

atalunya música

revista musical catalana

NOVEMBRE 2003

NÚMERO 229

3 EUROS

*Juan Diego Flórez,
el nou gran nom
del belcantisme*



Víctor Pablo
Pérez

*presència al Palau
a l'Auditori*



«Un home amb una idea és un boig fins que la idea triomfa»

MARC TWAIN

Les grans idees mouen el món.

Una idea innovadora crea valor, ens diferencia i ens permet avançar-nos als altres.

Les bones idees en el món de la banca creen riquesa i aporten solidesa al futur dels nostres clients, dels nostres accionistes i dels nostres treballadors.

Com més camins siguem capaços de trobar, més augmentarà el valor de les teves inversions.

Perquè cada cop que neix una idea, tu hi surts guanyant.

PRESENT A 42 PAÏSOS

39 MILIONS DE CLIENTS

MÉS DE 10.500 OFICINES ARREU DEL MÓN

1.800 PRODUCTES I SERVEIS FINANCERS

115.000 TREBALLADORS



Grupo
Santander

EL VALOR DE LES IDEES

catalunya música 229

revista musical catalana

3a ÈPOCA ANY XX
NOVEMBRE 2003

Consell Editorial: Fèlix Millet (President), Montserrat Albet, Josep M. Bricall, Josep M. Busquets, Eugeni Cabanes, Josep Caminal, Salvador Cardús, Jordi Casas, Gregori Estrada, Gabriel Ferrer, Joaquim Garrigosa, Joan Guinjoan, Carles Guinovart, Teresa Lloret, Joan Matabosch, Jordi Montull, Ramon Muntaner, Ramon Pla i Jordi Rueda.

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

Disseny: Ferran Sendra

Secretaria de Redacció: Teresa Martínez

Publicitat: Megmar 2001, S.L.
Diputació, 279, 1r 7a
Tel.: 93 487 76 26
08007 Barcelona

Preimpresió: Ormograf, S.A.
Impressió: Agpograf, S.A.
Distribució: Distribarna, S.A.
Dipòsit legal: B-34.432/83
ISSN: 1136-7458

Col·laboren en aquest número:
PERE ARTÍS, ROBERT BENITO, ANNA CAZURRA, CESC, JAUME COMELLAS, RICARD GILL, JORDI MALUQUER, JOSEP M. MESTRES QUADRENY, EDUARD V. PATSI, ALBERT SUNÉ, FRANCESC TAVERNA-BECH, LLUÍS TRULLÉN I ESTER VENDRELL.

catalunya música/revista musical catalana
Sant Francesc de Paula, 2
08003 BARCELONA
Tel.: 93 295 72 00
Fax: 93 295 72 10
www.palaumusica.org
A/e: revista@palaumusica.org

Els articles publicats a "Catalunya Música/Revista Musical Catalana" expressen només l'opinió dels seus autors. "Catalunya Música/Revista Musical Catalana" no mantindrà correspondència amb els autors d'originals no encarregats i enviats espontàniament a la Redacció.
© de les reproduccions autoritzades, VEGAP, Barcelona 2003.

Portada: Víctor Pablo Pérez.

EDITORIAL PANORAMA



Joaquim Homs



Christian Zacharias
al Festival Mozart 2003



MUSICALIA



Juan Diego Flórez

SCHERZANDO CONCERTS

5 El bell discurs de Riccardo Muti a la Universitat

6 Recordant Joaquim Homs.
Del seu affm.: Sr. Joaquim Homs
per Josep M. Mestres Quadreny i Jaume Comellas

10 Festival Mozart 2003
per Lluís Trullén

12 Festival Rossini de Pesaro
per Robert Benito

13 Òpera a l'Arena de Verona
per Robert Benito

14 Mikrokosmos: Banalització i disgust
per Pere Artís

15 Tangents: L'Orquestra del Lliure
per Jordi Maluquer

17 El discret adéu de Benny Carter
per Ricard Gili

18 Crítiques
per Jaume Comellas, Robert Benito, Francesc Taverna-Bech i Albert Suné

22 Temporada Teatre Lliure. Voluntat de recerca de nous tipus d'espectadors
per RRMC

23 Orquestra de Cambra Teatre Lliure.
Una desaparició que fa mal
per J.C.C.

24 Cançó, ballet i òpera infantil al TNC
per J.C.C.

25 Hèctor Berlioz.
En el bicentenari de la seva mort

26 L'esperit romàntic de la Simfonia Fantàstica
de Berlioz
per Anna Cazurra

28 Importància de la música vocal d'Hèctor Berlioz
per Robert Benito

30 Juan Diego Flórez. Nou gran nom del belcantisme masculí
per Robert Benito

35 Frans Brüggen, Víctor Pablo Pérez, Semyon Bychkov, Rolf Lislevand, Josep Pons, Abdel Rahman El Bacha
per Lluís Trullén

38 Salvador Brotons, Ramon Porter
per F. Taverna-Bech

39 Maria Stuarda en concert. Comença la marató Tosca
per J.C.C.

40 Dansa al Festival Grec 2003
per Ester Vendrell

44 Música encreuada
per Eduard V. Patsi

45 per Cesc

47

Concerts Simfònics al Palau

VIII TEMPORADA 2003 -2004

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS

director artístic: EDMON COLOMER

CONCERT NÚM. 1

Dissabte, 11 d'octubre de 2003, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Santiago Juan, violí • Edmon Colomer, director

J. Brahms *Dansa hongaresa* núm. 7
B. Bartók *Concert per a violí i orquestra* núm. 2 (1938)
A. Dvorák *Simfonia* núm. 7, en Re menor, op. 70

CONCERT NÚM. 2

Dissabte, 8 de novembre de 2003, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Lluís Claret, violoncel • Salvador Brotons, director

J. Offenbach *Orfeu als inferns* (obertura)
S. Brotons *Concert trobadoresc per a violoncel i orquestra*, op. 90
F. Liszt *Mephisto vals* núm. 1
R. Strauss *Mort i transfiguració*, op. 24

CONCERT NÚM. 3

Dissabte, 22 de novembre de 2003, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Abdel Rahman El Bacha, piano
Edmon Colomer, director

L. van Beethoven *Concert per a piano i orquestra* núm. 1
en Do major, op. 15
L. van Beethoven *Concert per a piano i orquestra* núm. 2
en Si bemoll major, op. 19

CONCERT NÚM. 4

Dissabte, 20 de desembre de 2003, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Matthias Aeschbacher, director
A. Dvorák *Dances eslaves* núm. 1, 7 i 8 / J. Sibelius *Vals trist*
A. Borodin *Príncep Igor: danses polovtsianes*
J. Strauss *Valsos i polques*

CONCERT NÚM. 5

Dissabte, 17 de gener de 2004, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
solista per determinar • Edmon Colomer, director
G. Mahler *Simfonia* núm. 5: *Adagietto*
R. Strauss *Concert per a oboè i orquestra* en Re major
D. Schnabel *Mahler-Moment* / R. Strauss *El burgès gentilhome*

CONCERT NÚM. 6

Dissabte, 31 de gener de 2004, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Xavier Phillips, violoncel • Oliver von Dohnanyi, director
L. Janáček *Dansa lachiana* núm. 3 (*Dymec*)
A. Dvorák *Concert per a violoncel i orquestra* en Si menor, op. 104
F. Mendelssohn *Simfonia* núm. 3, «Escocesa»

CONCERT NÚM. 7

Dissabte, 14 de febrer de 2004, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Ángel Jesús García, violí • Albert Argudo, director
M. Ravel *Pavane* / E. Lalo *Simfonia espanyola*, op. 21
G. Fauré *Pelléas et Mélisande: suite*, op. 80
J. Turina *Simfonia sevillana*

CONCERT NÚM. 8

Dissabte, 13 de març de 2004, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Orquestra de Cambra de Granollers
Thierry Escaich, orgue • Edmon Colomer, director
T. Escaich *Concert per a orgue i orquestra*
C. Saint-Saëns *Simfonia* núm. 3 en Do menor,
op. 78 núm. 1 (*Simfonia orgue*)

COPRODUCCIÓ AMB L'ORQUESTRA DE CAMBRA DE GRANOLLERS

CONCERT NÚM. 9

Dissabte, 20 de març de 2004, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Álex Alguacil, piano (1r premi Concurs Internacional de Piano Ricard Viñes 2002)
Josep Lluís López, trompeta • Salvador Brotons, director
D. Xostakóvitx *Simfonieta de Cambra*
D. Xostakóvitx *Concert per a piano i orquestra* núm. 1, op. 35
A. Borodin *Simfonia* núm. 1, en Mi bemoll major

CONCERT NÚM. 10

Dissabte, 3 d'abril de 2004, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Orfeó Català
(Patrocinat per Fundació Caixa Penedès)
solistes per determinar • Edmon Colomer, director
A. Dvorák *Stabat Mater*, op. 58

CONCERT NÚM. 11

Dissabte, 22 de maig de 2004, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Edmon Colomer, director
I. Stravinsky *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum*
F. J. Haydn *Simfonia* núm. 31, en Re major, «Toc de trompa»
F. Poulenc *Suite française* (segons Claude Gervaise)
W. A. Mozart *Simfonia* núm. 31, en Re major, «Paris»

CONCERT NÚM. 12

Dissabte, 5 de juny de 2004, 19 h

Orquestra Simfònica del Vallès
Edmon Colomer, director
L. van Beethoven *Fidelio* (versió concertant)

Localitats: a partir de 6 €

Venda de localitats: A partir del 4 de juliol

Informació i venda:

Palau de la Música Catalana - Tel. 93 295 72 00

Organitza



FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

Patrocina

Orquestra
simfònica
del Vallès

Fundació
BancSabadell



E

l passat 13 d'octubre la Universitat de Barcelona lliurà el títol de doctor *honoris causa* al director italià Riccardo Muti. Es tracta d'una altra màxima distinció atorgada per aquesta instància a un músic, fet no massa usual i per això mateix digne de celebració. Recordem que fa uns quants anys va ser atorgat, amb poca diferència de temps, a Victòria dels Àngels i a Josep Carreras, com així mateix va ser distingit amb aquest guardó Frederic Mompou.

Als mèrits intrínsecs d'una trajectòria de gran relleu artístic, d'abast internacional però alhora molt circumscrita al Teatro alla Scala de Milà, en aquest cas s'afegeixen, en un pla d'una certa circumstancialitat, els de la seva col·laboració generosa en el procés de refeta física del Gran Teatre del Liceu després de l'incendi.

Un fet d'aquesta transcendència no podia passar desapercebut ni podia ser ban-

dejat pel seu protagonista, el qual donà una dimensió original al protocol·lari capítol de regregraciament. I això és traduït en la direcció d'un assaig de l'orquestra de la mateixa universitat, iniciativa feliç aquesta i poc

El bell discurs de Riccardo Muti a la Universitat

propagada, que se situa en una línia tan i tan gratificant de vinculació de l'estament universitari amb la música.

Ultra això, el director italià va aprofitar l'avinentesa per pronunciar un discurs d'una alta volada de contingut. Elevant el fet musical per damunt del tòpic suntuari al qual està massa circumscrit, en mostrà la dimensió transcendent i el seu pes i protagonisme com a columna de la civilització.

Així, va confegir una suggestiva metàfora del seu ofici. *"Un director no és un dictador, sinó una persona que té una bona idea per a tothom i que l'ha de portar a la pràctica sense matar la llibertat individual. Quan els governants entenguin això, faran més atenció a la cultura."*

Una altra metàfora brillant i impecable es refereix a la música com a instrument de pau. *"La nostra força no són les armes, és el nostre passat cultural. La força de les armes destrueix el passat, un passat que precisament és la força d'Europa."* I afegí a tall d'advertiment lúcida: *"Dic això perquè durant l'últim any hem vist caure perillosament l'atenció dels governants del món per la cultura, la ciència i l'art."*

Saviesa i arguments incontrovertibles dites al *sancta sanctorum* de la mateixa saviesa. Res més adient.

En la recordança que enguany es compleix el trentè aniversari de la mort de Pau Casals, la sintonia tan exacta amb el posicionament ètic d'aquest reforça l'autenticitat i validesa dels arguments del director napolità.

Recordant Joaquim Homs

per JOSEP M. MESTRES QUADRENY

SI UN DIA SENTIU UNA MÚSICA, ALLIBERADA DEL SISTEMA TONAL TRADICIONAL, QUE US PARLA -BEN ALLUNYADA DE GESTOS GRANDILOQÜENTS I D'EFECTES PERTORBADORS- EN UN TO ÍNTIM I UNA SERENOR PROFUNDAMENT EMOTIVA, NO HO DUBTEU: ESTEU ESCOLTANT UNA PEÇA DE JOAQUIM HOMs. UNA DE LES SEVES MOLTES PECES, PERQUÈ VA ESCRIURE MOLTA MÚSICA: EL SEU CATÀLEG SUPERA LES DUES-CENTES OBRES.

El conjunt de la seva producció és com un immens i meravellós mosaic en el qual cada peça s'articula amb la precedent i la que segueix sense intermitències ni fissures formant un tot continu que va des de la primera composició fins a la darrera, sense alts i baixos, ni períodes estilístics diferenciats. És el fruit d'un treball rigorós i constant, de més de seixanta anys de dedicació, el qual ara està a disposició de tots els amants de la música del món per gaudir-ne.

Certament, falta encara molt de camí per recórrer perquè aquesta vasta obra, que inclou tots els gèneres des del lied fins a la gran orquestra, sigui a disposició del públic, perquè la realitat és que ara per ara és ben poc coneguda pels melòmans catalans, els de casa, i menys pels de fora. Moltes de les seves obres no s'han tocat mai, d'altres han estat estrenades en petits cercles i ben poques han estat presents en concerts rellevants. Hom pot demanar-se, com és possible que un home de tan extraordinària longevitat -només li mancaven tres anys per arribar al centenari- i autor de música de gran qualitat no hagués tingut l'oportunitat de ser més present en les programacions musicals barcelonines. Hi ha qui ho atribueix a la seva tímida extrema; en efecte, li costava molt articular unes frases seguides en presència d'un grup de persones, tot i que, en canvi, mantenia vius diàlegs amb aquells que eren de la seva confiança, i força interessants, gràcies a l'abast universal de la seva cultura. Sens dubte, d'alguna manera això hi tingué influència, però la raó principal cal buscar-la en les circumstàncies històriques que li tocaren viure: quan va esclatar la guerra tenia trenta anys i quan va morir el dictador en tenia setanta. Tot

el període de la vida productiva d'un home.

Durant l'època de la guerra civil, la Societat Internacional de Música Contemporània va seleccionar una peça seva per al Festival de París. Homs aprofità l'ocasió per casar-se i combinar el viatge de noces amb l'assistència a l'estrena. En acabar la guerra, l'empresa on treballava d'enginyer, Campsa -monopoli estatal del petroli- li tirà en cara que no hagués aprofitat aquell viatge per passar al bàndol feixista i fou represaliat amb un trasllat forçós durant tres anys a València. Joaquim Homs era un català de cap a peus i Catalunya havia estat esborrada del mapa per la força de les armes; la integritat moral no li permetia mantenir contacte amb els militars d'ocupació ni amb els civils que els feien la gara-gara. Si el seu mestre i amic Robert Gerhard visqué l'exili a Cambridge, ell visqué l'exili interior i, a partir del seu retorn a Barcelona el 1942, es mantingué al marge de qualsevol manifestació pública. Les úniques activitats diguem-ne civils d'Homs són les relacionades amb el clandestí Club 49, i la seva important presència a l'inici de l'Associació Catalana de Compositors, moment en què calia preparar-se per a la democràcia. A part d'això dedicà tot el temps disponible

LA COMPOSICIÓ OMPLÍ I
DONÀ SENTIT A
LA SEVA VIDA.

