha una gran resistència contra això. Dels solistes també, que no volen que s'escoltin les notes que no han estat tan ben tocades, o això o allò que es pugui produir en el concert, que és molt natural, no?

— Es reconeix a si mateix, quan escolta els seus discos? De fet, li agrada escoltar-los?

— No. No m'agrada. Ara haig d'escoltar aquestes Suites de Bach que he gravat... M'han enviat els master tapes. I estic...

(comença a riure).

— ...Retardant el moment d'escoltar-los?

— Sí, no sé..., no puc posar-les i escoltar-les amb atenció, perquè... No m'agrada, francament.

— Vostè té un duet amb la seva esposa, la pianista Cécile Licad. Practica algun altre aspecte de la música de cambra?

— Sí... El que faig ara de més significatiu en aquest terreny és tocar en un quartet de corda, al Japó. És per això que tinc aquest instrument, perquè al Casals Hall hem format un quartet de solistes, i els altres volien que jo tingués un gran instrument, també.

— Deu ser molt difícil fer, de quatre solistes, un instrument tan especial com el quartet de corda...

— És molt difícil, sí. És veritat.

— Cal tenir tècniques similars per tal que el resultat sigui vertaderament... convincent?

— Bé, no es pot començar això ja pensant de ser un quartet com l'Amadeus o el Guarneri..., no sé. És una altra manera de veure les coses. L'espontaneïtat és el més important per a nosaltres. Perquè pot succeir que els quartets de corda estiguin tan ocu-

pats a fer un sol so que oblidin una mica la música, l'espontaneïtat, que és quelcom que a mi em preocupa molt.

— Vostè és professor de violoncel al Conservatori de Basilea. Com pot compatibilitzar ambdues coses, una carrera tan activa com la seva i la pedagogia, que també exigeix moltes hores, molta responsabilitat, molt seguiment i disponibilitat?

— El conservatori em dona moltes llibertats per planificar les meves classes...; més o menys, és clar. Jo no puc quedar-me fora dos o tres mesos, això no és possible. Però puc fer les coses de manera que tots els camps estiguin ben atesos, no? Jo puc treballar com a solista, com a cambrista, però puc també ocupar-me dels alumnes molt, molt freqüentment; mai no els deixo més de dues, tres setmanes.

— Treballa amb nens molt dotats, o només amb adults?

— Jo tinc dos cursos: un de masterclasses i un altre de perfeccionament... Bé, són els alumnes que tenen entre divuit i vint-i-dos anys, més o menys, i els que tenen més edat, que ja es troben en un nivell més alt. Puc tenir alumnes d'aquests dos grups. Però no nens. Només faig cursos superiors.

— En tot cas, pensa que d'un nen dotat, cal fer-ne un nen prodigi? O cal deixar-lo tranquil?

— Jo penso que hauria de tenir una mica de tranquil·litat, sí. Perquè fer d'un nen, que hauria d'estar essent un nen, un professional, ja des del començament... No penso que sigui una bona cosa.

— Com tracta vostè els seus alumnes? Stern deia que un mestre hauria de ser més aviat un *accoucheur* artístic, una mena de llevadora que ajuda l'alumne a treure fora tot allò que porta dins seu...

— Sí, és possible que sigui una bona idea fer-ho així. Perquè, moltes vegades, els alumnes arriben a estudiar amb un gran professor pensant que podran accedir a tots els seus "secrets"...

Pensen: vaig a estudiar amb ell i la meua vida estarà resolta. Això no és veritat! El professor només ha d'indicar a l'alumne la direcció que ha de seguir, donar-li idees, però no fer la feina per ell. Això, moltes vegades els alumnes ho pretenen.

– Un estudiant realment brillant necessita molt aviat un gran instrument? Em sembla que ara els joves estan massa preocupats per tenir un instrument de primera...

– Jo penso que un alumne ha de créixer amb el seu instrument. Cal un instrument per a cada edat. Bé, si es tracta d'un grandíssim solista, com ara Anne-Sophie Mutter, que ja ho era amb disset, divuit anys..., llavors, d'acord. Però en general no n'hi ha cap necessitat.

– Vostè va començar a estudiar violoncel potser gairebé una mica tard, als deu anys. Alguna vegada va pensar en una altra professió que no fos la de violoncel·lista?

– Fins als deu anys no pensava en res. I a partir dels deu anys no vaig pensar en res més que en la música. Jo no podria imaginar una vida que no fos amb música. Potser quan era més jove podria haver-me decantat per quelcom relacionat amb altres arts... Però advocat, metge..., no, no.



– Hi ha una pregunta que sempre he volgut fer... De vegades, quan escolto discos de Cortot, de Casals mateix, en què, al costat d'una frase genial o d'un passatge molt ben resolt, hi ha una errada garrafal o un altre passatge ple de potineries, em pregunto si realment no hi ha gent que es passa una mica en la seva valoració mitificadora d'aquests músics del passat...

– Jo penso que en totes les èpoques hi ha hagut grans tècnics i grans músics, o la barreja de totes dues coses. També avui dia hi ha grans músics que no tenen

una gran tècnica, o que no són tècnicament tan fantàstics com uns altres. Potser Casals, comparat amb alguns violoncel·listes d'avui dia, no tocava tan ràpidament, no tocava tan fort... Però tampoc no hi havia la necessitat. En el seu món musical això no era una necessitat, penso jo. Amb el temps, els músics descobren coses que volen fer: l'un vol tocar més ràpidament, l'altre amb més so... És difícil de dir en el cas de Casals, perquè les grans gravacions que ens queden d'ell, les va fer després dels seixanta, setanta anys. No és el mateix que un jove de vint o trenta anys. No podem saber exactament com tocava quan estava al màxim de les seves possibilitats tècniques; físicament parlant, és clar, no pas mentalment. El que diuen és que tocava realment de manera increïble. I que això va fer un gran impacte en comparació amb els violoncel·listes anteriors a ell; que era tan increïble, el seu domini tècnic de l'instrument, que comparat amb els altres d'abans, ha estat quelcom de molt especial. Amb Rostropòvitx va passar el mateix: hom va dir que era increïble el que feia amb el violoncel, comparat amb allò que els altres havien fet abans, no? Avui dia passa el mateix, potser... no ho sé pas.

catunya música / revista musical catalana

CATALUNYA MUSICA / REVISTA MUSICAL CATALANA

C/ Sant Francesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/líbeta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA, pel pagament de la meua subscripció a "CATALUNYA MÚSICA/REVISTA MUSICAL CATALANA".

Núm. Entitat

Núm. Agència

Digit control

Núm. Compte

Titular

Banc/Caixa

Agència

Adreça agència

Població

Signatura

Cal omplir les dades correctament

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms

Professió

Carrer

Telèfon

Població

Dte.

Província

Desitjo subscriure'm a partir del número

Faré efectiu l'import mitjançant

amb la quota anual de 3.975 ptes.

☐ taló bancari adjunt.

semestral de 2.225

☐ domiciliació bancària. Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

CATALUNYA MÚSICA PROPOSA

"A la manera de José de Udaeta"

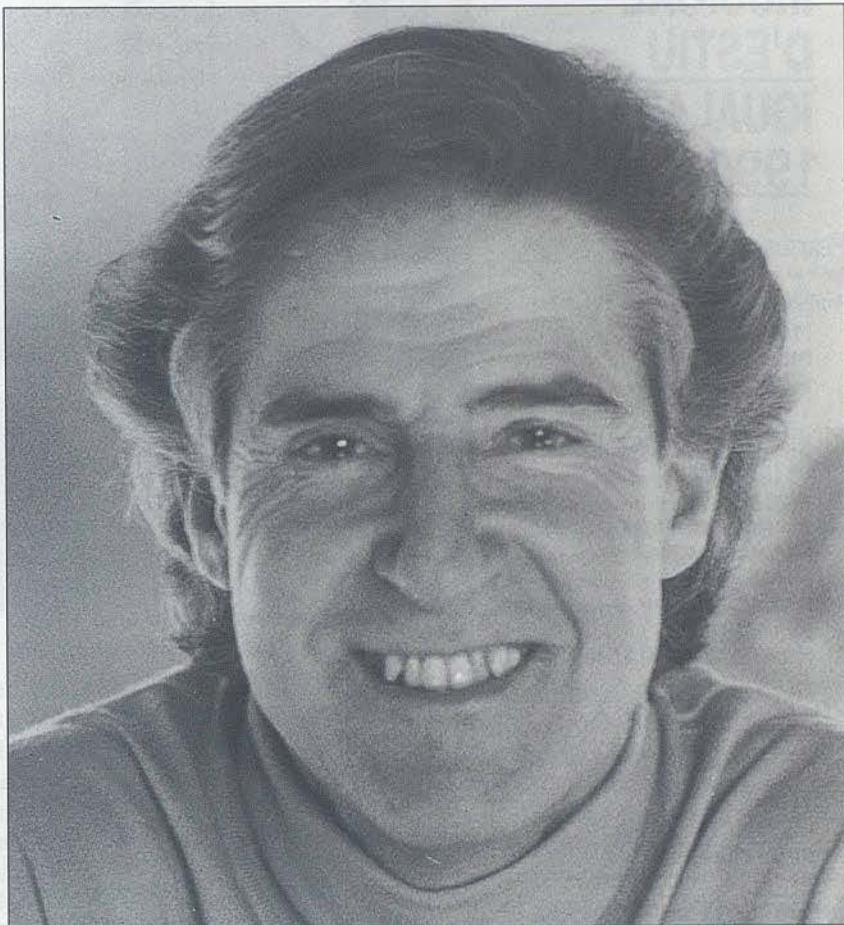
per VICTÒRIA PALMA

La presència de José de Udaeta en un dels estudis de Catalunya Música interpretant, amb les castanyoles, l'acompanyament de les 32 variacions per a piano de Ludwig van Beethoven, mereix que aquest mes us proposem que escolteu, amb atenció, els dies 3 i 6 de juny, el programa "A la Manera de... José de Udaeta", un espai que dirigeix i presenta Joan Vives. El dijous de 20:00 a 22:00 i el diumenge de 15:00 a 17:00. José de Udaeta parlarà, entre altres coses, de les castanyoles, i les farà parlar.