P. BARCELÓ



a la composició, activitat que omplí i donà sentit a la seva vida.

Poca cosa puc dir de la música d'Homs que no passi de pura xerrameca, perquè la seva dimensió sobrepassa de llarg les possibilitats del llenguatge parlat o escrit i, com deia Gerhard: "Si la música es pogués explicar ja no seria música", però sí que puc intentar resumir el contingut del seu catàleg. Pel que fa a obres orquestrals, se n'hi compten 13 per a orquestra simfònica, entre les quals *Dos soliloquis*, *Presències*, *Biofonia* i *Memòria*, 5 per a orquestra de corda i 6 per a conjunts instrumentals de més de vuit executants, entre elles *Música per a 11* a la memòria de J. Prats, *Imromptu per a 10* i *Nonet*; podem afegir-hi encara 3 sardanes per a cobla. En la música de cambra, capítol important de la seva producció, en què la seva sensibilitat es manifesta amb tot l'esplendor, dins una extrema varietat de combinacions instrumentals, hi trobem 8 quintets, 2 sextets, 3 septets i 3 octets, entre els quals mereixen esment especial el *Quintet de vent núm. 2* a la memòria de R. Gerhard, *Música per a 6*, *Heptandre* i *Música per a 8*, a més de 17 quartets, entre els quals *Sagitari* i 8 quartets de corda, 13 trios, 28 duos de diversos tipus d'instruments i 47 peces per a tota mena d'instruments a solo, i més de 26 obres

per a piano, de les quals sobresurten soliloquis, 2 sonates i 7 impromptus. En la veu trobà un excepcional recurs expressiu, i en l'elecció dels autors dels textos queda ben patent el caire universal de la seva cultura i els seus gustos personals: X. Benguerel, J. Brossa, J. Carner, E. Dickinson, S. Espriu, J. V. Foix, Li-Po, S. Mallarmé, J. Maragall, C. Riba, B. Rosselló-Pòrcel, A. Sala, J. Salvat-Papasseit, S. Sánchez-Juan, W. Shakespeare, R. Tagore, M. Torres, L. de Vega i J. Vinyoli, entre d'altres. La seva extensa producció vocal, la trobem repartida entre 20 obres per a veu amb acompanyament de piano, 23 per a veu i instruments diversos i 3 per a veu i orquestra. D'aquest conjunt, podem destacar-ne *Ocells perduts*, *El caminant i el mur*, *Sol i de dol*, *Sis antics poemes xinesos*, *Les hores*, *Tríptic de Setmana Santa* i *Via Crucis*. Aquí encara cal ajuntar-hi una vintena d'obres per a cor, la majoria sobre textos bíblics i populars catalans. Finalment, no es pot tenir una visió completa de la seva tasca si oblidem els seus escrits, constituïts per nombrosos articles i conferències i el llibre *Robert Gerhard i la seva obra* (Biblioteca de Catalunya, 1991). La limitació pròpia d'un article m'impedeix ser més explícit en la descripció d'aquest extens catàleg, però aquell qui hi estigui interessat podrà trobar informació completa i molt extensa al llibre *Joaquim Homs* de Josep Casanovas i Albert Llanas (Proa, 1996).

El Club 49 era una entitat l'ànima de la qual era Joan Prats, persona que tenia una visió molt rigorosa i alhora molt universal de l'art i a qui li interessava tot allò que fos autèntic en qualsevol de les seves manifestacions: pintura, escultura, arquitectura, música, poesia, teatre, cinema i fins i tot les arts populars de qualsevol ètnia. El 1930 havia fundat ADLAN (Amics de l'Art Nou), on aglutinà els artistes que treballaven entorn d'una nova manera d'entendre l'art i un escollit cercle de persones interessades en la matèria. Entre els seus membres, hi trobem Joan Miró, Josep Lluís Sert, Josep Torres i Clavé, Robert Gerhard, J. V. Foix, Sebastià Gasc, Joaquim Gomis i un llarg etcètera. Creà també Discòfils, amb Robert Gerhard i Ricard Gomis, per promoure l'escolta de música en forma de disc, amb audicions comentades i el propòsit d'arribar a crear un club del disc per poder fer produccions de tiratge limitat per tal de satisfer aquest públic minoritari. Amb l'esclat de la guerra civil, el 1936, tot se'n anà en orris. L'any 1949 arreplegà els mem-



P. BARCELÓ

bres esparsos d'ADLAN i fundà el Club 49, amb la voluntat de mantenir el rigor que havia distingit l'activitat d'ADLAN. Per dignitat, no volia ser sotmès al control legal governamental que prohibia qualsevol reunió de més de tres persones sense permís de la policia, així que en nomenà president Pere Casadevall per fer-li de tapadora. Casadevall era una persona no suspecta per al règim i era president del Hot Club de Barcelona, entitat legalment establerta. Les activitats del Club 49 es feien com a secció del Hot Club al seu local o bé a la Sala Gaspar, a porta tancada. Així pogué actuar durant vint anys fent una important tasca de projecció internacional, que passà desapercebuda per a les autoritats del règim. Al Club 49, durant els anys cinquanta, prosseguiren les audicions comentades de discs, com s'havia fet abans a Discòfils; ara, però, l'objectiu ja no era crear un club del disc, sinó de pura supervivència, atès que era l'única manera d'estar al corrent de les novetats musicals que es produïen a l'exterior, gràcies a la ben nodrida discoteca de Pere Casadevall, el qual havia trobat la manera de proveir-se de discs estrangers, o bé de les cintes o discs que Prats rebia de Robert Gerhard, des del seu exili a Anglaterra o en Josep Lluís Sert des dels Estats Units. La mà dreta de Prats pel que fa a aquesta activitat fou Joaquim Homs. Entre l'any 1952 i 1958 es donaren audicions de música contemporània comentada, en disc o cinta magnètica, en les quals figuraren més de 160 obres dels autors més destacats del segle XX. Homs s'ocupà de fer una antologia de la música contemporània en la qual analitzà les principals tendències que havien configurat la música del nostre segle. Els assistents a aquestes sessions voltaven la cinquantena de persones; tot i no ser moltes, eren suficients per crear greus problemes a la dificultat oratòria

d'Homs, així que ell, a fi de superar aquest entrebanc, les escrivia minuciosament i les llegia davant el públic, cosa que feia amb una total desimboltura. Entorn d'una quarantena d'aquests textos, escrits en un estil molt elegant, han estat publicats fa poc amb el títol *Antologia de la música contemporània* (Pòrtic, 2001) i llegir-los no únicament posa en relleu l'abast dels coneixements musicals i intel·lectuals de Joaquim Homs, sinó que dona una informació molt precisa sobre la problemàtica de la composició musical en aquell moment precís, tot constituint un autèntic document de primera mà d'aquells anys tan obscurs de la vida musical barcelonina. Durant aquest període es feren també concerts en viu: l'Agrupació de Música de Cambra de Barcelona tocà, el 1952, el *Quartet núm. 3* de Paul Hindemith i el *Quartet de corda núm. 3* de Joaquim Homs; el 1953 Montserrat Sans, soprano, i Joaquim Homs, piano, feren un recital amb obres de Darius Milhaud i Joaquim Homs; Jaume Padrós féu un concert de piano amb obres d'Arnold Schönberg, Alban Berg i Anton Webern.

A partir del 1960, amb motiu de la meua incorporació al Club 49, per fundar els cicles de concerts denominats Música Oberta vaig trobar, al costat de Joan Prats, la decidida col·laboració d'Homs en l'organització de les activitats durant una dècada. El primer concert de Música Oberta va ser el maig de 1960 a la Capella de Santa Àgata; Jaume Bodmer hi dirigí el conjunt instrumental, en el qual participaven com a solistes Anna Ricci i Pedro Espinosa, amb obres de: Joaquim Homs, Josep Cercós, Luis de Pablo i Mestres Quadreny. A partir d'aquí les activitats se succeïren regularment en forma de concerts, conferències i audicions comentades, fins al maig de

1968. Entre els conferenciants que hi van intervenir es poden esmentar: Edgardo Cantón, enviat pel Service de la Recherche de l'RTV francesa, que féu una presentació d'obres de Música Concreta; György Ligeti, que presentà obres del Laboratori de Música Electrònica de la Radio de Colònia i parlà de les noves troballes acústiques i la seva incidència en la música instrumental; Karlheinz Stockhausen, que féu les anàlisis dels seus *Klavierstücke*; Pierre Barbaud, que mostrà com l'ordinador podia ser una eina de valor incalculable per al compositor. Pel que fa a les audicions comentades, entre d'altres, Joaquim Homs féu l'anàlisi de la integral d'Anton Webern i de la *Segona Simfonia* de Robert Gerhard, i jo ho vaig fer d'obres recents de Luigi Nono i de John Cage. Entre els instrumentistes que participaren en els concerts de Música Oberta, hi trobem els pianistes David Tudor, Pedro Espinosa i Carles Santos, el percussionista Max Neuhaus, el clarinetista Juli Panyella, l'organista Montserrat Torrent, la violoncel·lista Emma Curti, la mezzosoprano Anna Ricci, el Quatuor Parrenin, etc. Es feren també nombrosos concerts de cambra amb músics locals dirigits per José Luis Delás, Alain Milhaud i Joan Guinjoan. Seria massa llarg donar la llista de compositors programats; entre els clàssics de l'avantguarda, hi sovintejaven Anton Webern i Edgar Varèse, i entre els catalans Robert Gerhard, Joaquim Homs, Josep Cercós i jo mateix.

El 1968, per tal d'obtenir una major projecció ciutadana, vam concentrar tota l'activitat de l'any en un festival, anomenat Música d'Avui al Tinell. Un dels concerts d'aquell cicle fou dirigit per Konstantin Simónovix i l'alt nivell assolit donà peu a la idea de crear un grup estable especialitzat en la música nova. Aprofitant la bona entesa que hi havia entre Joaquim Homs i jo, col·laboradors del Club 49 i els col·laboradors de Joventuts Musicals de Barcelona Xavier Benguerel i Josep Soler, va ser fàcil arribar a un acord entre les dues entitats, les quals es van implicar directament en la creació del Conjunt Català de Música Contemporània, la direcció del qual fou encomanada a K. Simónovix. El gener de 1969 començà la primera temporada a un ritme d'un concert mensual. Els cicles de concerts se succeïren durant tres temporades, en el decurs de les quals van ser presentades nombroses obres d'autors europeus i catalans. El conjunt assolí ben aviat un nivell excel·lent i va partici-

JOAQUIM HOMS
VA SER ELEGIT PRIMER PRESIDENT
DE L'ASSOCIACIÓ
CATALANA DE
COMPOSITORS.

par en diversos festivals internacionals, com el de Barcelona, el d'Avinyó i el de Nueva Música de Madrid. No obstant això, el conjunt només va durar tres temporades, perquè la mort de Prats, coincidint amb les dificultats financeres de JJMM, en situació de fallida, en van estroncar la subsistència.

Des de la postguerra la cultura musical catalana era, per decret, provinciana. El Govern central de Madrid reservava els escassos recursos destinats a la música per als seus addictes. L'activitat musical a Barcelona i arreu de Catalunya depenia únicament de la iniciativa privada, sense cap altra mena d'orientació que els gustos dels organitzadors, que rarament coincidien amb les idees renovadores dels compositors. Tota la societat vivia submergida en aquell tenebrós provincianisme anorreador de la consciència individual i col·lectiva, inert i anacrònic. El desembre de 1973 l'espectacular assassinat de Carrero Blanco va desencadenar, dins un clima de forta tensió, un bri d'il·lusió a la nostra societat. La desaparició de Carrero era un cop fort a la continuïtat del règim quan es veia

venir la fi del decrepít tirà, que volgué encara ensenyar les sinistres dents amb l'execució pocs mesos després de Salvador Puig Antich, seguida el 1975 de la de cinc nacionalistes bascos. El brutal cop de força, tot i no ser altra cosa que un signe de feblesa, sotragà la societat i paralitzà moltes iniciatives de participació estrangera, com el Festival Internacional de Música de Barcelona, que aquell any fou suspès pocs dies després d'iniciat. Entrellucar la imminència d'un canvi important era engrescador i tot plegat contribuïa a produir el brou de cultiu idoni per donar un fort impuls a l'associacionisme amb l'afany d'anticipar-se als esdeveniments; les associacions de tota mena van proliferar, i les de veïns prengueren un auge i un protagonisme inusitats. Aquest engrescador clima era propici perquè els compositors hi diguéssim la nostra. L'espurna la llençà el Dr. Jordi Roc el 1974, en fer veure a uns quants que calia estar preparats, quan arribés el moment, per poder manifestar la nostra presència i fer sentir les nostres veus. Així, doncs, deixant de banda totes les diferències entre nosaltres, vam decidir tirar endavant l'Associació Catalana de Compositors. Ben aviat van quedar redactats els estatuts i Joaquim Homs en fou elegit president pels membres fundadors: Jordi Alcaraz, Xavier Benguerel, Josep Casanovas, Josep Cercós, Joan Guinjoan, Carles Guinovart, Joaquim Homs, Josep M. Mestres Quadreny, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge, Salvador Pueyo, Albert Sardà, Josep Soler i Manuel Valls. Immediatament Homs s'ocupà dels tràmits de legalització i el 1975 vam obtenir l'autorització governamental i vam ser inscrits



P. BARCELÓ

al Registre d'associacions. Els inicis foren durs i marcats per un fort grau de desconcert, ja que els objectius ressenyats als estatuts eren prou explícits, però els recursos econòmics de què disposàvem eren molt escassos. Així i tot, a força de superar problemes, i gràcies a la voluntat de servei dels presidents successius, l'ACC ha superat els vint-i-cinc anys d'existència i actualment té més d'un centenar d'associats i una notable presència ciutadana.

El novembre de 1975 morí el dictador i començà el tens procés de transició. Fou un moment apassionant en el qual el poble es llançà al carrer per reclamar la democràcia: un seguit de manifestacions reprimides, la caravana de la llibertat, les "sentades" de Xirinachs davant la presó reclamant l'alliberament dels presos polítics, etc. Tot plegat desembocà el juny de 1977 en les primeres eleccions a les Corts espanyoles i, per l'octubre, en el restabliment de la Generalitat de Catalunya amb el retorn del president Jo-

sep Tarradellas. L'entusiasme i la il·lusió no tenien límits.

Homs recordava molt bé l'impuls que la Generalitat republicana havia donat a la música durant els pocs anys que pogué actuar: creació del Consell de la Música amb personalitats rellevants com Pau Casals i Robert Gerhard, fundació de la Comissió Editorial de Música Catalana, celebració a Barcelona del Congrés Internacional de Musicologia i del Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània, entre d'altres. Contemplà engrescat el restabliment de la Generalitat de Catalunya amb competències exclusives en matèria de cultura i pensà que havia arribat el final del seu ostracisme. Visqué encara vint-i-cinc anys per veure com la nova Generalitat no elaborava cap projecte de política cultural, pel que fa a la música, ni els músics catalans rebien l'imprescindible suport per a la seva projecció a Cata-

lunya, a Espanya i a Europa, i com una espessa ona de banalitat acabava envaint la nostra societat. La cultura musical catalana continua sent provincialiana, però ara no ho és per decret del Govern central, sinó simplement perquè no s'han fet els deures.

Hi ha petits països europeus com Finlàndia o Txèquia, de llengües minoritàries, que basen la seva projecció internacional en la música perquè és el llenguatge que pot ser entès arreu del món. Allà Joaquim Homs hauria estat un heroi nacional i enterrat amb tots els honors. Aquí, els assistents a la cerimònia del seu enterrament vam constatar amb consternació la flagrant absència d'una representació d'alt nivell del Govern català. Homs, gran músic i gran català, no mereixia aquest menyspreu. No n'hi ha prou que el conseller de Cultura donés en privat el condol a la seva família. Calia ser-hi, per dignificar el Govern de Catalunya, ni que fos l'Onze de Setembre.