El ballarí i intèrpret evocarà els seus inicis en el món del ball espanyol. Udaeta recorda que era l'any 1932 quan va assistir, al Gran Teatre del Liceu de Barcelona, a la representació de *Les Sílides*, de Chopin. Va quedar-ne fascinat i des d'aleshores va decidir de dedicar una part de la seva vida artística a la dansa. Durant trenta anys va dedicar-se de ple al ball espanyol. En un moment de la seva carrera va canviar la seva manera artística d'expressar-se: abandonà la dansa i agafà unes castanyoles. Udaeta explica que no volia apartar-se del món del teatre i durant un temps va treballar com a professor de ball espanyol i com a coreògraf. Un dia de l'any 1972 va assistir al Conservatori de Música de Barcelona a un concert de la ballarina de flamenc, dansa espanyola i intèrpret de castanyoles Emma Maleras. A partir d'aleshores Udaeta, igual com havia fet anys abans amb el ball, va voler entrar de manera professional en aquest món. Aquell mateix dia va adreçar-se a Emma Maleras, que ja coneixia de feia anys i va dir-li: (...) *Vull que m'ensenyis a tocar com tu, perquè si ho fa una dona, per què no pot fer-ho un home?* Al cap de tres anys, el 1976, Udaeta es presentava a la sala de concerts Lieder Haller, de Stuttgart, com a concertista de castanyoles.

Emma Maleras va ensenyar a Udaeta que allà on l'expressió no pot en ocasions arribar amb les paraules, sí pot arribar-hi amb les castanyoles.

Amb motiu de la preparació d'aquest article vaig tenir ocasió de co-



José de Udaeta

nèixer i de conversar una llarga estona amb Emma Maleras. La impressió en acabar el diàleg va ser que Maleras és una dona profundament enamorada d'allò que ha fet i que fa, i amb una gran visió de futur en el terreny de la pedagogia musical. Està convençuda que d'aquí a uns anys la seva tasca docent serà plenament reconeguda. *El meu destí ara*, diu Maleras, *no és fer concerts, sinó acabar tota la feina començada abans de morir.*

L'únic mètode seriós de castanyoles que hi ha avui dia és el d'ella. El Mètode Emma Maleras està format per sis cursos: els quatre primers, ja editats, són de música popular espanyola.

Això és el mínim que s'ha d'estudiar per assolir un cert nivell i tocar amb dignitat les castanyoles.

Maleras no es cansa d'insistir, serenament dolguda, que la tasca que ha fet durant molts anys mai no hagi

estat reconeguda per l'administració autonòmica catalana. *Jo, per damunt de tot, sóc catalana, però aquí, a Catalunya, i també fora de casa, les castanyoles són un instrument que està desacreditat, si no recordi aquella frase que diu: és més alegre que unes castanyoles. Això no és cert, perquè jo he fet plorar molts oients.* Per contra, el món coreogràfic ha acceptat molt bé la seva obra en el camp de la dansa; en canvi, en el terreny de la interpretació molts músics consideren que les castanyoles són un instrument de poca consideració.

Emma Maleras, però, està contenta de saber que el seu públic l'estima i ella se sent molt afalagada i en presumeix quan diu que els seus concerts són seguits amb gran interès per aquelles persones que, superant prejudicis sense cap fonament, valoren la força expressiva de les castanyoles.

Telediario de Zulián o la bella transgressió del quotidià

per CARLES LOBO

Claudio Zulián es convertirà al Nick Havanna en un conductor d'un Telediario rigorós en el qual el públic se situarà -en la ficció- en un plató de TV.

Estrictament això: a l'escenari es veurà un plató amb dos monitors i l'autor anirà presentant cada una de les notícies i reportatges amb un text que ell mateix haurà escrit.

L'estructura segueix fil per randa la d'un telenotícies habitual, perquè m'interessava molt tocar un moment essencial de la nostra cultura, amb música -electroacústica aquí- i un parell d'intermedis, que correspondrien a la publicitat. Al Nick Havanna hi haurà un violí en viu en comptes d'anuncis.

Claudio Zulián confessa que cada vegada l'interessa més la relació de la música contemporània amb la idea d'espectacle integral seguint sempre la transgressió profunda i sentida per tal de posar pedres a les sabates del públic com a punt inflexible de reflexió.

L'autor ha volgut situar l'espectacle poètico-musical per al públic amb una introducció de paisatges sonors que donaran pas al telenotícies pròpiament dit (d'uns 40 minuts aproximadament, per preservar la durada d'un d'aquests programes que diàriament podem seguir per televisió).

Un dels objectius que vol aconseguir Claudio Zulián amb *Telediario* és mostrar al públic que la societat en general accepta com a bo el que ens diuen per televisió, i posar el punt d'anàlisi en el fet que sense ser un joc falsejat, cal tenir en compte que és una realitat subjectiva, fruit d'un joc expressiu del moment, i, potser per això mateix, no necessàriament autèntic: per exemple, i ja situats dins de l'espectacle zuliannià, el fet de "dir" una notícia "banal" en to "èpic" ens mostrarà com n'és, de diferent i manipulable, una informació qualsevol. Es juga amb l'expressivitat del conductor a la pantalla per donar un sentit concret a la notícia.

El que també suggereix Claudio Zulián a *Telediario* és el fet dramàtic d'un moment històric concret: jo no sóc com els joves "progres" d'abans que creien en una societat utòpica,



Claudio Zulián

diferent i més conciliadora, sinó que m'he situat en un moment més actual: aquesta és la nostra societat i aquests els nostres problemes i els nostres conflictes: cal que en preguem consciència, simplement.

Pel que fa estrictament a l'espectacle poètico-musical, *Telediario* és la segona part de la trilogia ¿Quién habla?, integrada per tres espectacles musicals que a partir de diferents punts de vista cadascun pretén formular l'interrogant del títol. La trilogia s'emplaça sota el signe de Shakespeare i la seva gran capacitat de mostrar amb tràgica bellesa la condició de l'home modern. L'altre pol estètic de la trilogia consisteix en la idea que els mass-media, amb diferents mitjans acústics i visuals defineixen avui les condicions de tota comunicació.

Potser la idea bàsica del *Telediario* és de presentar poèticament i d'una forma bella un espectacle oral modern, pseudo-objectiu, en què l'anàlisi i crítica, que, evidentment seran presents, han de trobar la bellesa, i seguir així la gran lliçó de Shakespeare.

I per fi, el gran interrogant: Als reportatges de *Telediario* es parla del que es parla cada dia: batalles, poder, esports, el temps. Però als reportatges, també la música, el text, els sons ambientals, les imatges, es combinen d'una manera insòlita: hi ha lloc per a la poesia, l'art i la música dins del món que vivim cada dia?

IX CICLE DE MÚSICA DEL SEGLE XX

Telediario, espectacle poètico-musical Text, música i interpretació: Claudio Zulián
Violí: Geert Krosenbrink
Bar NICK HAVANNA
Dilluns 6 de juny 1994, 21 hores



CURS MUSICAL D'ESTIU IGUALADA 1994

PERCUSSIÓ:
del 9 al 17 de juliol

Professors

MARK LUTZ
PILAR SUBIRÀ
MARC CABERO

MÚSICA MODERNA I JAZZ:
del 9 al 17 de juliol

Professors

ENRIC ALBERICH
JOAN MARCET
JOAN MONNÉ
FRANCESC PUIG
JORDI RUÍZ
MANEL TORTAJADA

VEU I PERCUSSIÓ PER A MESTRES:
del 13 al 17 de juliol

Professors

ELISENDA CABERO
FEDE GIBERGA

ESTRATÈGIES PSICOLÒGIQUES PER A MÚSICS:
del 13 al 17 de juliol

Professor

MARC POMEROL

Director del curs

MARC CABERO

Organitzen:



Conservatori
Municipal de
Música d'Igualada



ESCOLA DE MÚSICA
D'IGUALADA

Amb la col·laboració:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Molt Il·lustre
Ajuntament
d'Igualada



TORRAMILANS
GESTIÓ PRAGMÀTICA, S.L.
AV. DE BORDO, 98 ATIC 2a
08018 BARCELONA (SPAIN)



CONSELL
COMARCAL
DE L'ANOIA



CAIXA DE MANRESA

INFORMACIÓ:

Escola de Música d'Igualada
Milà i Fontanals, 12
08700 Igualada
Telf. (93) 804 56 56
de 4 a 8 de la tarda

Vol ad Libitum tanca el IX Cicle al Nick Havanna



El grup instrumental Vol ad Libitum interpreta, en el darrer concert del IX Cicle de Música del segle XX, obres de Rossinyol, Davies, Grèbol, Nuix, Padrós i Schnittke (Foto: Carme Roca)

per C.L.

Vol ad Libitum, un grup instrumental català que ja porta dotze anys treballant, serà l'encarregat de tancar la novena edició del Cicle de Música del Segle XX al Nick Havanna, de Barcelona, que organitza la Fundació Música Contemporània. És un cicle plenament arrelat com a circuit alternatiu als grans cicles del "gran repertori".

Vol ad Libitum, abans de la que serà la seva tercera participació al Nick Havanna, haurà ofert dos concerts (10 i 11 de maig) a la Sala Beckett de Gràcia (a Barcelona), un al Saló de Graus de Geografia i Història de la Facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona (2 de juny) i una audició-concert al centre cívica de Can Déu al barri de les Corts, també de Barcelona (10 de juny). I per fi, la seva actuació al cicle que ara comentem, el 13 de juny. Amb algunes obres comunes, als tres concerts el grup Vol ad Libitum està preparant tres programes diferents i treballant de valent. I en els "temps que corren" no podem sinó felicitarlos per aquesta bona oportunitat de treballar.

El grup ara aposta per l'oferta d'espectacle interrelacional amb al-

tres disciplines escèniques, com ara la dansa, per exemple, als concerts a la Sala Beckett. Observem que aquesta és una tendència cada cop més generalitzada en l'àmbit de la música contemporània. Potser caldria analitzar aquest fet com una voluntat de trobar alternatives al típic concert musical en el qual s'ofereixen un seguit d'obres amb l'aprovació del públic amb els seus aplaudiments i amb un descans d'uns quinze minuts aproximadament. Qui sap si d'aquesta manera la música contemporània podrà adquirir aquella dimensió més popular, tan perseguida i volguda pels qui seguim la producció musical dels nostres dies. De totes maneres, el concert que Vol ad Libitum ens oferirà al bar Nick Havanna de Barcelona serà dels típics: això sí, amb un programa no gens mancat d'interès.

Enfront de cinc obres de compositors catalans, podrem sentir com a punt de referència forana la *Serenade* (1968), per a clarinet, violí, contrabaix, piano i percussió, del compositor de l'avantguarda moscovita Alfred Schnittke (1934), que juntament amb Edison Denisov o Sofia Gubaidulina, entre d'altres, formen un grup de creadors soviètics dels nostres dies poc conegut encara a Occident. D'entre les altres cinc obres

catalanes, destaquen les de recent creació (això és, del 1994), malgrat que, cap sigui una estrena: *Before, behind, between, above, below* de l'anglès fincat a Catalunya Benjamin Davies (1960), que malgrat el títol tan llarg està escrita per a un curiós trio de clarinet, guitarra i contrabaix; *Tonightingale* per a flauta, clarinet, violí i violoncel del català (malgrat el títol, és clar) Jep Nuix (1955) i *Xucla el silenci nocturn* del pianista del grup David Padrós (1942) amb el mateix planter que l'obra de Nuix. I per últim, les dues obres catalanes anteriors al 1994; *Alla brava*, del 1991 per a flauta, clarinet, percussió, piano, violí i violoncel, del director musical i guitarrista de Vol ad Libitum, Jordi Rossinyol, i *Claps* d'Armand Grèbol, escrita el 1989 amb la mateixa formació instrumental que l'anterior. Tot fa pensar en un bon punt final de la novena edició de Música al Nick Havanna, ja que tant els compositors programats com el grup Vol ad Libitum que ens els farà sentir, així ho auguren.

IX CICLE DE MÚSICA DEL SEGLE XX
Obres de Rossinyol, Davies, Grèbol, Nuix, Padrós i Schnittke
Bar Nick Havanna. Barcelona.
Dilluns 13 de juny 1994, 21 hores



La Línea Multiservicio está disponible para los clientes incluidos en la cobertura técnica de una Central Telefónica Digital.

LÍNEA MULTISERVICIO

Hablar tres personas a la vez, avisarnos de que hay otra llamada cuando mantenemos una conversación, descolgar el teléfono y hablar directamente sin marcar, desviar las llamadas a otro teléfono...

Telefónica le ofrece ahora la Línea Multiservicio para disfrutar hablando. Nuevas posibilidades para su teléfono con sólo tocar unas teclas.

Por sólo 100 ó 150 pts. al mes, la telefonía digital ya está a su alcance. Para facilitarle la vida.

Infórmese en el
900 10 10 10



Lucia di Lammermoor, darrer esclat d'un any liceístic excepcional

per J.C.

Es fa difícil sostreure's a la idea que aquest comentari no tingui un caràcter especial. La representació el 28 de juny de l'òpera *Lucia di Lammermoor* —en versió de concert— programada pel Gran Teatre del Liceu al Palau Sant Jordi té, inevitablement, un caràcter especial, valgui la redundància. No podia ser d'altra manera. Hi ha una munió de matisos d'índole molt variada que confereixen a aquesta versió de la més coneguda de les òperes “serioses” donizettianes una mística i una poètica molt peculiar. Mística i poètica, si es vol, de naturalesa sobretot socioeconòmica i també, en part, afectiva.

En tot cas, l'aspecte més substantiu i transcendent de tot és conèixer l'endemà del dia del concert. Un demà que qui sap si pot venir condicionat per com es produeixin les coses aquest mateix dia. Un demà que, per altra part, ha de tenir tota l'activa i vital intel·ligència i eficàcia que requereix la situació tan especial que viu el Teatre del Liceu en aquesta època d'interinitat obligada.

Pel que fa a l'obra en si, poca cosa es pot dir de massa original. Es tracta d'un d'aquells títols tan i tan analitzats, tan i tan escoltats també, que no ofereixen gaire marge a l'aportació substancial. En el pla cronològic és precedida per *Ana Bolena* (1830), *L'elisir d'amore* (1832), *Lucrezia Borgia* (1833) i antecedeix *La favorita* i *Don Pasquale*. Estrenada al Teatro San Carlo de Nàpols el 26 de setembre de 1835, suporta molt bé els quasi 165 anys d'existència.

El llibret de Salvatore Cammarano es basa en una narració del



Edita Gruberova

novel·lista romàntic escocès Walter Scott que conta els amors impossibles entre la protagonista i Edgard, en un context de noblesa de l'època medieval. La dimensió hiperromàntica de l'argument, la truculència a què arriba, amb la mort violenta del triangle amorós que formen els dos amants i el marit d'ella i, en definitiva, tot un clima d'extremat dramatisme, no impedeixen un substrat de realisme que té força a veure amb l'acceptació que ha merescut sempre aquesta obra.

Hi ha un àmbit de credibilitat argumental molt concret, molt definitiu en aquest *continuum* d'inconseqüències vitals a què es veuen sotmesos els protagonistes de l'obra, víctimes d'un món opressiu marcat per la impossibilitat d'alliberament individual. Heus ací un món molt idealment romàntic.

Lucia di Lammermoor ha estat considerada com el primer moment transcendent de l'òpera romàntica italiana. Malgrat la seva irregularitat qualitativa, amb alternança de pàgines importants i d'altres relativament vulgars, la partitura de Donizetti sap servir amb una força molt exacta el nervi de la narració original. Els moments àlgids, sobretot, troben

una resposta idònia, d'una gran potència en la partitura donizettiana. La música de Donizetti és molt més, aquí, que una música convencionalment “bonica”; va molt més enllà de l'enfilall, més o menys tòpic, d'àries i conjunts farcits de belles melodies. Hi ha, més que amb moltes altres obres del mateix compositor, una profunda implicació musical en el clima i en l'essència literària i argumental.

Obra sobretot de soprano, una de les grans heroïnes donizettianes juntament amb altres que donen títol a altres tantes obres, a la fi el moment de lluïment més important és l'ària final de tenor, d'una força emotiva corprenedora. Tanmateix, abans la famosa *Escena de la follia* haurà posat a prova les capacitats vocals i expressives de la soprano en el límit quasi de l'impossible. Aquesta és una de les escenes més tràgiques i imposants de la història de l'òpera. Un altre moment d'una considerable importància és el sextet que clou el primer acte, un dels més coneguts de tota la història operística. Obra de cantants, la proposta liceística resultà poc menys que idealment “equipada”. Edita Gruberova, Alfredo Kraus i Stefano Palatchi configuren un repartiment d'excepció que pot oferir una versió històrica. O més si hom compta amb una batuta tan exactament idònia per a aquest tipus d'obres com la de l'australià Richard Bonyngue.

En definitiva, una proposta molt substantiu en el pla musical i un final de temporada especial per a un any dissortadament excepcional i, com a tal, inoblidable. I que els garantits excel·lents resultats artístics engresquin una continuïtat com a interregne d'una etapa definitiva amb glòries renovades.

SOLISTES DE L'OCB

SILVIA CORICELLI, fagot

"El fagot no és el pallasso de l'orquestra"

per DAVID PUERTAS

Nasqué a Buenos Aires, Argentina. Ocupa la plaça de fagot solista de l'OCB des de fa més de sis anys. Diu que se sent molt a gust tocant al Palau de la Música Catalana, però que ja té ganes que s'inauguri la nova seu de l'orquestra, és a dir, l'Auditori Nacional, perquè fa poc que s'ha comprat un pis prop d'aquell indret: *Serà perfecte tenir el lloc de treball a tres passes de casa, però sembla que les obres van molt lentes.* Quan parla del fagot diu que és el millor instrument que existeix. Està convençuda que la gent, en general, té una idea equivocada d'aquest instrument: *Sempre es relaciona el so del fagot amb un tipus de música més aviat còmica o humorística, però el fagot no és el pallasso de l'orquestra. El fagot és capaç de ser tan líric com la veu d'un tenor. Mentre senti un fagot,*

imagineu-vos Plácido Domingo cantant i veureu que s'assemblen molt.