DEL SEU AFFM.

Sr. Joaquim Homs, il·lustre compositor i gran persona

Estimat amic:

Escric una mica fora de l'escalf de la immediatesa de la seva mort. El fet que el seu traspàs esdevingués molt al límit del tancament del darrer número de la RMC m'ha permès pensar sobre el seu adéu amb una major perspectiva i calma. I no sap com n'estic, de content.

I és així, perquè la reflexió sobre la pèrdua d'una personalitat tan massissa i rica com la seva no pot ser empresa ni des de l'emotivitat més viva, ni, no cal dir-ho, la lleugeresa irresponsable de la precipitació. Home més preocupat pel "cap endins" que pel "cap enfora", pel rigor que per l'exhibició, no resulta fàcil capir la grandesa de la seva personalitat, projectada, a més, en un tan dilatat patrimoni temporal.

Amb pocs però substanciosos contactes directes, crec que sóc un més de la majoria que el valorem molt essencialment per l'envergadura de la seva obra i la noblesa de la seva actitud més que no pas per causa d'una comunicació personal continuada. Discret, elegant, refinat, d'un senyoriu auster impecable, des del primer moment vaig valorar la seva ironia fina i intel·ligent i també la capacitat per mostrar, amb una expressió imprevista o a vegades gairebé amb tan sols una lleu mirada —una mirada discreta però viva—, un judici profund i d'una absoluta obertura de criteri. Perquè vostè va tenir, sobretot, el gran mèrit de dominar les conseqüències que el pas del temps abraona damunt les idees, l'estètica i les escales de valors, i esgoten i fan trontollar continuament les seves percepcions. Per això sempre el vaig trobar —i quan el vaig conèixer ja estava gairebé en la vuitantena d'anys— una persona jove. Com hi trobo, hi trobem tots, la seva música. Persona i obra, per tant, han sabut transcendir idealment aquest ròssec oxidant imperceptible però manifest en els resultats.

El recordo amb especial vigor a l'acte d'ingrés a l'A-

cadèmia de Sant Jordi, tot pronunciant, en edat ja aleshores prou senecta, un discurs esplèndid, d'una gran saviesa, potència i frescor. El recordo també al Saló de Cent de l'Ajuntament tot escoltant, amb gran dignitat, la magnífica glossa que de vostè va fer l'estimat Josep Casanovas amb motiu d'una alta distinció municipal. El recordaré sempre, també, en la seva disposició, amb nosaltres i arreu, a projectar la figura del seu mestre i amic Robert Gerhard, en una tasca evangelitzadora que ha resultat cabdal per donar a conèixer arreu el compositor de Valls. I com es dolia que la seva magnífica biografia que va confegir s'hagués editat primer en castellà i gràcies a una institució acadèmica forana, i no pas en català.

Contemplo també la unanimitat en l'estima que li han tingut generacions de col·legues —mèrit prou rar—, que de manera incondicional han sabut valorar, ho tinc per ben cert, no sols el fet obvi i exacte de la seva transcendent obra, sinó també el d'una visió generosa i oberta de l'ofici de creador musical i el compromís estètic i ètic irrenunciable.

Per a mi, guardaré sempre l'exquisidesa i finor del seu tracte i la lliçó de coherència en tots els sentits que ha presidit la seva carrera. I permeti-m'ho, espero que no se'n senti ofès, d'una manera especial la seva rialla —o mitja rialla— continguda, de so prim i cadència repetida, enormement personal, d'una gran expressivitat, que per a mi tenia un encant que no sabia definir en projectar i condensar d'una manera inexpressable la imatge de tot un món. Crec que constituïa la síntesi d'un esperit franc, discret i senyoriol; d'una elevada finor moral; d'una certa murrieria deliciosa, ingènua i relaxada; d'una saviesa profunda i d'una intel·ligència agudíssima.

Del seu affm.

Jaume Comellas

Zacharias i l'OBC triomfen de nou amb el Festival Mozart

per LLUÍS TRULLÉN

PER SETÈ ANY CONSECUTIU EL FESTIVAL MOZART HA OBERT EL CALENDARI CONCERTÍSTIC BARCELONÍ AMB QUATRE PROGRAMES EN QUÈ LA MÚSICA DEL COMPOSITOR DE SALZBURG S'HA ERIGIT EN EIX DE LA PROGRAMACIÓ. LA FIGURA DEL PIANISTA I DIRECTOR CHRISTIAN ZACHARIAS, DIRECTOR DEL FESTIVAL MOZART, HA ESDEVINGUT UN ANY MÉS EL PRINCIPAL ATRACTIU D'UNS CONCERTS EN ELS QUALS, A MÉS, HEM POGUT ESCOLTAR FIGURES TAN REPRESENTATIVES DEL PANORAMA MUSICAL COM MARTA ALMAJANO, FRANK PETER ZIMMERMANN, GYULA STULLER O ASHAN PILLAI EN EL DECURS D'UNS CONCERTS MARCATS PER L'ÈXIT EN EL DOBLE PLA D'INTERPRETACIÓ I DE PÚBLIC.

El Festival es va obrir amb la *Simfonia núm. 1, op. 18* de Johann Christian Bach, obra d'estil galant en què el melodisme i el refinament de la línia musical han d'esdevenir principals protagonistes en el decurs dels tres moviments. La direcció de Zacharias, que sempre tendeix a cercar una vivacitat eloqüent en els temps ràpids, cercava en tot moment la fluïdesa, la diversitat de plans de sonoritat en una orquestra que va saber transmetre aquella atmosfera nítida i refinada de la música del Bach de Londres. Si aquesta obra va ser escrita entre els anys 1774 i 1777, dos concerts de Mozart, compostos, respectivament, els anys 1774 i 1775 van seguir aquest primer programa.

Frank Peter Zimmermann, un dels violinistes més preuats de les darreres generacions, va tornar a Barcelona amb la interpretació del *Concert per a violí i orquestra núm. 4* i amb el *Concertone per a dos violins K. 190*, obra en la qual va actuar al costat del seu fill Serge, que amb només dotze anys ja apunta els trets per ser en un futur un solista de primer ordre. Si Frank Peter va debutar amb orquestra quan tenia deu anys, el seu fill Serge ja ho va fer als nou interpretant en aquells moments el *Concert K. 211* de Mozart. La recreació del *Concertone* va respondre a una línia interpretativa en què la delicadesa i l'expressivitat van sobreposar-se a un afany de mera exhibició tècnica.

L'orquestra servia un acompanyament delicat, tot cedint el protagonisme als Zimmermann, que recreaven la música de Mozart amb naturalitat i amb un control que permetia fruit de l'estil galant que caracteritza aquest *Concertone*. Ja en la segona part, Frank Peter Zimmermann, amb el delicat so que produeix el seu Stradivarius, va recrear el bellíssim *Concert K. 218* amb una projecció de la sonoritat, una qualitat tècnica i una netedat en la realització de tots els registres que recreaven aquella atmosfera plena de placidesa i serenitat que caracteritza el *Concert en Do major*. Aquest primer programa de la temporada va concloure amb el *Concerto a due cori Hwv 335* de Händel, una obra en què la distinció de colors, els clarsobscurs tan característics de la partitura, els seus contrastos rítmics i de tempo van ser resolts per l'OBC amb una claredat de matisos en què quedaven reflectides totes les qualitats barroques de la partitura.

La música de cambra, en el Festival Mozart va arribar amb un concert

dedicat als dos *Quintets en Mi bemoll, per a piano, oboè, clarinet, trompa i fagot* que van compondre Mozart i Beethoven, respectivament, els anys 1784 i 1796. Zacharias al piano acompanyat per Disa English, Larry Passin, David B. Thompson i Silvia Coricelli van oferir un recital cambrístic de primer ordre. Sincronització d'idees musicals, netedat en la sonoritat –tan complexa d'obtenir en aquestes obres que demanen un cúmul d'exigències als instruments de vent–, un pianisme de Zacharias en què la claredat d'articulació i el preciosisme de la sonoritat brollaven amb una adequació perfecta de volum amb la sonoritat de la resta d'instrumentistes, tot plegat va repercutir perquè l'audició de les dues obres es caracteritzés per la seva transparència melòdica i alhora per uns *tempi* amb tendència a la rapidesa que s'emmotllaven a les brillants tonalitats de Mi bemoll emprades pels dos compositors.

Ombres simfòniques i concertants compostes l'any 1779 –període durant el qual Mozart també escrigué la *Missa de la Coronació*– van centrar bona part del programa següent del Festival. Si bé en un principi una de les pàgines escollides era el *Concert per a dos pianos K. 242*, una indisposició de la pianista Marie-Luise Hinrichs va ser la causa d'un canvi de programació pel qual Zacharias va actuar com a solista del *Concert per a piano núm. 19*, obra composta l'any 1784 i que, com l'inicialment previst *Concert "Lodron"*, està escrit en la tonalitat de Fa major.

Les *Simfonies núm. 32 i núm. 35* van permetre escoltar una orquestra que cada any se sent més segura recreant les obres mozartianes. Les brillants tonalitats de Sol major i Si bemoll major en què, respectivament, estan escrites les obres, van permetre a Zacharias proporcionar una versió d'un Mozart novament fluid, dinàmic, obert, meticulós en el refinament líric, i per sobre de tot elegant en la seva concepció. La versió traspuava les característiques bàsiques del classicisme, amb uns "Andante" reflex de

EL PIANISME DE
ZACHARIAS DESTACA
PER LA CLARETAT DE
L'ARTICULACIÓ, EL PRE-
CIOSISME DE LA
SONORITAT.

Christian Zacharias



A. BURBULES

Ashan Pillai i
Gyula Stuller

la serenitat mozartiana, uns "Allegro" d'una vital musicalitat, i en el cas de la *Simfonia núm. 33* d'un "Minuetto" en el decurs del qual l'Orquestra va endinsar-se amb elegància i precisió en la mesurada rítmica que marca aquest moviment ple de preciosisme. La *Simfonia concertant K. 364* s'ha erigit com una de les obres cabdals de tota la programació per a solista i orquestra de Mozart. El seu segon moviment (com el dels *Concerts per a piano núm. 21* i *núm. 23*, o del *Concert per a clarinet*), esdevé un dels cims de tota la producció del compositor, i en el qual la càrrega expressiva assoleix una dimensió plenament romàntica. Ashan Pillai –solista de viola de l'OBC– i Gyula Stuller –primer violí de l'Orquestra de Cambra de Lausana (formació que dirigeix Zacharias des de l'any 2000) i que fou convidat en el rol de primer violí durant tot el Festival Mozart– van ser els solistes d'aquesta versió. En línies generals, la recreació de Zacharias tendia a enfocar els *tempi* amb major velocitat que les versions més convencionals. Uns *tempi* que accentuaven la vitalitat dels dos moviments extrems i que irradiaven aquella lluminositat de la tonalitat de Mi bemoll que marca la composició. Però a més, aquesta elecció del *tempo* reforçava encara més la delicada expressió de l'"Andante" central, en el qual Pillai i Stuller recreaven un diàleg amb l'Orquestra dotat de la sensibilitat i serenitat que ha de caracteritzar la recreació d'aquesta joia mozartiana. Ja en la segona part, Zacharias va recrear amb un domini absolut de l'obra el *Concert per a piano núm. 19*. Dirigint des del piano, la naturalitat amb què acara una obra que sens dubte recull complexitats tècniques evidents –neta d'articulació, precisió en els fraseigs, passatges marcats per una vivacitat summament eloqüent–, la in-

terpreta amb una aparent facilitat, amb una precisió tan absoluta de la qual resulta admirable contemplar la precisió tècnica i la magnitud expressiva que assoleix la seva recreació. Zacharias va estar sublim tot al llarg del *Concert* –un fet igualment assolit dos dies després, tot interpretant el *Concert K. 503*–; la seva qualitat en la resolució dels detalls, com les notes d'ornament, el refinament de la línia musical, el control absolut de la sonoritat tant del piano com de l'orquestra, fan que el seu Mozart transmeti una incessant energia vital i una volada lírica encisadora. Zacharias, com va deixar palès en el *Concert K. 503*, sembla portador d'aquella fluïdesa del pianisme mozartí de Barenboim, d'aquella tècnica perfecta que assoleix Pollini quan recrea Mozart, d'aquella profunditat a la qual sempre recorre Pires, o d'aquell estudi meticulós que sempre ha proporcionat Brendel quan interpreta les obres de Haydn o el Beethoven més clàssic. Zacharias va fer una versió antològica del *Concert núm. 25*, amb una orquestra que responia a la perfecció a les demandes de la seva direcció, tot oferint una versió en què novament la frescor que transmetien els moviments extrems permetien que l'"Andante" central assolís una dimensió de contrast i delicadesa notòriament pronunciada. En aquest darrer programa del Festival, que va culminar amb la celeberrima *Simfonia Praga* i en la qual l'Orquestra va tornar a evidenciar una plena sincronia no només amb Zacharias sinó també amb el repertori mozartí, la soprano Marta Almajano va ser-hi convidada per interpretar dues àries per a orquestra: "Ch'io mi scordi di te?" i "Bella mia fiamma, addio". Aquestes dues obres que, com la resta de les pàgines del programa, van ser compostes els anys 1786 i 1787, estan netament vin-

culades a les sopranos Nancy Storace –Susanna el dia de l'estrena de *Les noces de Figaro*– i Josepha Duschek –a qui Mozart admirava de manera molt especial i per a qui va escriure aquesta meravellosa ària carregada de dificultats i alhora de bellesa expressiva

Marta Almajano amb la seva veu, que posseeix un registre central bellíssim, amb una claredat diàfana per assolir les notes més agudes de la tessitura, i amb un meticulós melodisme, va endinsar-se en ambdues obres amb un acompanyament orquestral –i en el cas de la primera ària també pianístic– en què quedava palès el perquè ha esdevingut una de les veus més reclamades en l'àmbit internacional per acarar no només les obres del repertori barroc sinó també del llegat clàssic, al qual la seva veu s'adequa, com es va poder escoltar a l'Auditori amb total eficiència.

En definitiva, un Festival Mozart que any rere any continua augmentant de qualitat interpretativa i en el qual la figura de Zacharias com a director musical i artístic esdevé un valor segur, per no dir el més segur que a hores d'ara es pot trobar per aconseguir un festival dedicat al compositor salzburguès.

Centro
de Estudios
Pianísticos

**CONVOCATORIA
DE BECAS PARA
PIANISTAS**

93 408 00 40

centroestudiospianisticos.com

Una brillant edició rossiniana

COM CADA ESTIU DURANT EL MES D'AGOST, LA CIUTAT DE PESARO -A LA COSTA ADRIÀTICA- S'OBRE ALS AFECCIONATS A LA MÚSICA AMB UN GRAN HOMENATGE A GIOACHINO ROSSINI.

per ROBERT BENITO

Cinc òperes i més de set concerts han configurat la programació de la XXIV edició del ROF, Rossini Opera Festival, amb participació i presència de noms espanyols en diversos camps, des de la regidoria (Ll. Pasqual i E. Sagi), direcció orquestral (J. López Cobos), cantants i fins i tot orquestra resident convidada (Orquestra Simfònica de Galícia), com també obres de compositors (Granados, Obradors, Turina, Montsalvatge) en diversos concerts.

Si hi ha hagut algun aspecte per destacar d'aquesta edició, ha estat la varietat de propostes dintre d'unes directrius que configuren la política del Festival, com és la seva centralitat en l'obra rossiniana però obrint-se a lectures escèniques noves i a una ampliació de la visió de Rossini amb altres autors, bé en concerts o en òperes d'autors contemporanis del fill predilecte de Pesaro.