Començà els seus estudis de música tocant la guitarra i es va passar al fagot quan va fer els 15 anys: *És molt difícil que un nen de 10 o 12 anys vulgui estudiar el fagot, perquè és un instrument poc conegut, molt gran i fa una mica de por. Crec que cal fer concerts didàctics per tal que els nens coneguin tots els instruments i puguin triar el que més els agradi. Moltes vegades els nens trien l'instrument que tenen més a prop o que coneixen més, no aquell que més els agrada.* Actualment toca amb un fagot construït a Alemanya, però confessa que encara ara no ha trobat l'instrument definitiu: *Estic contenta amb aquest fagot alemany, però no és l'instrument que vull. Com que els bons fagots els fan a mà, no n'hi ha dos d'iguals i has de buscar molt per trobar-ne un que et complagui al cent per cent.*



FOTO: WENZEL

Al llarg de la seva carrera professional ha actuat com a solista amb orquestres dels Estats Units, Argentina, Alemanya i Espanya, i ha destacat en el terreny de la música de cambra amb actuacions als festivals més importants del món. A més, és professora convidada de la Jove Orquestra Nacional d'Espanya. Es declara enamorada de les pel·lícules de Hitchcock i, des de fa uns mesos, sempre va amb bicicleta: *Poso en pràctica la no-contaminació i intento rebaixar algun quilet, però pateixo una mica per si caic a terra i se m'abonyega el fagot!*

PALAU 100

III TEMPORADA DE CONCERTS 1993/94

Palau de la Música Catalana

16 JUNY '94
dijous, 21 h.

RUGGERO RAIMONDI, baríton.
EDELMIRO ARNALTES, piano.
Liszt, Duparc, Fauré, Mussorgski.

Concert de cloenda de la Temporada 1993-1994 de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana

21 JUNY '94
dimarts, 21 h.

ORFEÓ CATALÀ.
JAUME ARAGALL, tenor.
Dir: JORDI CASAS.
Tosti, Puccini, Rossini, Vives.

CASES MUSICALS DE BARCELONA

IBERMUSICAL

Gran exposició i especialització

per HELENA BAYO

En endinsar-nos a la botiga, a la Gran Via, apareix una gran extensió dedicada a l'exposició de tota mena d'instruments que fan les delícies tàctils i auditives de qualsevol afeccionat o professional de la música. Infinitat d'éssers sonors que semblen tenir vida pròpia es mostren per si mateixos al visitant amb una espècie de provocació: "Prova'm i t'agradaré tant que te m'enduràs a casa".

Només de pensar de provar la gran varietat de teclats que es veuen arreu, si això fos possible, produeix una espècie de borratxera mental. El gran estoc que posseeix aquesta botiga especialitzada en instruments musicals és una de les seves característiques primordials.

Mònica Benetka, empleada de la casa, considera que la diferència de la botiga amb d'altres és precisament la seva capacitat física d'exposició i la varietat de productes a oferir: instruments nous, de segona mà, o sigui, disposar una mica de tot.

- De quins tipus d'instruments disposeu?

- De tots. Pianos, violins, guitarres i pianos elèctrics, instruments de vent...

- Quines marques?

- Bé, tenim una àmplia mostra, però n'hi ha algunes que no estan en exposició i que es poden aconseguir. Tenim els catàlegs, els preus i si d'alguna no en disposem en aquest moment, la podem demanar.

- La clientela generalment sap el que vol o tot sovint s'ha d'aconsejar?

- Segons la secció. Hi ha gent, per exemple, que vénen a comprar el primer piano per al seu fill o filla. Potser a aquests els



hem d'aconsejar una mica, perquè volen una cosa senzilla que no costi massa diners i que estigui bé. En canvi, al departament d'instruments electrònics el client ja demana més concretament el que vol, perquè normalment són grups i ja són professionals o quasi.

- Llogueu també instruments als qui ho sol·liciten?

- Abans ho havíem fet. Ara fem lloguers de pianos de cua per a concerts.

- Penses que heu vist un canvi de vendes d'un tipus d'instrument més tradicional a moderns?

- Hi ha èpoques. És imprevisible el que es veu al llarg de l'any. Fa temps va haver-hi un boom en venda de pianos. Ara és més relaxat, excepte a començaments de curs, quan vénen els estudiants de música que comencen i s'han de proveir del seu element de tre-

ball. La gent va comprant una mica de tot. El piano Hyundai, per exemple, és una marca que està bé de preu i que està força bé per començar, i d'aquests en tenim molts.

IberMusical és potser la botiga amb més alt grau d'especialització en instruments musicals. Una gran exposició per visitar en qualsevol moment.

Des del 1904
al servei del món musical,
actualitzant dia a dia el seu catàleg

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provença, 287 - Fax i Tel: 2155334
08037 - BARCELONA (Espanya)

Edició ibèrica

Edicions originals (Urtext)

Obres cabdals de la música

Nous compositors

Obres pedagògiques

Música escènica

GREC'94

Nabucco i Ute Lemper dos pols destacats de l'oferta musical

per RRM

La presència de l'alcalde Pasqual Maragall presidint la presentació de la Temporada Grec 1994 va reforçar el context d'excepcionalitat que hom vol atorgar enguany a aquest cicle d'espectacles que omple les primeres setmanes caniculars barcelonines.

Un dels trets més assenyalats que ajuden a justificar aquesta condició d'excepcionalitat és l'inici de col·laboració amb ens representatius de col·lectius empresarials de l'espectacle, concretament de la música i del teatre, als quals se'ls ofereix, bàsicament, el suport que representa el pes i la capacitat de convocatòria d'una manifestació de tanta projecció com és el Grec. D'aquesta manera els habituals espais gestionats directament pel Grec vénen incrementats per la majoria dels teatres barcelonins —pràcticament tots, menys Victòria, Romea i Poliorama— i auditoris i sales com el Palau de la Música Catalana o Chic Studio.

Això ha possibilitat un salt quantitatiu considerable traduït en una oferta de 101 sessions que cobriran del 27 de juny al 31 de juliol i que duplicaran la capacitat de convocatòria respecte de l'edició de l'any anterior elevant-la a 245.000 espectadors. El pressupost és de prop de 670 milions de pessetes amb una aportació municipal que no sofreix variació respecte de la de l'any 1993 i que és de 224 milions de pessetes, 124 en metàl·lic i 100 en estructura. Hom ha aconseguit un volum d'esponsorització en metàl·lic de 72 milions i s'espera recaptar en taquilla 315 milions de pessetes, 80 corresponents a taquillatge de les propostes de responsabilitat municipal i la resta al de propostes dels altres promotors.

Pel que fa al pla artístic destaquen dos fets cabdals. Per una part, la recuperació evident de la parcel·la teatral auspiciada per la commemoració del centenari del naixement de Josep Maria de



Paata Burchuladze

Sagarra i, per l'altra, la considerable varietat de l'oferta musical.

Pel que fa al primer aspecte les representacions d'*Othello*, en una traducció inèdita en escena de l'esmentat Sagarra i direcció de Mario Gas i la de *Les alegres comares de Windsor*, en traducció del poeta esmentat i direcció de Carme Portacelli, constitueixen propostes especialment destacades.

Pel que fa a la música, la versió en concert de *Nabucco* al Teatre Grec, amb les masses artístiques del Gran Teatre del Liceu i el gran baix rus Paata Burchuladze en el paper de Zaccharia, constitueix un dels al·licients més importants. En el marc de la música clàssica cal assenyalar també el cicle de vuit concerts que s'oferiran en el privilegiat marc de l'antiga Casa de la Caritat. Tres concerts seran protagonitzats per l'OCB amb direcció d'Edmon Colomer, André Bernard i Josep Pons, tres més seran a cura de la Banda Municipal i dos a cura dels Solistes de l'OCB.

La incorporació al Grec de la versió concertant de *Lucia di Lammermoor*, que al mateix temps clou la temporada del Teatre del Liceu, acaba de situar la parcel·la dedicada a la música clàssica.

Al seu costat s'ofereix un vast i variat ventall d'oferta musical, en què hi ha força de tot; tanmateix, amb escassa atenció al món *rock* i al de la *salsa*, aquest, especialment, molt protagonista en edicions anteriors. Costa distingir noms que destaquin especialment en un conjunt d'oferta d'una notable envergadura qualitativa. Afinant al màxim, hom podria esmentar la figura senyera d'Ute Lemper, que actuarà al Palau de la Música Catalana; de Maria Dolores Pradera, que també actuarà en aquest mateix marc; de Cesarea Evora (de Cap Verd); del brasiler Milton Nascimento; i del granadí Carlos Cano, tots ells en actuacions al Palau. El Poble Espanyol acollirà figures tan destacades com Joaquín Sabina, BB King, Van Morrison, el conjunt UB 40 i s'hi celebrarà també una nit africana. Per la seva part, la Plaça del Rei serà un marc ocupat en gran part pel flamenc, especialment protagonista al Grec, amb un cicle que acollirà noms com Juan Manuel Cañizares, Miguel Poveda, Mayte Martín i La Tolea; mentre que Maria del Mar Bonet serà l'única presència catalana al món musical no clàssic del Grec, amb la seva incombustible i sempre ben acollida presència en aquest marc esmentat suara.