En aquest últim sentit va destacar l'òpera *Adelina*, qualificada pels seus autors com *melodramma sentimentale* en un acte i amb música de G. Rossi, mestre del Primo Ottocento i inventor del conegut *crescendo* rossinià. L'interès de l'obra radica en el fet que les seves característiques musicals van ser elements clau per a l'estètica rossiniana, i alhora el melodrama de l'època. L'escriptura musical, sobretot dels dos protagonistes, Erneville i Adelina, barreja la bellesa de la línia belcantista amb les agilitats i *colorature* que van ser ben interpretats pel tenor R. Botta i la soprano C. Forte, la qual també vam poder escoltar en un magnífic concert de *bel canto* italià amb peces de Donizetti, Rossini i uns correctes àries de concert de Mozart.

Una fresca i minimalista proposta d'*Il viaggio a Reims* signada com a regidor per E. Sagi ens va oferir novament els fruits dels joves cantants de l'Acadèmia Rossini, entre els quals tres noms masculins espanyols: José Manuel Zapata (tenor), David Menéndez (baríton) i David Castañon (tenor), de grans prestacions vocals sobretot els dos pri-

mers i que apunten com a figures de la més jove generació de cantants, al costat de la soprano Sandra Pastrana, ja coneguda per les seves actuacions al Liceu.

Sense abandonar els noms espanyols, cal destacar el concert de música espanyola que va oferir la mezzo valenciana Silvia Tro Santafé, amb obres de Rossini, Turina, Montsalvatge, del qual va oferir les seves *Cinc cançons negres*, amb què va tornar "boig" l'auditori i tot compensant el passeig *tonadillesco* amb totes les deu cançons de *majas* de Granados, que van tenir una lectura entre moderada i musicalment expressiva. Aquesta mezzo la podem escoltar la present temporada al Liceu en el doble programa Montsalvatge-Ravel, com també en un futur *Ariodante* händelià. Com vam poder veure en l'última temporada del Liceu amb *Viaggio a Reims-Comte Ory*, l'element reciclatge era tan típic en Rossini com la seva afició per la cuina, per aquest motiu aquesta última òpera novament es va programar en el ROF en una versió signada per Lluís Pasqual i que, malgrat alguna transposició d'època, es va convertir en el bombó del Festival, tant per la gràcia de la proposta com, sobretot, per l'elenc de cantants que la van interpretar: un magnífic, pletòric i còmic Juan Diego Flórez en el rol titular, acompanyat per una Comtesse de luxe, Stefania Bonfadelli, els quals van elevar la temperatura del petit Teatre Rossini a fites de *delirium tremens* (a pesar d'una batuta de López Cobos poc nítida i sense arribar a les cotes que ofereix la partitura orquestral).

No va passar el mateix amb la nova producció de la *Semiramide* que veurem al Liceu d'aquí a dues temporades, coproducció amb aquest Festival, i que recupera la versió íntegra de l'obra en una nova edició crítica que esdevé excessivament llarga. No se sap si aquesta sensació obeeix a la música o a l'avorrida posada en escena amb un únic decorat per a les més de quatre hores de durada. A més d'incongruències de situar aquesta joia de l'exuberància oriental en un episodi d'*Star Trek* o en una reunió interestel·lar de l'ONU. Sigui com sigui, almenys la part musical va quedar salvada per la interpretació d'una parella de moda en aquest repertori, la mezzo Daniela Barcellona i la soprano Darina Takova, que va electritzar tant en àries com en duos per la seva qualitat, musicalitat i timbres vo-

Muntatge d'Adina de Rossini amb Joyce Di Donato (Adina), Raúl Giménez (Selimo) i Marco Vinco (Califa)



cals. Tot un luxe per a una proposta equivocadament moderna, que va quedar contrapesada per l'*Adina* alhambrista i luxosa que van interpretar correctament la mezzo americana Joyce di Donato i el tenor argentí, barceloní d'adopció Raúl Giménez, que, malgrat no trobar-se en el seu millor moment vocal, sap treure partit a tots els seus recursos de bon coneixedor del repertori rossinià en aquesta farsa també en un acte, com l'*Adelina de Generali* amb la qual obriem la crònica.

El Festival es va tancar amb la interpretació de l'*Stabat Mater* rossinià en memòria de Lucia Valentini Terrani, en què la batuta del mestre Alberto Zedda va saber treure el millor de solistes, cor i orquestra. El Cor de Cambra de Praga, cor resident del Festival, va mostrar tot el que donava de si aquesta peça clau i diferent del repertori rossinià seguint la direcció atenta de Zedda, que igualment va saber aprofitar la ductilitat de l'orquestra resident convidada, la Simfònica de Galícia, per acompanyar els solistes, entre els quals va destacar la ja esmentada mezzo D. Barcellona, que farà el seu debut al Liceu en el *Giulio Cesare*, títol que tancarà la present temporada del coliseu barceloní.

Ha estat una nova edició del ROF que es tanca amb èxit artístic, de crítica i sobretot d'un públic que omplia cada espectacle, i que dona pas a una altra edició, la del vint-i-cinquè aniversari, que es comença a preparar amb noves produccions, com *Elisabetta*, regina d'Inglaterra i *Mathilde di Shabran*, com també la reposició de *Tancredi*.

La grandiositat de Verona

QUALIFICAT COM EL MÉS GRAN ESPAI LÍRIC A L'AIRE LLIURE DEL MÓN, LA ROMANA ARENA DE VERONA S'ERIGEIX COM A ALTAVEU D'ÒPERA PER A LES MÉS DE 16.000 PERSONES QUE CADA NIT DES DE FINAL DE JUNY FINS A FINAL D'AGOST OMPLEN AQUEST INUSUAL TEATRE

per ROBERT BENITO

Veritablement, és un espectacle únic en què es barregen totes les arts possibles en un projecte de bellesa: l'arquitectura del coliseu que ho abraça tot, la música que ho embolica tot amb una màgia indescriptible, els jocs de llums i escenografies que converteixen un espai enorme en un mar, en un temple persa, en la ciutat de faraons, en una plaça sevillana o en un palau de Màntua, però sobretot la tradicional cerimònia d'encendre —els espectadors— les petites espelmes com a detall de benvinguda a l'Arena produeix el primer calfred de la nit abans que soni la primera nota.

El més antic dels festivals d'òpera italià, que va néixer per commemorar el centenari de Verdi el 1913, ha desenvolupat en les seves més de vuitanta edicions òperes i ballets dels compositors italians, alemanys, francesos, russos, etc. dels segles XIX i XX més representatius, amb propostes escèniques i coreogràfiques des de clàssiques a virtuals, tot respectant sempre aquest toc de tradició que li ha donat identitat juntament amb una acurada selecció de cantants. L'Arena és una cita obligada per als millors cantants, sobretot del repertori italià; fent un repàs, hi trobem un nodrit grup de coneguts per proximitat geogràfica. El 1921 hi va cantar Hipòlit Lázaro l'obra que Mascagni va escriure per a ell, *Il piccolo Marat*. Després dels últims anys quaranta amb el binomi Tebaldi-Callas, va arribar a l'Arena Magda Olivero, que va debutar-hi el 1951, compartint cartellera amb la Callas fins que es retirà el 1970. Excepte M. Caballé, que hi va cantar un concert i una *Andrea Chenier*, la presència dels nostres cantants ha estat masculina, tot destacant-hi els incombustibles Domingo i Carreras, Aragall i Lavirgen, Semperre i Ordóñez, el baríton per excel·lèn-

Fiorenza Cedolins
com a Aida,
en el muntatge
de Franco Zeffirelli

cia Joan Pons i les noves generacions, com M. Àngel Zapater o Carlos Álvarez.

La present edició ha estat gairebé totalment verdiana, excepte *Turandot* de Puccini i *Carmen* de Bizet, amb títols com *Aida*, *Nabucco*, *Rigoletto* al costat d'una Gala de *La Traviata* en forma semiescènica. Parlar de les escenografies de l'Arena seria inútil, cal veure-les en directe, ni tan sols en foto; la immensitat de l'espai s'omple d'idees que es tradueixen en decorats enormes pintats o en armadures de metall, com l'enorme piràmide central de l'*Aida* que brilla en plena nit. Alhora tot pren vida amb els colors d'una acurada luminotècnia increïble, allunyada i discreta, que és capaç de crear un ambient íntim d'un espai enorme, una nit romàntica per al "Caro nome" de *Rigoletto* o el duo del tercer acte d'*Aida*, per passar a l'explosió de la llum del dia de la marxa triomfal de la mateixa *Aida* o del primer acte de *Carmen*, i alhora regar d'un vermell sang tota l'escena amb la invasió dels perses en *Nabucco*.

No obstant això, tot està al servei de la música que fan els cantants, els quals, sense amplificació, omplen aquest immens arc acústic. Veritablement és una proesa i un miracle de la veu. En aquest apartat, en la present edició es podrien destacar l'*Aida* de Fiorenza Cedolins pel seu fraseig tan natural com adequat i la seva càlida interpretació en l'últim duo amb Salvatore Licita. En la seva presentació a l'Arena com a Escamillo, Rene Papi no va passar d'un respectuós èxit, mentre que Maya Dashuk va cantar una Micaela inoblidable, com també la protagonista Irina Mishura va anar guanyant en el rol titular fins a fer un

últim acte d'antologia. Amb uns cantants més que notables, el primer premi del *Nabucco* se'l va endur el cor, que va haver de bisar un "Va pensiero" inoblidable, que deixà tot l'auditori sense respiració en perllongar l'última nota en *pianissimo* imperceptible d'un calderó gairebé etern. La nova producció d'aquest any, juntament amb *Turandot*, va ser un *Rigoletto* irreplicable en gairebé tots els sentits: elenc formidable, escenografia adequada, bella i rica, i una acurada direcció orquestral.

Què es pot dir del *Rigoletto* de Leo Nucci? És ell. Cada paraula, cada frase està cantada amb la bellesa que dona l'experiència i el coneixement tant de la tècnica canora verdiana com del personatge; tot un mestre. La Gilda d'Elena Mosuc és ofensiva de com n'és, de perfecta; la seva facilitat per atacar les notes agudes, el seu estudiat fraseig, el seu *legato* que no acaba mai va fer les delícies del respectable, però no només en el "Caro nome", que va ser dels que et fan aixecar del seient, sinó en cada duo, i per això ha haver de bisar, a petició del públic, "La vendetta" amb Nucci. Igualment es va haver de bisar "La donna è mobile" que l'elegant cant de Marcelo Alvarez va interpretar amb valentia a més de donar vocalment al personatge tota la càrrega malvada i sensual que posseeix. Les veus greus també van ser més que notables, sobretot l'*Sparafucille* de Mario Luperi i la Maddalena fosca però voluptuosa de Sarah M'Punga. Una producció rodona per a un teatre rodó que almenys una vegada en la vida s'ha de viure com a experiència operística.

NOTICIARI

MIKROKOSMOS

Banalització i disgust

L'altre dia vaig agafar un tren de rodalia. En pujar vaig comprovar que la gent feia cara de no estar gaire contenta. De seguida en vaig comprendre el perquè, a més dels seus problemes personals; pel fil musical donaven *Les Estacions* d'A. Vivaldi d'una forma reiterativa; i en acabar les tornaven a començar.

Vaig preguntar al revisor el perquè de la repetició de l'obra esmentada alhora que li demanava un canvi de programació; potser això comportaria una major alegria dels viatgers.

Em va respondre que no hi podia fer res, perquè el fil musical venia programat per una empresa de Madrid.

Vet ací, doncs, que una intenció inicialment bona produïa un doble efecte negatiu:

Per un cantó la banalització d'una composició sublim, quan és ben cert que una obra ha de ser escoltada en llibertat i sense coacció.

I, per un altre, un enuig insalvable perquè els viatgers no podien canviar de vagó, ja que a totes les unitats del tren passava el mateix.

Per què passa això?

Caldria que algú hi reflexionés i hi posés remei.

No els sembla?

per PERE ARTÍS

Corrigenda

A la crònica del Festival de Torroella de Montgrí, signada per Lluís Trullén, apareguda al núm. 228 de CM/RMC (octubre de 2003), a les pàgines 10 i 11, s'esmenta erròniament el conjunt *Al Ayre Español* quan en realitat havia de ser *El Concierto Español*.

Acabades les obres de l'interior de la Sala de Concerts del Palau de la Música Catalana



A. BOFILL



A. BOFILL

El propassat 1 d'octubre, coincidint amb el primer concert del cicle El Primer Palau, el Palau de la Música Catalana va reprendre les seves activitats artístiques després de quatre mesos a causa de les obres de remodelació de la Sala de Concerts.

Aquestes han donat com a resultat la reforma de l'escenari, del qual s'ha eliminat l'esglaó del mig, que era la viga que sustentava el sostre de la sala d'assaig que queda justament a sota, i s'hi ha afegit una graderia retràctil que, desplegada, pot distribuir còmodament un cor o una orquestra i que, plegada, fa guanyar una superfície plana de set metres de fondària.

Un altre resultat, igualment molt anhel·lat i que el mateix Domènec i Montaner ja no va poder realitzar, ha estat la conclusió del segon pis. Gràcies a les obres del nou edifici annex al Palau, i per tant a l'enderrocament de l'església de Sant Francesc de Paula, s'ha pogut eliminar la sagristia de l'església, que era l'espai que envaïa el segon pis del Palau. Així, complet, s'han guanyat 65 butaques i la decoració s'ha fet seguint l'estil existent però sense copiar-lo, és a dir, diferenciant clarament que és una nova zona.

Finalment, també es va poder escoltar per primera vegada amb públic, en aquest cas els socis de l'Orfeó Català, el recent restaurat orgue, remodelació de Gerhard Grenzing, el propassat 30 de setembre.

D'altra banda, tal com dèiem en la CM/RMC del mes d'octubre, el Palau de la Música Catalana va rebre la Medalla d'Or al Mèrit de les Belles Arts en un acte que va tenir lloc el 17 de setembre al Monestir de San Jerónimo de Granada i que va ser presidit per Ses Majestats els Reis d'Espanya.

Benet Casablanques, a Rússia

El compositor català Benet Casablanques va ser convidat per l'Hermitage Music Academy Charity Foundation per assistir, en qualitat de compositor i conferenciant, al VI Festival de Música Espanyola (Spanish Evenings) que va tenir lloc a Sant Petersburg (Rússia) del 13 al 23 del passat mes d'octubre.

Així, el 13 d'octubre, al Teatre de l'Hermitage, s'estrenà a Rússia la seva obra *New epigrams*, per a orquestra de cambra, interpretada per l'State Hermitage Orchestra, dirigida per Alexis Soriano. Aquesta obra ha gaudit darrerament d'una creixent projecció internacional i ha estat presentada anteriorment a festivals tan prestigiosos com els d'Estrasburg (Música), Düsseldorf (Ohren auf Europa, Die Biennale für Neue Musik in Düsseldorf) i Alacant, com també a Barcelona, i ha estat enregistrada en CD per la formació The London Sinfonietta. El programa va ser completat amb obres de Jordi Cervelló i José Luis Turina.



En el marc del mateix Festival, Casablanques va rebre una invitació per impartir un seminari sobre la realitat de la música contemporània al nostre país i sobre la seva pròpia obra al prestigiós Conservatori Estatal Rimski-Kórsakov de Sant Petersburg (la institució acadèmica musical més antiga de Rússia, fundada el 1862), que van seguir els estudiants de composició de la càtedra del professor Tistxenko, deixeble de Dmitri Xostakóvitx, el qual en el seu moment hi havia ocupat la mateixa posició docent.

El Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana actuà al nou Auditorio de Tenerife

La formació coral que dirigeix Jordi Casas Bayer va tornar a col·laborar amb el director Víctor Pablo Pérez amb *La flauta màgica* de Mozart, en la producció tan celebrada de Comediants. En aquesta ocasió va ser durant els dies 14, 16 i 18 d'octubre de 2003, en l'obertura de la temporada d'òpera del nou Auditorio de Tenerife, que va ser inaugurat al setembre.

El Cor de Cambra també va interpretar el *Requiem* de Mozart el 17 d'octubre, en la temporada de concerts de l'Orquestra Sinfònica de Tenerife, de la qual Víctor Pablo Pérez és el director titular.

L'Orquestra de Cambra del Liceu actuà, per primera vegada, a la parròquia de Los Jerónimos de Madrid

El passat 29 de setembre de 2003 l'Orquestra de Cambra i el Cor de Cambra del Gran Teatre del Liceu va actuar a Madrid, concretament a la parròquia de San Jerónimo del Real, en un concert organitzat per la Delegació a Madrid del Govern de la Generalitat de Catalunya. Les formacions catalanes van interpretar obres de Xavier Montsalvatge (*Tres postals il·luminades*), Joaquín Turina (*Oració*) i Mozart (*Missa brevis*).

El concert va ser presidit pel conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Jordi Vilajoana, i pel delegat de la Generalitat a Madrid, Francesc de Paula Caminal.

Aquesta ha estat la primera vegada que l'Orquestra de Cambra i Cor de Cambra del Liceu actua a Los Jerónimos, un dels llocs més emblemàtics de Madrid. El concert va ser organitzat amb motiu de la commemoració del XXV aniversari del restabliment de la Generalitat de Catalunya i congregà diverses personalitats del món cultural, social, diplomàtic, judicial, polític i empresarial de Madrid.

TANGENTS

L'Orquestra del Lliure

Quan en la RMC del mes d'abril feia consideracions sobre els festivals d'estiu, recomanava que comptessin amb alguna de les orquestres de cambra de primer nivell del país. I esmentava l'Orquestra Teatre Lliure com una creditora inqüestionable d'aquest qualificatiu.

Doncs bé, sens dubte ja deuen saber que la nova direcció del Lliure ha decidit suprimir-la i confiar la col·laboració musical del teatre a un músic més teatral com és Carles Santos. No hi ha res a dir sobre les opcions artístiques, i més si es considera que una orquestra de cambra estable té un cost significatiu i que el Teatre Lliure en aquesta nova etapa s'ha manegat amb un pressupost molt ajustat. De fet, l'Orquestra del Lliure anava malvivint, sovint "a taquilla", en les dues darreres temporades que podríem qualificar com "de crisi". També cal ponderar el fet que el seu director fundador, Josep Pons, ha fet un gran treball amb l'Orquestra Simfònica de Granada, que ha elevat a un nivell envejable. I ara m'imagino que com a director de l'Orquestra Nacional de España encara hauria pogut dedicar menys temps a la del Lliure.

Tot plegat no evita que lamentem la desaparició d'un conjunt, com hem dit, de primer nivell. Els país necessita una molt bona orquestra de cambra. I no és fàcil aconseguir ni un estil ni una solvència com la que tenia la del Lliure. Sense ser contemporània d'una total immediatesa, va fer sempre música del segle XX, amb resultats notables i amb una sèrie d'enregistraments en el segell Harmonia Mundi que han quedat com a referència. La seva programació era un exercici d'estil que permetia prefigurar el que s'hi podia trobar. També, i especialment amb direcció del seu pianista Lluís Vidal, havíem assistit a concerts fronterers, en els quals el jazz, el tango i la clàssica dialogaven a gran nivell.

Josep Pons s'estranyava quan una orquestra nova no funcionava prou bé: "No han sabut triar els músics", deia. Doncs bé, els músics que formaven l'Orquestra del Lliure, encara els tenim a mà. A veure si alguna institució o entitat i sota la direcció del mateix Lluís Vidal o d'algun jove director amb futur -Grimalt, Caballé, Xavier Puig-, en faculten la continuïtat.

per JORDI MALUQUER

Activitat concertística del director català Daniel Mestre a Sud-àfrica

El jove director d'Igualada Daniel Mestre va ser convidat per la Cape Philharmonic Orchestra de Ciutat del Cap (Sud-àfrica), a dirigir dos concerts simfonicorals, l'un el proper 26 d'octubre i l'altre el 15 de gener de 2004 vinent, en què dirigirà la *Segona Simfonia* de Mendelssohn, amb la participació del Cape Town Opera Chorus, del qual és director titular des de fa un any.

Amb aquesta formació, integrada per 80 veus, Daniel Mestre ha obtingut molt bones crítiques des que n'ha assumit el càrrec, i ha participat en la producció d'òperes com *Cavalleria rusticana*, *I Pagliacci*, *Els pescadors de perles*, *Nabucco* o, més recentment, *Faust* de Gounod i *La damnation de Faust* de Berlioz en el Cape Town Opera Spring Festival.

En aquests darrers mesos també ha impartit diverses classes magistrals de direcció coral i ha estat convidat a participar com a jurat en concursos corals a Ciutat del Cap i a Durban.

Daniel Mestre, format a l'Escolania de Montserrat i als conservatoris de Badalona, Barcelona i Viena, va debutar com a director a l'Òpera de Ciutat del Cap el passat febrer amb *La Traviata*.

Jorge Castillo il·lustra el catàleg d'Amics del Liceu

Un any més Amics del Liceu ha editat un esplèndid catàleg en el qual s'ofereixen sengles treballs sobre cadascuna de les òperes de la temporada liceística. Es tracta d'un volum que tant pel que fa a format com a contingut es mou en el camp de l'excel·lència, en comptar amb un aplec de col·laboradors d'una gran categoria intel·lectual i pel que fa a parcel·les específiques –discografia, vocalitat, síntesi argumental–, amb reconeguts especialistes.

La part gràfica, com sempre, hi ocupa un lloc destacat i enguany ha comptat amb la col·laboració de Jorge Castillo, un artista plàstic polifacètic –pintor, escultor, gravador, decorador, figurinista–, que amb els seus treballs escampats arreu de cadascun dels blocs –títols operístics– dona un relleu fonamental al volum. La part escrita compta amb noms tan destacats de la literatura com Guillermo Cabrera Infante o Carlos Fuentes; crítics literaris: Jordi Llovet, Lluís Izquierdo i Antoni Vilanova; gent de l'escena: Josep Maria Flotats i Lluís Homar; músics: Benet Casablanca i Carles Guinovart; musicòlegs: Francesc Bonastre, Mary Am Smit; del món cinematogràfic: Has Jorgen Syberg; del món polític: Joaquín Almunia. En definitiva, un ventall molt ampli de noms de gran relleu s'afegeixen als que han col·laborat en edicions anteriors.

CONVOCATÒRIES

24è CONCURS DE JOVES COMPOSITORS 2003. PREMI INTERNACIONAL FREDERIC MOMPOU. Convocat per Joventuts Musicals de Barcelona, hi poden participar tots els compositors d'edat no superior a 35 anys el dia 31 de desembre de 2003. Les obres, inèdites i mai no interpretades, han de ser per a la formació de clarinet, violí, violoncel i piano, d'estil lliure i d'una durada recomanada entre 12 i 20 minuts. El premi consta d'una quantitat econòmica de 4.500 euros, l'edició i comercialització de la partitura i l'estrena de l'obra. La data límit de presentació d'originals és el dia 30 de desembre de 2003. Més informació: Joventuts Musicals de Barcelona. c/ Pau Claris, 139, 4t 1a. 08009 Barcelona. Tel.: 93.215.36.57. Fax: 93.487.29.70. A/e: jmb@jmbarcelona.com. Internet: www.jmbarcelona.com.

ESCOLA D'ÒPERA DE SABADELL. L'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell convoca el Concurs Mirna Lacambra per accedir al VIII Curs de Professionalització, enguany dedicat a l'òpera *Manon* de Jules Massenet, els alumnes del qual faran una representació pública corresponent a la temporada Òpera a Catalunya. El concurs tindrà lloc del 2 al 5 de febrer de 2004 i hi poden optar tots els cantants de nacionalitat espanyola, o estrangers residents a Espanya, amb la carrera de cant acabada, d'un màxim de 33 anys d'edat i que no hagin debutat mai en escena com a professionals en papers protagonistes. Els papers protagonistes que s'han de defensar són Manon, Lescaut i comte Des Grieux, mentre que els secundaris són Pousette, Javotte, Rosette, Guillot de Morfontaine i De Bretigny. Per la seva banda, el curs començarà el 16 de febrer i es clourà el 29 d'abril amb la representació de l'òpera al Teatre la Faràndula de Sabadell. El curs comptarà amb un quadre de professors format per Roger Aliet, Albert Argudo, Miquel Górriz, Enriqueta Tarrés, Jordi Vilà, Viviana Salisi, Stanislav Angelov i Marta Pujol, i comptarà amb una sèrie de classes magistrals impartides per Jaume Aragall. La data límit d'inscripció al concurs és el dia 26 de gener de 2004. Per a més informació i detalls de la convocatòria: Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell. Pl. Sant Roc, 22, 2n 1a. 08201 Sabadell. Tel.: 93.725.67.34/ 93.726.46.17. Fax: 93.727.53.21. A/e: aaos@aldecom.com. Internet: www.amics-opera-sabadell.es.

Resultats de la segona edició del Concurs Internacional de Piano Martha Argerich

En aquest concurs, que organitzà conjuntament el Centro de Estudios Pianísticos (CEP) i el Teatre Colón de Buenos Aires, van resultar guanyadors amb el primer premi, atorgat *ex aequo*, Alexandre Dossin (Brasil) i Sergio Monteiro (Brasil). El segon premi va ser per a Oxana Mikhailoff (Rússia). Alexandre Dossin també va obtenir el premi a la millor interpretació de l'obra argentina *Sonatina española* de Juan José Castro.

El jurat, presidit per la mateixa Martha Argerich, era format per György Sandor, Alexis Golovin, Akiko Ebi i Eduardo Delgado.

D'altra banda, el CEP anuncia una convocatòria de beques per assistir a classes magistrals a Barcelona amb destacats mestres de categoria internacional. Més informació: tel.: 93.408.00.40; Internet: www.centroestudiospianisticos.com.

Concerts de la Fundació Clarós

La Fundació Clarós ha programat tres concerts per a aquesta temporada. El primer tindrà lloc el 18 de desembre vinent. Es tracta del Concert de Nadal, que aplegarà en un recital, al monestir de Pedralbes de Barcelona (21 h), una àmplia representació de cantants del país: Mireia Casas, Anna Feu, Rocío Martínez, Josefina Teixidor, Rosa Mateu, Sandra Pastana, Alina Zaplatina, Montserrat Torroella, Pep Ferrer, David Alegret, Josep Benet, Jordi Casanovas, Carlos Cosías, Óscar Martín, Vicenç Esteve, Oriol Rosés, Manuel Esteve, Enric Martínez, Lluís Síntes i Marc Canturri. Seran acompanyats al piano pels pianistes Marta Pujol, Manuel Ruiz i Jaume Fàbregas.

El 29 de març de 2004 el Teatre del Liceu acollirà un recital benèfic amb la participació de luxe de Montserrat Caballé, Jaume Aragall i Montserrat Martí, acompanyats al piano per Marco Evangelisti i Manuel Burgueras.

Finalment, el 24 de setembre de 2004, és prevista la proposta "Balada de duos", dirigida pel baríton Joan Pons. Serà a l'Auditori de Palma de Mallorca. Per a més informació: Fundació Clarós, c/ Vergós, 31. 08017 Barcelona. Tel.: 93.203.12.12. Fax: 93.280.33.32. A/e: clinica@clariclaros.com. Internet: www.clinicaclaros.co.

El discret adéu de Benny Carter

per RICARD GILI

EN AQUEST ACCIDENTAT INICI DE SEGLE, EN QUÈ EL JAZZ JA HA COMPLERT ELS SEUS PRIMERS CENT ANYS, ELS DARRERS GRANS CREADORS D'AQUEST GÈNERE MUSICAL —SENSE FER GENS D'ENRENOU I D'UNA MANERA BEN DISCRETA— VAN ABANDONANT L'UN RERE L'ALTRE L'ESCENA. SI L'ANY PASSAT ERA LIONEL HAMPTON QUI ENS DEIXAVA, AQUEST DARRER MES DE JUNY BENNY CARTER, L'EXTRAORDINARI MÚSIC POLIFACÈTIC, HA SEGUIT EL MATEIX CAMÍ.

Benny Carter (1907-2003), en el decurs de la seva extensa carrera va gaudir, entre els seus col·legues i els afeccionats, de la més alta consideració per moltes i diverses raons. Si apleguem totes aquestes raons, entendrem per què Benny Carter ocupa un lloc d'honor en la història del jazz.

En primer lloc, ha estat un dels més grans intèrprets que ha donat aquesta música, tot demostrant-nos el seu talent en el domini d'instruments tan diversos com els saxofons alt i tenor, la trompeta, el clarinet i el piano. A més, es va imposar com a director d'orquestra al capdavant d'algunes de les més brillants formacions de l'època *swing* i, encara, el seu talent creador com a compositor i arranjador, potser ha estat només superat pel geni de Duke Ellington.

Aquesta seria, resumida, la llista —impressionant— de mèrits que col·loquen Benny Carter en un lloc preminent de la història del jazz. Val la pena, però, que ens aturem una mica en cadascuna de les seves múltiples facetes.

Com a intèrpret polifacètic, l'instrument amb què va assolir més prestigi va ser el saxo alt. Al costat de Johnny Hodges, és considerat el solista més important d'aquest instrument, i en aquesta consideració no oblidem les aportacions que posteriorment a Carter va fer Charlie Parker.

La seva sonoritat potent, brillant i mellosa al mateix temps, és d'una gran seducció i permet distingir-lo perfectament enmig d'una secció de saxofons o d'un conjunt instrumental heterogeni. La seva tècnica li permetia oferir-nos un fraseig d'una afinació perfecta i d'una articulació clara, precisa, impecable. Però, al mateix temps, aquest fraseig estava animat per un atac de les notes de gran força rítmica i per subtils inflexions que li conferien un elevat grau d'expressivitat.

El seu discurs com a solista, dictat per un innat sentit de l'harmonia i un profund coneixement d'aquesta, va ser una font inexhaustible de troballes musicals, tan belles com imprevisibles, sempre sòlidament construïdes i plenes d'elegància; i d'aquest

discurs es desprengué un *swing* lleuger, despullat d'efectes exagerats, però intens i encomanadís. Alguns exemples del que diem els trobem en enregistraments com *Takin' My Time* (1940), *Sunday* (1941), *Can't We Be Friends* (1953), *How Can You Loose* (1957), *Ain't She Sweet* (1957), etc.

Només amb el que acabem d'escriure n'hi hauria prou per situar Benny Carter entre els grans del jazz. Però, Benny Carter, després de començar a estudiar el saxo alt i el clarinet, va voler intentar-ho amb la trompeta. Cap al 1925, instruït per Bubber Miley —el qual havia de ser un dels grans solistes de Duke Ellington— va començar a provar aquest difícil i exigent instrument. Amb els anys va anar adquirint-hi seguretat i, si cap a mitjan anys trenta enregistrava alguns solos meritoris (*All of Me*, 1938), durant els anys quaranta les seves improvisacions ja eren les d'un veritable virtuós (*I Surrender Dear*, 1945). Fins als darrers anys de la seva carrera va exhibir la seva sonoritat dolça, càlida, amb un cert toc de tendresa gràcies a un *vibrato* de gran sensibilitat amb el qual donava vida a les notes (*Body and Soul*, 1977). Sense arribar a la riquesa i complexitat del seu fraseig amb el saxo alt, les improvisacions de Benny Carter a la trompeta resulten sempre plenes d'inspiració i atractiu.