La Batsheva Dance Company tornarà a donar relleu a l'oferta de ballet que té en el flamenc un altre protagonista important amb noms com Joaquín Cortés i Los Gabrieles, entre d'altres. El Parc Güell tornarà a acollir aquesta manifestació tan agraïda que es titula "Dansa al Parc", una autèntica gran festa del ballet amb la participació de bona part de les forces vives dansants del país. Dos cicles de cinema, un a celebrar al Mercat de les Flors sobre el tema "Identitat cultural i mestissatge" i un altre a la Piscina Bernat Picornell, amb dret a banyada final inclosa, completen el conjunt més destacat de l'àmplia i, cal insistir-hi, variada, oferta d'aquest Grec 94 tan intensiu.

Dimecres, 5 d'octubre
Concert inaugural
KATHLEEN BATTLE, soprano
ROGER VIGNOLES, piano
Obres de Purcell, Schubert, Strauss, Gounod

Dimecres, 12 d'octubre
ORFEÓ CATALÀ
PERCUSSIONS DE BARCELONA
LYNDA RUSSELL, soprano
NADINE DENIZE, mezzo
FRANCESC GARRIGOSA, tenor
PHILIPPE HUTTENLOCHER, baix
ÀNGEL SOLER, ÒSCAR P. BOADA,
JORDI DOMÈNECH,
JOSEP SURINYACH, pianos
JORDI CASAS, director
Obres de Bartók, Brahms, Stravinsky

Dijous, 24 de novembre
**ORQUESTRA SIMFÒNICA
DE GALÍCIA**
MIDORI, violi
VÍCTOR PABLO PÉREZ, director
Obres de Max Bruch, Shostakòvitx

Dilluns, 5 de desembre
FILHARMÒNICA DE SANT PETERSBURG
YURI TEMIRKANOV, director
Obres de Borodin, Britten, Txaikovski

Dijous, 22 de desembre
**JOVEN ORQUESTA
NACIONAL DE ESPAÑA**
COR DE CAMBRA DEL PMC
(patrocinat per Fundació Caixa de Catalunya)
ROSA MANION, soprano
JEFFREY PRILLAMAN, tenor
SIMON ESTES, baix
EDMON COLOMER, director
La Creació de Haydn

Divendres, 30 de desembre
THE KING'S CONSORT
ROBERT KING, director
Obres de Händel

Dimarts, 10 de gener
JOAQUÍN ACHÚCARRO, piano
Programa a determinar

Dijous, 19 de gener
**ORQUESTRA I COR
DEL TEATRE BOLSHOI DE MOSCOU**
Solistes vocals
ALEXANDER LAZAREV, director
Obres de Schonberg, Brahms, Puccini

Dilluns, 13 de febrer
ORQUESTRA GÜRZENICH DE COLÒNIA
RENATE BEHLE, soprano
JAMES CONLON, director
Fragments d'òperes de Wagner

Dimarts, 28 de febrer
QUARTET MELOS DE STUTTGART
QUARTET SINE NOMINE
Obres de Debussy, Ravel, Mendelssohn

Dimarts, 7 de març
**CAMERATA ACADEMICA
DE SALZBURG**
JONATHAN GILAD, piano
SANDOR VEGH, director
Obres de Beethoven, Mozart

Dissabte, 25 de març
**ORQUESTRA DEL MAGGIO
MUSICALE FIORENTINO**
MAXIM VENEROV, violi
ZUBIN MEHTA, director
Obres de Sibelius, Beethoven

Dijous, 6 d'abril
JAUME ARAGALL, tenor
VICENÇ SARDINERO, bariton
AMPARO GARCIA CRUELLS, piano
Obres de Puccini, Verdi, Donizetti, Giordano,
Ponchielli, Tosti, de Curtis, Falva

Dilluns, 10 d'abril
**ORQUESTRA FILHARMÒNICA
REIAL D'ESTOCOLM**
GENNADY ROZHDESTVENSKY, director
Obres de Mendelssohn, Hans Eklund,
Mussorgski/Ravel

Dimarts, 23 de maig
**ORQUESTRA SIMFÒNICA
SHINSEI DEL JAPÓ**
KEIKO ABE, tambor japonès
ONDREJ LENARD, director
Obres de Mozart, Isao Matsushita, Mahler

Divendres, 16 de juny
ORQUESTRA DE LA SUISE ROMANDE
ORFEÓ CATALÀ
ANGELA MARIA BLASI, soprano
ANDREAS SCHNIDT, bariton
ARMIN JORDAN, director
Un Rèquiem Alemany de Brahms

maig del 1995
Concert Extraordinari
Espiritalus negres

Avantprograma susceptible de modificacions

Preus abonaments a 16 concerts: de 23.800 a 117.600 ptes.

Venda d'abonaments:

Membres de la Fundació Orfeó Català
Palau de la Música Catalana i socis
de l'Orfeó Català: del 3 a l'11 de juny
Nous abonats: del 13 al 30 de juny

Venda de Localitats:

Abonats, Membres de la Fundació Orfeó Català
Palau de la Música Catalana i socis
de l'Orfeó Català: del 5 al 13 de juliol
Públic en general: a partir del 14 de juliol

Palau de la Música Catalana. Sant Francesc de Paula, 2 • Tel. 268 10 00

Patrocina i Organitza



Amb el suport de
CONSORCI DEL
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

CONCURS

Catalunya Música/Revista Musical Catalana

patrocinat per TOCS



TOCS

Consell de Cert. 341
Tel. (93) 213 31 21
08007 Barcelona

Aquesta secció de la Revista ha estat pensada amb la finalitat de cercar la participació lúdica dels nostres lectors.

Entre les persones que hagin respost correctament les preguntes que tot seguit formulem, serà sortejat mensualment un lot de discos compactes.

PREGUNTES:

- Quin any estrenà l'Orfeó Català el poema coral d'Antoni Nicolau *La mort de l'escolà*?
A) 1897 B) 1900 C) 1917 D) 1921
- Quin violinista estrenà el *Concert per a violí i orquestra* d'Alexander Glazunov?
A) Carl Flesch B) Jascha Heifetz C) Leopold Auer
D) Fritz Kreisler
- Quin d'aquests compositors no ha escrit cap obra relacionada amb el drama de Maurice Maeterlinck *Pélleas et Mélisande*?
A) Arnold Schönberg B) Alban Berg C) Gabriel Fauré D) Claude Debussy
- Quin any va debutar el tenor Francesc Viñas, al Teatre del Liceu?
A) 1887 B) 1888 C) 1891
- De quin mític grup fou bateria, i més tard veu, Phil Collins?
A) Simple Minds B) Genesis C) The Police

Empleneu la butlleta inferior i envieu-la a: Catalunya Música/Revista Musical Catalana (Concurs).
C/ Sant Francesc de Paula, 2. 08003 Barcelona. Cal fer-ho abans del dia 15 de cada mes.

Solucions al Concurs de maig 1994.

- B) Johann Christian.
- C) Hoftheater de Munic.
- A) 1886.
- C) Il barbiere di Siviglia.
- A) Boss.

Han estat guanyadors del Concurs d'abril 1994: Cloti Miró Ribelles (Montcada i Reixac) i Anna Ferret Muñoz (Barcelona).

BUTLLETA DE RESPOSTA
(juny 1994)

- | | | | |
|---------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| 1 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | D) ☐ |
| 2 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | D) ☐ |
| 3 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | D) ☐ |
| 4 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | |
| 5 - A) ☐ | B) ☐ | C) ☐ | |

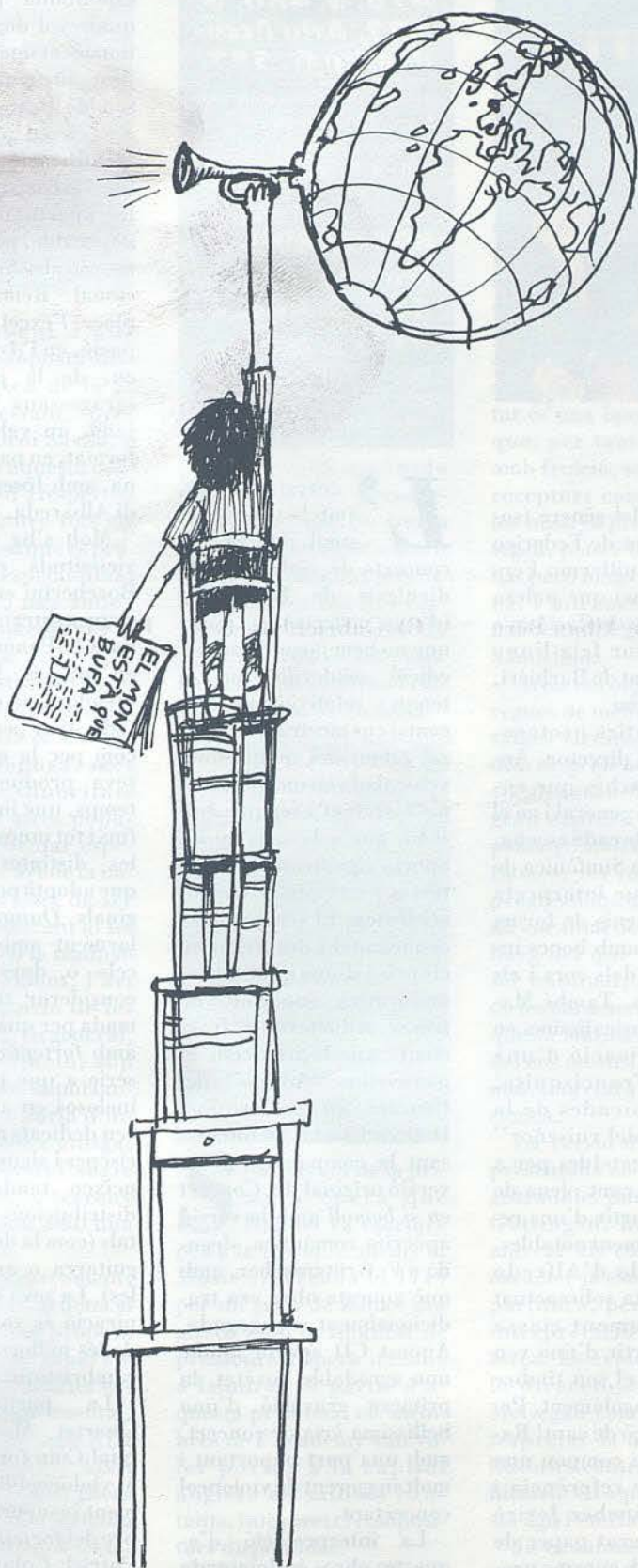
Nom i cognoms:

Edat:

Adreça:

Telèfon:

Codi postal i població:



CESC/94



VIVES: Doña Francisquita

Maria Bayo, Alfredo Kraus, Raquel Pierotti, Santiago S. Jericó, Coro Polifónico de la Universidad de La Laguna, Coral Universitaria de La Laguna, Coral Reyes Bartlet i Rondalla de Tenerife, Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Antoni Ros-Marbà. Auvidis Valois V4710 2CD DDD

Aquest enregistrament enceta una sèrie dedicada a la sarsuela, orientada a un llançament a gran escala. Considerada per aquesta primera entrega, el nivell d'exigència qualitativa promet ser alt (tant pel que fa a la interpretació com a l'acurada presentació dels àlbums), justament allò que necessita un gènere tan postergat com aquest per recuperar el llustre que ha perdut i assolir el reclam internacional que sempre li ha mancat.

L'interès d'aquest àlbum és, doncs, evident, en oferir una versió molt digna d'aquest rosari melòdic que és la simpatiquíssima *Doña Francisquita* d'Amadeu Vives, un compendi molt equilibrat d'escenes líriques, de rondalles, de boleros i fandangos, tot un

paradigma del gènere (sobre un llibret de Federico Romero i Guillermo Fernández Shaw) que palesa la perfecta assimilació que el compositor feia l'any 1923 del llegat de Barbieri, Chapí i Bretón.

Els autèntics protagonistes són el director, Antoni Ros-Marbà, que encerta en el to general i en el color propi de cada escena, i l'Orquesta Simfònica de Tenerife, que interpreta els seus dissenys de forma senyorívola amb bones intervencions dels cors i els comprimaris. També Maria Bayo, musicalíssima en la personificació d'una palpitant Francisquita. Les notes picades de la "Romanza del ruiseñor" són com bagatel·les per a una línia de cant plena de precisió a partir d'uns recursos certament notables. El Fernando d'Alfredo Kraus resulta sobreactuat i dramàticament massa pesant a partir d'una veu que aferma el seu timbre en un cert engolament. Però, quina lliçó de cant! Raquel Pierotti compon una Beltrana de referència i Santiago Sánchez Jericó defensa l'ingrat paper de Cardona amb enorme professionalitat. La recomanabilitat és, doncs, paral·lela a la fruïció d'escoltar el devesall d'inspiració del compositor de Collbató. ● X. Casanovas-D.

BOCCHERINI:

Concerts per a violoncel G. 476. G. 480, G. 482, Aria Accademica G. 557.

Marta Almajano, soprano, Ensemble Baroque de Limoges, Christophe Coin, violoncel i direcció. Astrée Auvidis, E 8517

BOCCHERINI:

Tres Quintets G. 407. G. 408, G. 411.

Patrick Cohen, fortepiano, Quartet Mosaïques. Astrée Auvidis, E 8518

L'enregistrament, amb la versió original, de tres dels concerts de violoncel més divulgats de Boccherini (d'una col·lecció de dotze que no hem pogut veure en edició moderna fins a temps relativament recents) ens mostra la dimensió galant del compositor, vehiculada en un virtuosisme esclatant i sempre musical, que a la seva època aporta significatives novetats a l'escriptura violoncel·lística. El seu caràcter ornamental i decoratiu no els priva d'una qualitat comunicativa superior, de frases seductores i fragments antològics, com el meravellós "Adagio" del *Concert en sol major*. D'altra banda, és interessant la comparació de la versió original del *Concert en si bemoll* amb la versió apòcrifa romàntica, deguda a F. Grützmacher, amb què aquesta obra era tradicionalment coneguda. Aquest CD aporta també una agradable novetat, la primera gravació d'una bellíssima ària de concert, amb una part important i molt suggerent de violoncel concertant.

La interpretació d'aquestes obres és dominada per la presència del violoncel·lista francès Christophe Coin, la gran figura de la seva generació (va néixer el 1958) per al repertori violoncel·lístic i cam-

brístic barroc i pre-clàssic. En les interpretacions dels concerts de Boccherini, la seva musicalitat natural i espontània preval sobre qualsevol dogmatisme; íntimament integrat en el conjunt instrumental (l'Ensemble Baroque de Limoges, el seu propi grup) la identificació és remarcable, i el conjunt instrumental aporta una correcció impecable, però no una dimensió absolutament excepcional. Remarquem amb plaer l'excel·lent participació, en l'*Aria Accademica*, de la jove soprano saragossana Marta Almajano, un valor ascendent format, en part, a Barcelona, amb Josep Benet i Jordi Albareda.

Molt s'ha parlat de les vicissituds personals de Boccherini en la seva maduresa durant la seva estada a la Península Ibèrica; en tot cas, la seva vena creadora no en restà afectada, tant per la quantitat com per la qualitat de la seva producció d'aquest temps, que inclou aspectes fins i tot innovadors. Entre les distintes formacions que adoptà per als seus originals *Quintets* (particularment amb dos violoncels o dues violes) cal considerar també la formada per quartet de corda amb *fortepiano*. Els de la sèrie a què pertanyen els inclosos en aquest CD foren dedicats als editors parisencs i alguns d'ells es coneixen també en altres distribucions instrumentals (com la de quintet amb guitarra o amb dues violes). La seva qualitat i inspiració és sovint al nivell de les millors produccions cambrístiques del XVIII.

La participació del Quartet Mosaïques (del qual Coin forma part com a violoncel·lista) és realment insuperable; i el timbre del *fortepiano* (amb un Patrick Cohen intel·ligentíssim) es fusiona de manera admirable en el context sonor, tan ple de fantasia com d'autenticitat estilística, del quartet de corda.

● Lluís Millet.

Folias & Canarios (Cabezón, Sanz, Mudarra, Kapsberger, Cabanilles, anònims i altres autors dels segles XIII al XVII)

Hespèrion XX,
Dir.: Jordi Savall
Astrée Auvidis. E 8516

Som davant d'una nova proposta discogràfica de la jalla i interessant "producció" de Jordi Savall, a qui trobem en aquesta ocasió al davant d'Hespèrion XX..., que, entre tots els seus grups, és el que es presenta com a especialitzat en el repertori més antic i amb especial interès per la música ibèrica.

En aquest atractiu enregistrament, titulat genèricament *Folias & Canarios*, ens proposa, més enllà d'unes sonoritats evocadores d'aires populars, una particular especulació sobre l'art de la improvisació. A part de ser un fenomen inherent al fet interpretatiu en la tradició musical d'Occident, l'art de l'ornamentació de les disminucions i, en general, de la improvisació, són també uns trets importants quan es parla d'interpretar música antiga, especialment del segle XVIII enrrera..., terreny on Savall es mou amb una gran comoditat.

Aquest enregistrament, fet al Castell de Cardona el gener de 1993, ens proposa un atractiu i poc usual recorregut, amb caràcter exclusivament instrumental, per la música del segle XIII fins al segle XVII. Així, doncs, podem trobar peces que van des d'una melodia del trobador Ponç d'Ortafà (c. 1250) fins a *Jàcaras i Canarios* de Gaspar Sanz, passant per cançons tradicionals, danses d'autors diversos (Kapsberger, Gorzanis, Ribadaya, Piccinini) fantasies de Mudarra

ra i Cabanilles, i altres peces anònimes. Una selecció on es fa palesa l'afició per la música meridional que forma part dels "principis" d'Hespèrion XX i on, una vegada més, Jordi Savall demostra que el seu punt fort, com a gambista, com a arranjador i fins i tot (ens atreviríem a dir...) com a director és, virtuosística o no, la música sensual, intimista..., terreny on esdevé un veritable bruixot dels sons i del magnetisme expressiu.

En resum, podem dir que es tracta d'un disc de tall poètic i alhora d'una bona mostra de l'art de la improvisació amanida amb concessions virtuosístiques, però que no amaga una línia general d'esperit intimista, reforçat pels tipus d'instruments emprats: diverses violes *da gamba*, arpa doble, guitarra barroca, tiorba i *violone* ● Joan V. Bellalta

G. F. HÄNDEL: *Radamisto* (òpera en 3 actes)

Ralf Popken, Juliana Condek, Lisa Saffer, Dana Hanchard, Monika Frimmer, Michael Dean, Nicolas Cavallier
Freiburger Barockorchester, Dir.: Nicholas McGegan
Harmonia Mundi - France HMU 907111.13

Som davant de la primera òpera que Händel va escriure per a la Royal Academy of Music..., creada el 1719 per un grup de nobles anglesos amb la finalitat de promoure l'òpera italiana a Londres. A partir d'aquesta premissa, els membres de l'Academy van voler portar a la capital anglesa els millors cantants, intèrprets i compositors disponibles.

La primera òpera que van promoure va ser *Numitore* de Giovanni Porta, el dia 2 d'abril de 1720, i la segona... *Radamisto*, el dia 27 del mateix mes.

L'èxit de l'estrena, en

presència del rei Jordi I i del príncep de Gal·les, va ser immens, i no és estrany. Per a aquella ocasió Händel havia escrit una òpera brillant, d'impacte ja des de l'obertura. Un dels primers aliats que sembla haver tingut és el llibretista Nicolò Haym, qui li va proporcionar un text amb peripècies i cops teatrals que alhora li van permetre d'escriure una música de les mateixes característiques..., és a dir, de gran contrast. Cada personatge canta àries d'esperit plenament diferenciat, i el resultat és una òpera variada i que, per tant, se segueix amb fruïció, sobretot si els receptors comptem entre les nostres preferències al segell, potser de regust italià, però malgrat tot personal i intransferible de la música més genuïnament händeliana.

Àries heroïques, descàrregues de melismes en passatges virtuosístics, melodies de gran bellesa, duets vocals amb dissonàncies de gran expressivitat, algun passatge amb ús de cromatismes, les inexcusables progressions d'estil italià i un cor final de l'òpera més llarg del que acostuma a ser habitual, són algunes de les característiques d'aquesta música en què Händel ens mostra, potser com mai, una clara habilitat escènica.

La versió discogràfica, presentada en 3 CD i enregistrada el juny de 1993 a Göttingen, ha sabut remarcar els contrastos de caràcter ja esmentats de la partitura, per oferir una interpretació viva i amb força. És evident que tant la direcció de Nicholas McGegan com el fet d'interpretar-la amb criteris històrics contribueix notablement en aquesta dimensió àgil i etèria.

Ja és sabut que Händel normalment adaptava les seves àries a les característiques vocals dels cantants que les havien d'interpretar. Per aquesta versió tenim la impressió d'haver sentit un grup de solistes

homogeni, que en la pràctica totalitat de les ocasions es mostren plenament còmodes en les seves respectives àries. Hi insistim, *Radamisto* és un dels títols operístics interessants de la producció de Händel, inexcusable a la vostra discoteca si sou mínimament händelians ● J. V. B.



KARL BÖHM.
MOZART:
The early years.
Requiem K. 626. Simfonies núm. 26, 32, 39, 40 i 41.
Orquestres del Royal Concertgebouw, Simfònica de Viena i Cors de l'Òpera Estatal de Viena. Solistes vocals: Teresa Stich-Randall, Ira Malaniuk, Waldemar Kmentt i Kurt Böhme.
Philips Classics 438 956-2.

Entre les sèries de vàlua històrica actualment objecte de reprocessament digital per mitjà del compacte, trobem aquestes importants versions mozartianes de Karl Böhm, inicialment gravades en un instant especialment crític de la biografia del director. Escassament rehabilitat a l'Òpera de Viena, després de les depuracions del final de la guerra, es troba sotmès per moltes intrigues que prenen com a pretext el gran ascens de la seva carrera internacional. La dimissió és obligada. Així naixeran les versions d'aquestes cinc simfonies antològiques amb l'Orquestra del Concertgebouw d'Amsterdam, dels anys 1956-57, o el *Rèquiem*, de 1956, amb la Simfònica de Viena. ¿Cal, per tant, retre

atenció a aquestes versions amb el natural risc d'haver de suportar les mancances d'un enregistrament que comença a tenir uns quants anys? Sens dubte que la mereix. Deixant a part el sentit antològic mozartià del volum (dos discos amb el *Rèquiem*, les tres "grans" simfonies darrerres i dues joies miniatura gairebé desconegudes del període salzburguès) ens trobarem davant d'un Böhm desconegut, ple de vitalitat i d'esperit combatiu. Molt allunyat, per tant, de les versions mozartianes clàssiques, per bé que distants del que generalment ens ha deixat. S'enfrontà a una orquestra com la del Concertgebouw, de tradició tan distinta de la de Viena o Berlín, amb una sonoritat preciosa i amb ganes de plasmar unes versions "definitives", que mostressin un segell d'autor. Interpretacions càlides, emotives, expressionistes, d'una rara perfecció en els *tempi* i la presència instrumental. Podríem dir que estem en presència d'un Klemperer. Però la sorpresa es reafirma amb el *Rèquiem*, d'una intensitat inaudita, amb dramatisme teatral, que uns magnífics solistes s'encarreguen de destacar, com els mítics Stich-Randall, Waldemar Kmentt i Kurt Bohme juntament amb la contralt russa Ira Malaniuk. En resum, un Mozart apassionant, distint, irrepetible, per a grans especialistes. ● J. Casanovas

MENDELSSOHN:
String Quartets
op. 44 núm. 1 i 2

Quatuor Ysaye.
DECCA 440 369-2

Dos quartets dels tres que integren l'opus 44 de Mendelssohn, a cura del conjunt que forma el Quartet Ysaye. Potser no són prou nombroses les gravacions de música de cambra del

compositor alemany com mereixerien, per altra banda en atenció a la seva qualitat intrínseca, que els amants de la música de cambra situen al davant de qualsevol altra. Creiem que els músics del conjunt Ysaye fan una lectura encertadament romàntica i gairebé impressionista de les partitures. El deix de gran refinament sonor que assoleixen aquí ens permet de fer el judici anterior sense caure en contrasentit. Mendelssohn apareix en la música de cambra encara més aristocràtic i tímbricament creatiu, per tal que un conjunt francès el pugui realitzar en el seu classicisme no exempt de sensualitat sonora. ● J.C.P.



PROKOFIEV:
Sinfonia concertante, Concertino

Royal Philharmonic Orchestra. Direcció: Vladimir Ashkenazy.
Violoncel: Lynn Harrell.
DECCA 436 233-2 DH.

Tant la *Simfonia concertant* com el *Concertino* són dues obres de Prokofiev que foren destinades al violoncel solista, instrument, aquest, que és ja un vell amic del compositor. Amb ell inicià una llarga història, el 1934, per a un *Concert* que es donà el 1938 i que constituí un notable fracàs. L'amistat amb un jove Rostropòvitx (el 1947 tenia vint-i-un anys) el va portar a una reescriptura total de la partitura, en forma d'aquesta *Simfonia concertant*. Igualment, el *Concertino* sorgí més tard, ja durant la darrera malaltia

del compositor, i fou plausiblement conclòs per Kabalevski i el mateix Rostropòvitx. En tot cas, es tracta de dues obres d'indubtable encís orquestral i un sentit virtuosístic del solista, que explota les possibilitats més pregones de l'instrument. El violoncel·lista Lynn Harrell, ja conegut del públic de Catalunya, es mostra com un executant de sonoritat exquisida, adient a la fórmula de direcció d'Ashkenazy, que en fa una lectura refinada i no gens agressiva, si tenim en compte les possibilitats coloristes de les dues partitures. L'orquestra esdevé sempre, no obstant això, la protagonista essencial del conjunt, tot matisant el veritable sentit genuí de "simfonia concertant" de la primera obra i projectant-la sensiblement sobre el següent *concertino*, convertit en una altra partitura també simfònic-concertant. ● J.C.P.

ERROL WOISKI:
Tots els colors del blues

Errol Woiski (baix, veu i guitarra), Ricky Sabatés i Emili Baleriola (guitarra), Francesc Burrull (teclats), Xavier Figuerola (saxo), Néstor Munt (trompetes), Marc Miralta i Agustí Palà (bateria), Carme Canela i menys dels Petits Cantors de l'A.M. Scherzo de Terrassa (cors), Lydia Bros (lletres).
007 CDJ. La Col·lecció del Taller. Tallers de Música.

Al principi —o potser una mica més tard, qui se'n recorda?— fou el *blues*. Amb ell el poble negre expressava la seva resignada desesperança. La fórmula musical (AAB) era senzilla: compàs de dos o quatre temps, de velocitat ralentida, en què els intervals de tercera menor i setena apareixen molt sovint i són reconeguts com les *blue notes*, que determinen el mode melòdic del *blues*. Aquesta base permet mol-

tes possibilitats de variació i imprimeix al *blues* un caràcter flexible amarat d'emoció continguda.

Més tard van aparèixer diverses formes musicals que tenien com a base original el *blues*: el *dixieland* (jazz + ragtime), el *boogie-woogie*, el *country blues*, el *blues urbà*, el *rhythm and blues*, etc. Des de principis de segle, el *blues* ha anat variant de nom i format, i ha ampliat el seu ventall de colors. El nou compacte d'Errol Woiski és una mostra d'aquest ventall, un recull de *Tots els colors del blues*. Un recorregut totalment central en català pels noms del *blues*, acompanyat en aquesta ocasió d'excel·lents músics.