Però la llista de mèrits de Benny Carter va més enllà de la brillant faceta d'intèrpret. A part del que ens en diuen els testimonis fidedignes de l'època, podem constatar gràcies als enregistraments efectuats i publicats entre 1930 i 1950, que Benny Carter va dirigir algunes de les millors *big bands* que sorgiren en aquest període. Només la manca d'un suport comercial va impedir que aquestes formacions tinguessin prou continuïtat per arribar a equiparar-se amb les més famoses, és a dir, les de Duke Ellington, Count Basie o Jimmie Lunceford.

Sense comptar amb solistes de la categoria dels que podia haver-hi en les orquestres esmentades, Benny Carter posseïa el do i la capacitat de fer sonar les formacions que dirigia amb la qualitat sonora, la precisió en l'execució i el *swing* propis de les orquestres de més reputació. I aquest fenomen se seguí produint també en èpoques posteriors. Sempre que Benny Carter reunia un grup de músics, tant si es tractava d'enregistrar un disc com d'oferir algun concert esporàdic, els resultats, independentment de la categoria dels solistes, eren espectaculars.

Cal dir que el seu talent de director recolzava en bona mesura en algunes de les seves altres i importants facetes del seu talent musical: les de compositor i arranjador.

En aquests terrenys ocupa també un lloc de primer ordre al costat de noms tan notables com els de Duke Ellington i Sy Oliver. La imaginació i la creativitat que

trobem en els seus arranjaments i composicions són només comparables amb l'exuberància de les seves improvisacions com a solista. La seva escriptura té una qualitat melòdica rica, sinuosa i elegant, és plena d'harmonitzacions ufanoses i encantadores i d'efectes imprevistos i brillants (*Symphony in Riffs*, 1933; *Sleep*, 1940; *Jump Call*, 1946; etc.). Especialment remarcables són les seves orques-

tracions per a quatre, o cinc, saxofons. I encara resultaven més interessants aquests quartets, o quintets, quan era ell mateix, al saxo alt, qui conduïa la secció, fent "cantar" la primera veu de l'harmonització com ningú ho ha fet en el jazz (*I Can't Escape from You*, 1944).

Per insistir en el seu talent d'arranjador i compositor afegirem, a títol d'exemple significatiu, el fet que un dels millors discos enregistrats en el període 1950-85 per l'Orquestra de Count Basie és el *Kansas City Suite* (1960), integrat totalment per composicions i arranjaments de Benny Carter.

Podríem continuar esmentant exemples de la gran obra d'aquest músic excepcional que inclou, també, música per al cinema i el teatre, però ens sembla que amb el que portem dit n'hi ha ben bé prou per deixar ben palesa la importància de la seva aportació a la música afroamericana.

Per completar aquesta breu semblança, serà bo recordar que Benny Carter fou un dels primers grans *jazzmen* que van visitar Catalunya. En un dels primers concerts organitzats per l'aleshores recent fundat Hot Club de Barcelona, actuà al Coliseum i al Palau de la Música, tot compartint escenari amb el Quintet del Hot Club de França de Django Reinhardt i Stephane Grappelly. Era al final de gener de 1936, pocs mesos abans que el general Franco provoqués l'esclat de la guerra civil. Curiosament, la següent visita de Benny Carter al nostre país va haver d'esperar gairebé quaranta anys. Tingué lloc novament al Palau de la Música, durant el X Festival Internacional de Jazz de Barcelona, organitzat també pel Hot Club de Barcelona, concretament la nit del 18 de novembre de 1975, una mica més de vint-i-quatre hores abans de la mort del dictador...

Després tornà en diverses ocasions als nostres escenaris. Va actuar al Festival de Sitges (1977), al de Terrassa (1986) i al de la Costa Brava (1994).

Benny Carter, home de caràcter afable i d'un humor irònic, tenia una memòria prodigiosa. El meu pare, Joaquim Gili, que havia assistit a un dels concerts de 1936, el retrobà a París el 1966, actuant per al Jazz at the Philharmonic de Norman Granz. La sorpresa del meu pare fou majúscula quan, en saludar-lo i donar-se a conèixer, Benny Carter, amb total naturalitat, li demanà per Mister Matas, és a dir, Antoni Matas, pianista i director de l'orquestra del Hot Club de Barcelona que l'havia acompanyat trenta anys abans.

Si Benny Carter era capaç de recordar al cap dels anys aquell pianista català, en definitiva, un acompanyant ocasional, el món del jazz no hauria d'oblidar mai el gran Benny Carter, la música del qual és una de les joies més valuoses de la cultura afroamericana.



Wintermärchen o el bon treball operístic en equip

Wintermärchen de Philippe Boesmans. Llibret: Luc Bondy i Marie-Louise Bischofberger. Dale Duesing. Cornelia Kallisch. Kurt Streit. Franz-Josef Selig. Robin Leggate. Direcció musical: Kazushi Ono. Direcció d'escena: Luc Bondy. Orquestra i Cor del Théâtre Royal de la Monnaie de Brussel·les. Gran Teatre del Liceu. 9 de setembre de 2003.

A. BOFILL



per J. COMELLAS

Una temporada més el Gran Teatre del Liceu s'ha servit d'una companyia estrangera per inaugurar la temporada en data primerenca. O dit d'una altra manera, per afavorir la resposta a la creixent demanda i tenint en compte que en aquestes èpoques avançades els equips artístics de la casa no han tingut gairebé temps de posar-se en marxa.

Som davant, doncs, d'uns pressupòsits molt marcats per components funcionals que tanmateix poden obrir expectatives interessants, ja que permeten conèixer altres maneres de fer i entendre l'art de la lírica.

Enguany la cosa ha tingut un interès particular, ja que ens ha permès gaudir d'una companyia potent i cohesionada. Malgrat que potser seria millor parlar de bloc artístic i no de companyia. Tant se val. El que importa és que hom ha fet possible l'aproximació a un treball compacte, que a més –fet diferencial d'un gran interès– comença en els seus orígens més remots: la composició.

En aquesta línia, crec que no es pot entendre el resultat d'aquest espectacle que ha estat *Wintermärchen* sense tenir present el concepte

i la dimensió de totalitat que comprèn. Philippe Boesmans, de qui l'incendi del Liceu va impedir gaudir de la seva segona obra –*Reigen*, programada aquella temporada–, és des de fa temps compositor resident de La Monnaie, que alhora té en el dramaturg Luc Bondy un col·laborador habitual. Ambdós, significativament, són autors també de *Reigen*. La cosa està molt clara, doncs, perquè a més aquests títols es basen en sengles obres dramàtiques importants –*La Ronda* d'Arthur Schnitzler i *The Winter's Tale* de William Shakespeare.

Wintermärchen és una composició estilísticament pastitx de referents reconeixibles emprats amb molta habilitat, mot aquest que resulta molt definitori de l'obra. Té el mèrit d'aconseguir una aparença de modernitat i innovació no radical i, per tant, assumible per un ampli ventall d'amants del gènere. Sobre la base d'un argument suggestiu i obert, la composició s'hi manté potser massa deutora, i en el seu acusat afany de fidelitat al llibret perd una mica d'alè creatiu i a la llarga cau més del compte en el previsible, malgrat recursos intel·ligents, entre els quals una atractiva i agradable escapada al món del pop.

Amb tot, hom no pot deixar de preguntar-se què en seria, de *Wintermärchen*, sense una versió tan rodona i compacta, i sobretot tan ben entesa i assumida com la que ens acaba d'oferir l'esplèndid equip de La Monnaie. L'interrogant no és nemi.

Barenboim: un triangle equilàter perfecte

Cor i Orquestra de l'Staatskapelle de Berlín. Daniel Barenboim i Radu Lupu, piano. W. Brendel. S. Anthony. P. Seiffert. A. Vinogradov. Dir. musical: Daniel Barenboim. Beethoven, Schumann, Mahler, Wagner. Teatro Real de Madrid. 9, 10 i 12 de juliol de 2003.

per ROBERT BENITO

Si en cotxes tenim tot terrenys, en coneixements humanistes en el camp musical, tot al llarg de la història podem veure aquesta múltiple o diversificada dedicació en escasses figures. Es pot ser compositor, instrumentista o director, director simfònic i/o líric, però rarament avui dia en un món tan especialitzat pocs exemples trobem alhora de director simfònic, virtuós instrumentista i batuta d'òpera tan competent com Barenboim.

És la sensació que un té quan en menys de quatre dies pot veure la mateixa persona tocant un concert de piano, dirigint una simfonia i a l'endemà una gran òpera. Tot amb una energia contagiosa, un rigor esborronador i un resultat musical sorprenentment positiu. Suposo que deu ser esgotador, però la impressió que mostrava l'argentí al final de cadascuna de les sessions era d'una enorme tranquil·litat i emoció continguda davant uns aplaudiments de més de quinze minuts, gairebé reptant el públic i dient: així és així de fàcil.

El periple musical que enguany ens ha proposat Barenboim amb la seva host berlina ha constatat de dos concerts simfònics, una òpera de Wagner, *Der fliegende Holländer*, i el *Pierrot Lunaire* de Schönberg en versió escènica. Ha estat com un llarg passeig des del romanticisme centreuropeu a l'expressionisme de la lírica, des del *Concert núm. 4* de Beethoven que va dirigir Barenboim des del piano solista juntament amb la *Segona Simfonia* de Schumann i el seu *Concert en La menor* interpretat per Radu Lupu com a piano solista, obres totes escrites en un moment exuberant de creació dels seus autors respectius i que ens van fer viure aquest esperit de rebel·lió i apassionament del primer romanticisme.

Aquest esperit de recerca i ruptura culmina en la *Sinfonia núm. 5* de Mahler, que del bracet de Barenboim va adquirir una presència gairebé abasagadora des del principi. La força dels tres primers moviments va donar pas a un "Adagietto" tan contrastant que va quedar una mica dèbil, gairebé sense la mínima força perquè respirés còmode abans de culminar aquest gegant de simfonia amb un rondó tan *allegro* com *giocosso* que va fer esclatar el públic en aplaudiments interminables.

La cita amb la lírica va ser *L'holandès errant* de Wagner, basat en una obra de Heine que el director d'escena H. Kupfer va situar en dos plans, el real i el somni fantàsia de Senta que la du al suïcidi. El nivell dels cantants va ser bastant alt, amb un W. Brendel en el paper titular, si bé de vegades es va notar alguna nota excessivament forçada, o una Senta de luxe: Susan Anthony, que va convèncer més vocalment que escènica, ja que semblava no creure's tot el que afectava el personatge. Més que correctes la resta dels papers i bastant notòria la prestació del cor. Però la veritable protagonista va ser novament l'orquestra. La seva força narrativa va començar des de l'obertura i no va acabar fins a l'última nota. Era com un mar que s'agitava segons les necessitats de l'escena, des d'una fúria indomable fins a recessos lírics. La claredat d'intenció de la batuta repercutia en la claredat expressiva de cada família instrumental, des de la suavitat de la corda a la incisió del metall. Tota la gamma dinàmica, totes les articulacions estaven al servei de les idees musicals que expressava el moment escènic. Una versió i un model de creativitat i eficàcia tant en l'aspecte musical com teatral d'un nivell notable i un *tour de force* d'un mestre de la música: Daniel Barenboim.

PROGRAMACIÓ INFANTIL

"Acosta't, amb una història divertida, als grans personatges de l'òpera en els seus moments estel·lars"

D'òpera

Viatge màgic pel món de l'òpera

Espectacle al Teatre Condal*

Direcció d'escena
Joan Font (Comediants)

Escenografia, vestuari i artefactes
Joan Guillén

Producció
Gran Teatre del Liceu

a partir de **6** anys

Novembre 2003
dies 22, 23, 29 i 30 a les 11 h.

Desembre 2003
dies 6, 7, 13, 14, 20 i 21 a les 11 h.

VENDA DE LOCALITATS

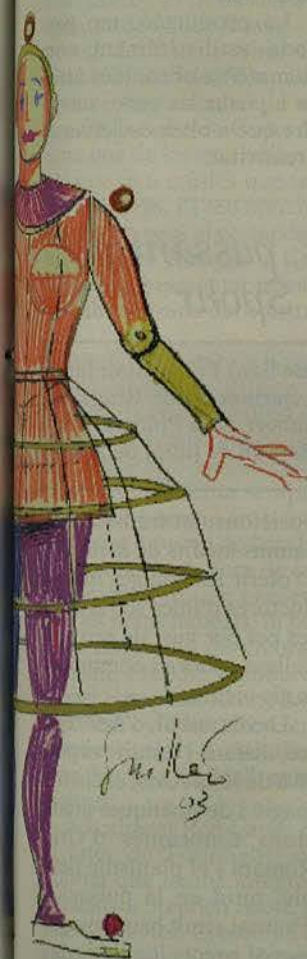
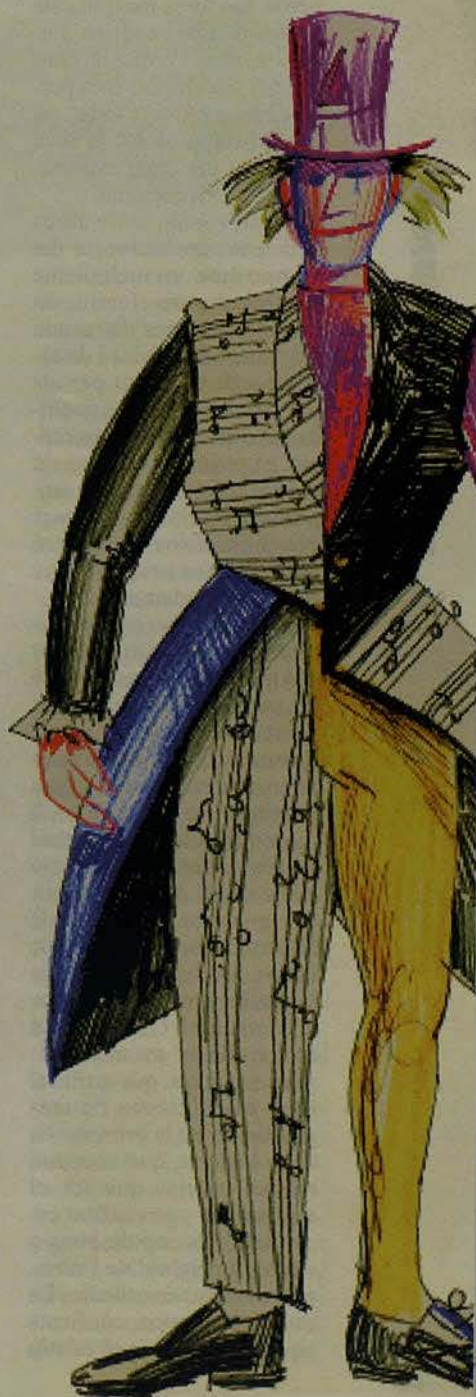
 **ServiCaixa**
902 53 33 53
servicaixa.com

Taquilles del Liceu
La Rambla, 51-59
08002 Barcelona
De dilluns a divendres
de 14.00 a 20.30 h.

Preu de les localitats
9,50 €

Informació
Tel. 93 485 99 13
www.liceubarcelona.com

 **Gran Teatre del Liceu**



Gairebé més Ofèlia que Hamlet

Hamlet d'Ambroise Thomas. Llibret: Jules Barbier i Michel Carré. Simon Keenlyside. Natalie Dessay. Alain Vernhes. Béatrice Uria-Monzon. Daniil Shtoda. Markus Hollop. Lluís Sintes. Gustavo Peña. Joan Martín-Royo. Cor i Orquestra del Gran Teatre del Liceu. Direcció d'escena: Patrice Caurier i Moshe Leiser. Direcció musical: Bertrand de Billy. Producció del Grand Théâtre de Genève. Gran Teatre del Liceu. 6 d'octubre de 2003.

per J. COMELLAS

La continuïtat dels aplaudiments en el decurs de la representació, amb algun apèndix interruptiu especialment generós, fan força inexplicable la marginació genèrica d'aquesta obra. Perquè té, com un dels seus mèrits més perceptibles a primera vista –no dic substancials–, la seva capacitat per crear espectacle líric convencional.

I això vol dir, entre altres al·licients, un ofici segur del compositor, un melodisme contingut però efectiu, un enfilall d'escenes d'acusada força melodramàtica i de capacitat de lluent per als intèrprets hàbilment dosificades durant la representació, el protagonisme agraït del cor en intervencions ampul·loses i, finalment, unes possibilitats dramàtiques molt obertes i riques. Què més s'hi pot demanar?

En tot cas, no es pot afirmar que aquest *Hamlet* d'Ambroise Thomas, si bé en pura ortodòxia formal pertany a la variant *grand opéra*, sigui una òpera gran i transcendent. De fet, és una partitura impersonal, amb molt més ofici que no geni creador; mostra una versió edulcorada, des d'una òptica romàntica, del drama de Shakespeare, amb final feliç inclòs. La forçada tendència a equilibrar el protagonisme d'Ofèlia amb el de Hamlet en constitueix una mostra de gran evidència, que arriba al punt que l'escena de més glorificació de la primera –la de la bogeria, que ocupa ni més ni menys que tot el quart acte–, en realitat esdevinguí un cop de puny a l'esperit original de l'obra, pel seu caràcter artificios. En un sentit oposat, confirma aquesta tendència el relatiu

relleu que adquireix el fonamental soliloqui "Ser o no ser".

Tot és a major glòria del gran espectacle, i en aquest sentit, tal com he apuntat abans, els objectius s'acompleixen amb una certa suficiència. En tot cas, si romànticisme és exaltació del Jo, una obra d'aquestes característiques exigeix uns Jo –unes individualitats– importants per servir-la, que a més resolguin amb igual autoritat la dimensió vocal i l'actoral. I aquest ha estat el cas sense reserves. Difícilment es pot trobar un Hamlet "thomassià" més exacte i fidel que el que va oferir el bariton anglès Simon Keenlyside. Autèntic eix, per damunt de tot, de l'obra, el seu treball va resultar d'una grandesa extraordinària. Més fidel a la puresa shakespeariana que a la romàntica, va anar perfilant el seu personatge amb precisió, atent a tots els matisos i servint amb exactitud cada racó anímic de la torturada peripècia.

Nathalie Dessay es va moure en uns paràmetres estilísticament més propers a l'òpera que no al drama original, perquè així de fet ho exigien les circumstàncies. En ella van recaure les més aparatoses demostracions d'entusiasme, que si bé van explotar en l'esmentat quart acte –ampul·lós monument a l'egolatria canora–, ja es van anticipar en l'ària "Adieu, dit-il, ayez foi" del primer quadre de l'acte segon. Excel·lent encara que potser un pèl massa lineal com a actriu, el seu cant va tenir en tot moment un exquisit bon gust i una elegància fascinant.

Béatrice Uria-Monzon va completar el trio de grans intèrprets amb una altra actuació de gran nivell. Amb



una presència escènica imponent, va dominar amb extraordinària autoritat els moments més compromesos i va omplir de talent el tercer acte amb el trio amb Ofèlia i Hamlet i després el poderós duo amb aquest.

La resta de papers protagonistes –Claudius (Alain Vernhes), Laërte (Daniil Shtoda) i Espectre (Markus Hollop)– es va moure entre la discreció genèrica i el tràmit sense més. I els compri-

maris hi tenen massa poc paper per poder lluir-hi res. El cor, desigual a moments, amb tot de notable envergadura, mentre que l'orquestra va actuar allunyada dels nivells wagnerians; o sigui aquells en què es mostra més inspirada.

La producció, tan passada estilísticament com la mateixa obra, més atenta a posar les coses en ordre que a obrir escales de creativitat.

De Bach a Homs, passant per Schubert i Spohr

XIII Cicle de Concerts d'Estiu de Sant Pol de Mar. Júlia Arnó, soprano. Oriol Romaní, clarinet. Emili Brugalla, piano. Bach, Homs, Spohr, Schubert. Sala Polivalent de l'Ajuntament de Sant Pol de Mar. 18 de juliol de 2003.

per F. TAVERNA-BECH

Estiu, temps de vacances, temps de vida informal i com a excusa, potser per aquesta raó, deixar de banda els recitals clàssics i ignorar, per una vegada, els grans i famosos solistes, i, en canvi, escoltar artistes vocacionals que cerquen plantejaments atípics, que intenten intercomunicar-se per mitjà de conjuncions instrumentals infreqüents, com també conèixer repertoris inèdits. Sincerament, cada dia avorreixen més els grans divos preocupats exclusivament del seu virtuosisme i d'alambinar l'expressió d'uns pentagrames repetits gairebé mecànicament fins a la sacietat...

En definitiva, desplaçar-se a Sant Pol va compensar-nos amb un concert il·lusionat de tres veritables artistes que van fer i crear música, sense aparatositats, ni voluntats de lluent espectacular, sinó amb el sol propòsit de fer reviure l'emoció dels autors en compondre les seves com-

posicions, en transitar pels camins inèdits de la música. D'oferir les imatges més seductores d'unes solfes escrites pel pur gust de cercar la bellesa sonora i comunicar-la als oients.

La veu subtil, d'àgil registre, diàfana i sempre expressiva de Júlia Arnó, el clarinet màgic i de poètiques gradacions tímbriques d'Oriol Romaní i el pianisme flexible, nítid en la pulsació i d'ajustat sentit harmònic gràcies al precís joc de pedals del pianista Emili Brugalla, van situar-nos en una ideal perspectiva per escoltar la poètica intimitat de la música de Joaquim Homs, la bellesa arquitectònica de les polifonies de Bach, com també la intensa bellesa lírica i contemplativa de dues antològiques obres de Schubert –*An die Musik* i *El pastor sobre la roca*–, com també unes bellíssimes i plenament romàntiques *Quatre cançons alemanyes* del violinista i compositor alemany Ludwig Spohr (1784-1859).

L'excel·lent mestratge d'un contrabaix d'altura

Foursight. Ron Carter, contrabaix. Stephen Scott, piano. Payton Crossley, bateria. Steve Kroon, percussió. Nova Jazz Cava de Terrassa. 2 d'octubre de 2003.

per ALBERT SUÑÉ

Sempre és bo escoltar un concert en què figuri el contrabaix de Ron Carter. Des que es va fer famós a partir de 1960 alternant amb Eric Dolphy, Bill Evans, Cannonball Adderley, Bobby Timmons, i Mal Waldron, i sent també peça bàsica del quintet de Miles Davis –al costat de Wayne Shorter, Herbie Hancock i Tony Williams–, fins a arribar a l'actualitat, la cursa de Carter ha estat una de les més brillants pel que fa a músics que fan anar la verita. El seu nom no desentonava gens al costat dels de Charles Mingus i Ray Brown, per esmentar només dos altres grans del contrabaix.

Perquè Carter ha adaptat estils jazzístics diferents arran de la gran quantitat de músics que han interpretat al seu costat. I viceversa. A més, aquesta feina sempre l'ha duta a terme amb una seguretat a prova de bomba i una coherència fora de tot dubte. Sobretot, si pensem que als noms indicats, hi podem afegir els de George Benson, Freddie Hubbard, Lionel Hampton, Kenny Barron, McCoy Tyner, Joe Henderson, Stanley Turrentine, Lena Horne i Jim Hall, entre d'altres.

Actualment Ron Carter és el líder de Foursight, un quartet que també integren el pianista Stephen Scott, el bateria Payton Crossley i el percussionista Steve Kroon, i que oferirà a Terrassa el seu únic concert a Catalunya en la gira europea que porta a terme.

Cal dir que el mestratge del contrabaixista de seixanta-sis anys es palesa des de la primera nota. Perquè la seva enorme tècnica i el seu so, impecable, continuen immarcescibles. És una columna vertebral de gran entesa, forta però a la vegada vivificant, que catapultava sempre el grup, que no només es limita a acompanyar sinó que parla continuament i que exerceix el seu paper de solista amb total autoritat.

L'elegància del contrabaix de Ron Carter ha estat sempre innata. Una elegància que es projecta també en la seva figura: impecablement vestit, alt com un santpau, amb barba i bigoti blancs, amb ulleres, amb una expressió entre distant i aplicada, aquest home és un autèntic espectacle malgrat la seva serenitat, seriositat i introspecció. Però tot el que surt del seu contrabaix és fascinant. Sobretot, si contemplem la manera com col·loca els dits sobre les cordes, que sembla que acariciï en comptes de polsar.

Foursight és un quartet de cambra. De cambra jazzística, és clar. Carter ha triat ara aquest estil intimista i sembla que s'hi troba instal·lat còmodament. És un estil que entra a fons en els estàndards i els converteix en peces d'orfebreria gràcies a la qualitat dels arranjaments i al fet que dos dels seus tres companys de viatge demostren que no desentonaven gens al costat del mestre. Allà tot està mesurat al mil·límetre fins a la darrera nota de cada tema. No n'hi ha mai una fora de lloc.

Aquest estil intimista, no gens eixordador, pulcre, amb *feeling*, apareix sempre en interpretar el *swing* o bé el *latin*. La música que ofereix Foursight et fa estar amb les orelles ben obertes, disposat a no perdre cap ni una de les notes que surten de l'escenari. Però és un estil que no evoluciona, que sempre és el mateix.

Ho diem perquè tant en la primera com en la segona part, el quartet obri el foc amb un tema molt llarg, pràcticament de mitja hora, que va ser una mena de suite en la qual conviuen temes diferents, l'un darrere l'altre. Després, aparegueren dos temes més d'un quart d'hora i alguna altra peça aïllada. I les dues suites es van acabar fent pesades arran de la poca varietat estilística de les interpretacions.

Naturalment, fer jazz de cambra comporta aquest risc. I ni Ron Carter va poder fugir-ne. De fet, calen idees més diverses malgrat

que no et moguis de la intimitat. I també cal trencar, a estones, el ritme del tema: afuixar, accelerar, canviar de ritme, oferir solos curts i alterns, etc. Si no es fa així, poden aparèixer la fredor i l'avorriment. I això és el que passà en ocasions. Una autèntica llàstima, perquè el concert no va acabar d'enlairar-se del tot. A desgrat de molts minuts força bells i altres de molt aconseguits.

I en va tenir part de culpa el bateria, que no encaixava gens en un quartet com aquell. Si el líder, el pianista

–fi com la seda, excel·lent de tècnica i d'intenció– i el percussionista –enormement coherent i savi a l'hora de fer anar els seus instruments– van estar a un nivell molt alt, no es pot dir el mateix del *drummer*, insuficient i poc dúctil. Cosa que sobta, especialment perquè un home de la categoria de Ron Carter hauria de tenir més cura a l'hora de l'elecció d'aquest músic. Amb un bateria més efervescent i variat, segur que la proposta hauria assolit un nivell encara més lluit.

Carmen o la maduresa de Ramon Oller

Compania Metros. Carmen. Coreografia: Ramon Oller. Sandrine Rouet, Jesús de Vega, Maria Cabeza de Vaca, Maria Carmen García, Martirio. Escenografia: Joan Jorba. Vestuari: Mercè Paloma. Coproducció: Festival Perallada, Centre Cultural Sant Cugat del Vallès, Teatre Lliure, Metros Compania de Dansa i Oller Danza S.L. Teatre Lliure. 9 d'octubre de 2003.

per J. COMELLAS

El mite de Carmen és tan temptador i suggestiu com arriscat. La figura literària engendrada per Prosper de Merimée ha estat objecte de cobejança per a una munió de creadors que des de diverses òptiques, com és prou conegut –òpera, cinema, teatre, ballet–, n'han volgut aportar la seva visió personal, amb resultats no sempre satisfactoris.

La grandesa i frondositat del personatge admet lectures molt diferents, excepte potser la política. Des de subratllar la dimensió de llibertat al límit de la inconsciència de la protagonista a la de sensualitat hi ha un ventall en el qual, tanmateix, res del personatge no pot mancar.

En tot cas és menys important on recau l'accent que no pas que el discurs sigui coherent i ric. Que obri noves expectatives i que mostri noves poètiques del mite.

Ramon Oller hi ha volgut dir la seva i ho ha fet en un moment de gran maduresa creativa. Aquest és l'atot cabdal de l'espectacle. Perquè en vessa d'una manera particularment manifesta una gran riquesa d'idees, una exuberància de recursos ima-

ginatius i una enorme capacitat per crear poètica dansant. La Carmen de Ramon Oller és més estètica que no passional. Més bella que no rotunda. Més torturada que no imponent. Més estilitzada que no pas folklòrica. I tanmateix, també és passional, també és rotunda, també és imponent i també és folklòrica, tot donant a aquesta expressió el seu sentit més noble. Que el té.

És, doncs, una recreació complexa, rica, no gens unidimensional, continguda, d'una gran elegància i refinament, a la qual cadascú podrà posar objeccions personals –jo també hi tinc les meves, és clar–, perquè també cadascú té ficada en el seu subconscient la Carmen particular i pròpia –que per això ha esdevingut mite–, i l'espectacle no cerca, per descomptat, ser complaent, sinó personal.

Magnífica la versió de la companyia, un bloc compacte i eficientíssim, amb Sandrine Rouet (Carmen), Jesús de la Vega (José) i Maria Cabeza de Vaca (Micaela) com a caps de brot impecables. I esplèndid també el vestuari de Mercè Paloma i l'escenografia de Joan Jorba, amb un paper d'una rellevància remarcable.

Temporada Teatre Lliure

Voluntat de recerca de nous tipus d'espectadors

EL TEATRE LLIURE HA PRESENTAT LA PROPOSTA DE LA NOVA TEMPORADA, LA PRIMERA QUE CONFEGEIX EL JOVE DRAMATURG ÀLEX RIGOLA.

per RRMC

Des de l'àmbit d'interès particularitzat d'aquesta publicació, la notícia més destacada és la desaparició de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure, la formació que en el seu dia van posar en marxa Josep Pons, Lluís Vidal i Jaume Cortadellas, empesos per Fabià Puigserver. La nova és important, perquè aquest conjunt, que els darrers anys havia sofert una considerable davallada de protagonisme en l'ambient musical barceloní, ha constituït un referent de notable importància en la divulgació del repertori musical contemporani.

Hom no s'atreveiria a considerar que el paper de Carles Santos com a músic resident constitueixi una substitució, atès que es tracta d'un món creatiu que no té gran cosa o no gens a veure amb el de la formació instrumental. Santos oferirà dos programes, els dies 16 i 26 de gener el primer i els dies 1 i 8 de març el segon, de característiques no especificades. La Sala Puigserver en serà el marc, fet que pressuposa que es tracta de propostes d'una certa envergadura.

Cal remarcar, per la seva importància, la reincidència en el Taller d'Òpera en coproducció amb el Gran Teatre del Liceu, que ja es va posar en marxa la temporada anterior amb *L'occasione fa il ladro* i que ara continua amb *Il Mondo della Luna* de Joseph Haydn, de la qual s'oferiran set representacions a la Sala Puigserver amb direcció escènica de Iago Pericot i musical de Joan Caballé i repartiment pendent de confecció.