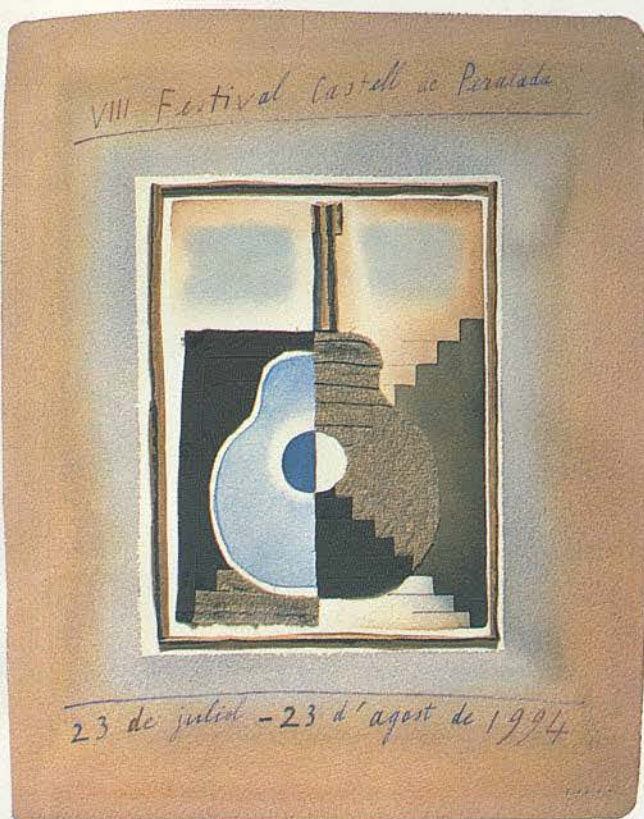
Ara cal presentar Woiski, tot i que a casa nostra ja és un veterà. La seva carrega professional és àmplia i intensa: ha format part de grups llegendaris com Latin Combo, Yerba Mate, o Z-66; ha participat, com a cantant o baixista, en nombroses orquestres de *swing*, jazz, salsa, etc.; ha fet de músic d'estudi i ha compartit escenari amb diverses figures del jazz. Woiski és un piròman musical, sempre a punt d'inflamar els cors amb els ritmes més calents i passionals.

El nou compacte es compon de dotze peces. Destaca la poderosa i versàtil interpretació vocal de l'Errol, especialment quan modera la seva sistemàtica tendència a arrossegar la veu. Les lletres, en canvi, són discretes.

Pel que fa a les peces, hi trobem des del *blues* clàssic al *blues* urbà més trepidant. Sobresurten, per la seva composició i interpretació, l'asolellada, jazzística i plena de *swing* primaverat *Rei sol*, la sinuosa i elegant *Trist gris*, i *Roig*, un fogot sensible i amorós, gairebé d'estil *pop*. Al costat d'aquestes peces, n'hi ha d'altres potser menys inspirades i més tòpiques, com *Blues verd*, *Groc com el foc* o *Quaranta-tres*.

● David Picó S.

VIII Festival Castell de Peralada



DIVENDRES, 29 DE JULIOL 22.30 h.
Auditori dels Jardins del Castell

COMPANIA NACIONAL DE DANZA
NACHO DUATO, director artístic
DUENDE *Debussy*
Coreografia N. Duato
STAMPING GROUND *Chávez*
Coreografia J. Kylian
ARENAL *M. del Mar Bonet*
Coreografia N. Duato
Compañia patrocinada por Telefónica de España S.A. e INAEM-Ministerio de Cultura.

DISSABTE, 30 DE JULIOL 22.30 h.
Auditori dels Jardins del Castell

COMPANIA NACIONAL DE DANZA
NACHO DUATO, director artístic
Mateix programa que el dia 29 de juliol.

DIJOUS, 4 D'AGOST 22.30 h.
Església del Carme

ORQUESTRA DE CAMBRA DE L'EMPORDÀ
JOSEP QUER, contrabaix
CARLES COLL, director
Serra/Vila Impressions Camperoles (estrena)
Cervera Barcarola. Elegia. Romança
Bartok Danses Romanesques
Britten Variacions sobre un tema de Franz Bridge, op.10

AMB EL PATROCINI DE



DIPUTACIÓ DE GIRONA



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Consell de Promoció Turística

Ajuntament de Peralada

AMB LA COL·LABORACIÓ DE



Casinos de Catalunya

LAVANGUARDIA



DIMARTS, 9 D'AGOST 22.30 h.
Auditori dels Jardins del Castell

KATIA I MARIELLE LABÈQUE,
(piano- duet)
Poulenc Sonata. Capriccio.
Embarquement pour Cythère
Milhaud Scaramouche
Bernstein/Kostal Songs from
West Side Story
Camilo Journey. In love
McLaughlin Girl with Red Shoes

DIJOUS, 11 D'AGOST 22.30 h.
Auditori dels Jardins del Castell

I MUSICI
Respighi Dances i Àries Antiques
(Suite n° 3)
Rota Concert per a cordes
Vivaldi Les quatre estacions

DIVENDRES, 12 D'AGOST 20.00 h.
Església del Carme

ENSEMBLE ORQUESTRA DE CADAQUÉS
JOSEP FERRER, baríton
JOAN ANTON SÀNCHEZ
director d'escena
CARME PLA, narradora
ALBA VENTURA I DANIEL
LIGORIO, pianos
Cimarosa El Mestre de capella
Saint-Saëns Carnaval dels animals

DISSABTE, 13 D'AGOST 22.30 h.
Església del Carme

SEXTET DE CORDES DE VIENA
Borodin Allegro. Moderato
Brahms Sextet n° 1, op. 18
Schönberg Nit Transfigurada
(Verklärte Nacht)

DIUMENGE, 14 D'AGOST 22.30 h.
Auditori dels Jardins del Castell

BABEL 46, *Xavier Montsalvatge*
òpera (estrena)
JOSEP RUIZ, ROSA MATEU
JOSEP FERRER, FRANCISCO VAS
CORI CASANOVAS, NÚRIA CANALS
MERCÈ OBIOLS, XAVIER MENDOZA
XAVIER COMORERA
ORQUESTRA DEL FESTIVAL DE PERALADA
(ORQUESTRA DE CADAQUÉS)
ERNEST MARTÍNEZ IZQUIERDO,
director musical
JOAN ANTON SÀNCHEZ,
director d'escena
JEAN-PIERRE VERGIER, decorats i vestuari
Amb el patrocini honorari de L'ASSOCIACIÓ EUROPEA DE FESTIVALS

DIJOUS, 18 D'AGOST 22.30 h.
Auditori dels Jardins del Castell

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE
JESÚS LÓPEZ COBOS, director
MARÍA BAYO, soprano
Haydn Simfonia n°73 "La Chasse"
Haendel 2 àries de "Giulio Cesare"
Mozart "Voi avete un cor fedele", K.217
Mozart Ària d'Illia, d'"Idomeneo" K.366
Mozart Simfonia n°40, K. 550

DIVENDRES, 19 D'AGOST 19.30 h.
Plaça Gran
Concert gratuït.

ORFEÓN DONOSTIARRA
JOSÉ ANTONIO SAINZ ALFARO,
director
Concert a capella.

DIVENDRES, 19 D'AGOST 22.30 h.
Auditori dels Jardins del Castell

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE
JESÚS LÓPEZ COBOS, director
ANTONIO MENESES, violoncel
Balada Simfonia n°4 "Lausanne"
Saint-Saëns Concert per a violoncel
i orquestra n° 1. op. 33
Schubert Simfonia n°6 (D. 589)

DISSABTE, 20 D'AGOST 22.30 h.
Auditori dels Jardins del Castell

BEETHOVEN SIMFONIA N°9
"CORAL"
ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE
ORFEÓN DONOSTIARRA
JOSÉ ANTONIO SAINZ ALFARO,
director
INMACULADA EGIDO
LOLA CASARIEGO
FRANCESC GARRIGOSA
PETER ROSE
VICTOR PABLO PÉREZ, director
Mestres Quadreny La realitat lliure
(estrena)
Beethoven Simfonia n°9 "Coral", op.125

DIUMENGE, 21 D'AGOST 22.30 h.
Auditori dels Jardins del Castell

BALLET NACIONAL D'UCRAÏNA
"VIRSKI"
Amistat, Povzunets (dansa burlesca),
Juventut, Bereznianka.
Els Carpats, Zaporoges, Les brodadores,
Els marins, Gopak.

VENDA ANTICIPADA

DEL 20 DE JUNY AL 31 DE JULIOL

93 - 268 10 00

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

A PARTIR DEL 20 DE JUNY

972 - 53 81 25

CASTELL DE PERALADA

Per fi, com el primer dia



L'any 1910 es va acabar de construir un dels edificis més singulars de Barcelona: la casa Milà o, com se la coneix popularment, La Pedrera, obra de l'arquitecte Antoni Gaudí.

Des d'aleshores han passat vuitanta anys. Ara, gràcies al patrocini de CAIXA DE CATALUNYA, en col·laboració amb altres organismes públics, se n'ha fet una fidel i acurada restauració, amb la qual cosa ha recuperat totalment el seu aspecte i bellesa inicials.

I ens ha quedat, per fi, com el primer dia. Perquè la Pedrera s'ho mereixia: perquè és un dels edificis més significatius del modernisme a Catalunya i de l'arquitectura mundial; i perquè ha estat declarat recentment Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO. Felicitats.

CAIXA DE CATALUNYA