L'òpera, en aquest cas en la versió



per a escolars, també serà protagonista amb l'estrena d'*El bosc de Farucàrun*, obra que com saben els nostres lectors, va resultar guanyadora del Segon Concurs de Composició d'Òperes per a escolars convocat pel Centre de Cultura Contemporània, el Gran Teatre del Liceu, el Teatre Lliure, l'Institut del Teatre i l'Institut Municipal d'Educació. En són autors Òscar Peñarroya (música) i Maria Carme Mateu (llibret) i s'oferirà en un muntatge amb direcció escènica de Jordi Fonddevila i musical de Manel Valdivieso.

L'activitat jazzística la mantindran cinc concerts de piano a l'esmentada Sala Puigserver, amb les actuacions de sengles figures del virtuosisme pianístic del jazz: Mulgrew Miller, Joanne Brackeen, Kirk Lightsey i els nostres Agustí Fernández i Lluís Vidal.

La cançó d'autor serà objecte d'una proposta de característiques prò-

pies amb el títol de "12 canten Brel" sobre música d'aquest excepcional artista i en el qual dotze artistes interpretaran, vocalment o instrumental, la seva obra.

El ballet tindrà com a protagonista la companyia Gelabert-Azzopardi, que del 15 al 18 d'abril oferirà les coreografies *8421.../* sobre el *Quartet núm. 8* de Xostakóvitx i *Viene regando flores desde La Habana a Morón* sobre música cubana.

Una altra notícia important que ha ofert la presentació de la programació del Lliure és el tancament provisional, per irrenunciables obres de reforma, de la seu originària a Gràcia. Tancament que es produirà després que el pròxim dia 10 de novembre aculli un acte d'homenatge a Josep Montanyès.

Pel que fa a la programació teatral, cal destacar la voluntat d'obrir els escenaris del Lliure a propostes innovadores, amb un ideari estètic que fuig deliberadament de tot parentiu amb la convenció, amb una clara voluntat de cercar nous públics. L'objectiu és ambiciós i també arriscat, i per això s'hi esmercen recursos i conviccions afermades que, en tot cas, esperen l'assoliment de resultats satisfactoris. El tema dóna per a molt i no renunciem a insistir-hi quan calgui.

LA MÚSICA
CONTINUA
TENINT UN PRO-
TAGONISME
VISTENT.

Orquestra de Cambra Teatre Lliure

Una desaparició que fa mal

EN LA INFORMACIÓ DE LA TEMPORADA DEL TEATRE LLIURE QUE PUBLIQUEM EN AQUEST NÚMERO S'ESMENTA LA MORT DE L'ORQUESTRA D'AQUEST TEATRE. ES TRACTA D'UNA NOTÍCIA GREU QUE MEREIX UNA ATENCIÓ PARTICULARITZADA.

per J.C.C.

Com sempre en esdeveniments d'un concret relleu, la importància del "què" no es pot deslligar de la del "com" amb què es relaciona inevitablement. Cal anar als orígens. L'Orquestra Teatre Lliure va ser un fruit natural i alhora confluència de diverses circumstàncies. Segurament que com a més important, la visió genial, d'ampli abast, gairebé renaixentista de l'ànima més ànima del Teatre Lliure, Fabià Puigserver. Però abans hi hagué la funció que origina l'orgue, que va ser la necessitat del grup gracienc de disposar d'un conjunt propi per a la seva immersió aleshores cada dia més freqüent en el gènere musical. Amb la referència cabdal del magnífic muntatge de *La bella Helena* dirigit per Pere Planella, amb una immensa Anna Lizaran en el paper protagonista al costat de Juanjo Puigcorbó. Més endavant van venir muntatges tan singulars com *La flauta màgica* de Mozart i la creació expressa en la parcel·la musical de *Fulgor i mort de Joaquín Murrieta*, amb una eficaç partitura de Josep Maria Mainat, ambdós espectacles dirigits per Puigserver. I després la cosa va continuar fins gairebé els nostres dies amb fites destacades, com una extraordinària versió de *Pierrot lunaire* o *La història d'un soldat*, entre d'altres. Hi ha, per tant, una sòlida relació causa-efecte o funció-orgue en la concepció i part d'aquesta columna artística de la casa. El lloc de l'ou i de la gallina, des del primer moment van quedar ben delimitats.

El bon consell demanat a Antoni Ros Marbà va situar Josep Pons al capdavant de l'aleshores incipient aventura. Músic en aquells moments força desconegut, va saber aprofitar molt bé l'oportunitat i el camp lliure –mai més ben dit– i obert que li va oferir generosament Fabià, per dur a terme juntament amb un equip de col·laboradors encapçalats per Lluís Vidal i Jaume Cortadellas una de les aventures més originals, creatives i rendibles que ha viscut la música catalana els darrers anys. I que ara camina cap als seus primers vint anys de vida.

L'Orquestra Teatre Lliure va tenir el mèrit d'omplir un buit ancestral, el de la presència normalitzada de la música contemporània en el nostre ambient. I de seguida va calar de forma perceptible en el nostre reduït món musical en fer-ho amb intel·ligència, rigor i generositat espartana si calia; cada programa es treballava gairebé fins a l'extenuació, amb contrapartides substancials d'una gran frugalitat per a l'equip aleshores estable d'instrumentistes.

Tot trencant el clixé de gueto en el qual s'havia confinat –de grat o per força– la música del segle XX, aquesta formació va promoure una sèrie de propostes imaginatives i

il·lusionants que van aconseguir el miracle d'una notable fidelització en una parcel·la en aquells moments prou marginal.

Encàrrec d'obres, enregistraments ambiciosos amb segell de prestigi (Harmonia Mundi), amb col·laboracions de luxe (Victòria dels Àngels), amb uns rellevants èxits de venda, crítica i distincions i un enfilall de concerts de continuïtat força regular queden en el patrimoni substancials i ara ja històric d'aquesta formació. Però sobretot queda la imatge d'una trajectòria d'una elevada rendibilitat cultural i social.

Després, els difícils i complicats avatars de la casa gran –amb la tragèdia de la desaparició de Puigserver com a fet determinant–, es van acompanyar del progressiu abandonament de la presència continuada de Josep Pons, al qual els èxits de l'Orquestra van ajudar en gran mesura a catapultar i projectar les seves reconegudes capacitats. Aquí, crec honestament que s'hauria d'haver proposat algun tipus de resposta compensatòria. Això segurament va ajudar a afeblir el protagonisme del conjunt; afebliment d'altra banda paral·lel a la marxa incerta de la casa, a redós del procés esforçadíssim i esgotador de construcció del seu nou i majestàtic equipament.

Fita aquesta que, ben al contrari del que hauria pogut resultar previsible, ha precipitat l'adéu de la seva infraestructura musical. I aquí entrem de manera decidida en el "com". Nomenat un nou director a la fi d'un procés d'indulgència històrica problemàtica, hom inicia la nova etapa amb una voluntat clara de trencament amb el passat. Apareix l'espectre d'una cordada que es reprèn a mig camí, sense comptar, tanmateix, amb la base dels pitons clavats abans i que, per tant, es reinicia sense el referent d'un primer suport previ. Des d'un buit explícit. Tot queda bandejat, incloent-hi, em temo, aquella dimensió renaixentista de Puigserver que incloïa el protagonisme d'una formació com la que ara desapareix. Una formació que va néixer per servir exigències teatrals de la casa, que les va servir sempre de manera generosa i qualificada, i que ara –oh, paradoxa– desapareix perquè es diu que es vol potenciar, justament, la dimensió musical escènica.

A l'enorme importància que té la desaparició d'un referent com aquest, s'hi afegeix d'una part la manca de satisfactòries explicacions del perquè d'això i de la nova orientació en la parcel·la concreta que ens ocupa.

Mentrestant, per acabar-ho d'adobar, hom sent un altre buit col·lateral. El de resposta de les instàncies a qui correspondria haver fet quelcom més que exhibir silencis insensibles. El nostre país –i Josep Pons ho ha dit de manera molt clara–, és massa feble culturalment perquè ens puguem permetre el luxe de descapitalitzacions tan substancials com aquesta. Ni gremis –profundament afectats–, ni instàncies més elevades, no han volgut o sabut oferir resposta més vistosa i eficaç que la rebuda, per exemple, per un important i raonadíssim manifest signat fa relativament poc temps per un aplec de destacadíssimes figures de la música del país.

Cançó, ballet i òpera infantil al TNC

BALLET D'ALTA TRANSCENDÈNCIA, CANÇÓ I ÒPERA INFANTIL S'INTEGREN EN LA PROGRAMACIÓ DE LA NOVA TEMPORADA DEL TNC QUE S'HA PRESENTAT. TOT AIXÒ, NATURALMENT, AL MARGE DE LA VERTEBRADORA I FONAMENTAL PROGRAMACIÓ TEATRAL.

per J.C.C.

*El muntatge de
Für die Kinder
von gestern, heute
und morgen
de Pina Bausch
es veurà
al Teatre Nacional
de Catalunya
aquesta temporada*



J. VIERKOPF

L'èxit assolit la temporada passada amb la sèrie de tres recitals de sengles figures conspícues de la Cançó, amb el títol genèric de "La Cançó a escena", ha animat —com era lògic—, a reincidir en la iniciativa.

Ja vam apuntar els problemes que podrien derivar d'aquest capteniment per la manca de protagonistes d'una concreta capacitat d'audiència i autèntica envergadura artística.

No ha de sorprendre, doncs, que en la temporada que s'acaba d'iniciar siguin dos i no tres els noms programats i encara un d'ells en actuacions a la Sala Petita. Es tracta de Joan Isaac, que els dies 5 i 6 de març oferirà el recital titulat "Només han passat cinquanta anys" —títol d'un al·leu nostàlgic discutible—, en el qual col·laboraran noms tan importants com Luis Eduardo Aute, Roberto Vecchioni, Maria del Mar Bonet, Moncho i d'altres.

Quico Pi de la Serra, històric entre els històrics de la Cançó, actuarà del 15 al 18 de gener a la Sala Petita, en un recital una mica *sui generis*, en el qual també comptarà amb col·laboracions alienes, si bé renovades cada dia. El títol, "Els temps ja han canviat" també tufeja del mateix que l'anterior, una constant aquesta que sembla no voler desprendre's de tot el que envolta la Cançó. Fins quan?

El gairebé ubic Carles Santos també mostrarà la seva peculiar creativitat al TNC amb una proposta amb música pròpia i de Gioacchino Rossini titulada "El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora" de característiques, no cal dir-ho, obertes i imprevisibles. O no?

El ballet tornarà a oferir propostes importants amb dues figures destacadíssimes, Pina Bausch i el seu Tanztheater Wuppertal amb l'espectacle *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (Per als nens d'ahir, d'avui i de demà), i Philippe Decouflé amb un nou espectacle encara no titulat. Dues propostes de gran envergadura creativa sobre les quals caldrà incidir més endavant.

La Companyia Senza Tempo, amb direcció d'Inés Boza i Carles Mallol, oferiran a la Sala Tallers *El jardí inexistent*, centrat en la dialèctica estètica del teatre del Segle d'Or.

Per la seva part, Sol Picó clourà el seu cicle de resident al TNC amb l'espectacle *Puntapà*, en què aprofundeix en les ressonàncies mediterrànies de la seva obra.

Esmentem finalment, i dins de l'àmbit que ens correspon de manera més directa, la versió de *Hansel i Gretel*, una creació del Centre de Titelles de Lleida que dirigeix Joan-Andreu Vallvé, coproduït amb el Gran Teatre del Liceu.

La bellíssima obra d'Engelbert Humperdink serà oferta dins del cicle nadalenc, com es tradició, i compta amb adaptació musical d'Albert Romaní i del text, direcció i disseny de titelles de l'esmentat Vallvé. Pot constituir una proposta d'àmplia acollida, ateses les seves característiques i l'atractiu de l'obra en què es basa.

El TNC ofereix una programació teatral estricta que recolza en títols coneguts i, per tant, amb moltes possibilitats de refermar la línia d'acollida massiva que es va manifestar en la temporada anterior. Títols com *Casa de nines*, *Maria Rosa*, *Cal·lígula* o *Primera plana*, i la reposició del gran èxit de l'esmentada campanya passada, *Dissabte, diumenge i dilluns*, són ben explícits. Presències de bona part del bo i millor dels actors del país (Bosch, Lizaran, Madaula, Boixaderas, Conejero, Soler, Bassas, Poch, Villanueva i d'altres), també se situen en aquesta línia, mentre que el nivell dels dramaturgs no ofereix les mateixes garanties.

Al mateix temps, hom insisteix a obrir les portes a nous creadors amb la Temporada 6 en la qual cinc joves dramaturgs tindran oportunitat de mostrar sengles textos.

L'objectiu pregonat d'obrir-se al públic immigrant és tan suggestiu, interessant i saludable com difícil. La primera virtut, però, ja és el propòsit mateix.



HÉCTOR BERLIOZ

En el bicentenari de la seva mort

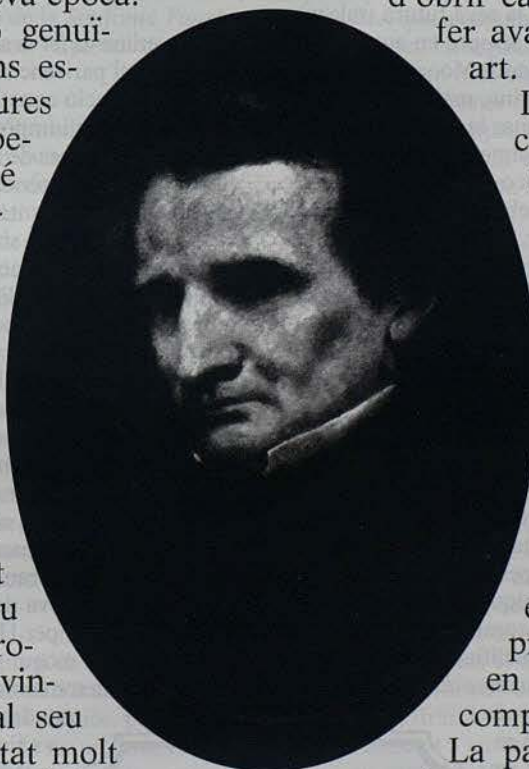
Héctor Berlioz és una figura força a part en la història de la música. Amb una biografia complexa i torturada, va tenir el gran privilegi i, segons com, el gran inconvenient de ser un avançat a la seva època.

Partint d'una vocació genuïna, imposada amb grans esforços tot superant dures circumstàncies, la seva peripècia humana estigué plena de giragonses, algunes molt colpidores.

Si en el pla personal i de la trajectòria humana, configura amb molta exactitud el prototip de fill del romanticisme gairebé perfecte, en el de la música el fet pot ser objecte d'alguna matisació. Malgrat que, no cal dir-ho, el seu *opus* és rotundament romàntic. Com s'ha esdevingut a molts avançats al seu temps, la història ha estat molt més generosa amb ell i amb la seva obra que no ho va ser el seu present. Sobretot al seu mateix país, on va complir amb gran exactitud el rotund tòpic de no ser profeta en pròpia terra.

Crític i director a més de compositor,

va ser un músic inconformista, que mai no va voler tressar camins fressats, que va tenir una constant inquietud i ànim de recerca i que va aportar al mateix gran corrent romàntic una nova energia, una capacitat neguitosa i creativa d'obrir camins i, en definitiva, de fer avançar la història del seu art.



La peça cabdal d'aquest capteniment, allà on el seu cabal frondós, inquiet i creatiu es va fer més acusadament manifest, va ser en la *Simfonia Fantàstica*, autèntica composició de referència del seu vast *opus* —recordem que inclou cinc òperes, drames corals, lied i música religiosa.

Damunt aquesta obra es basteix el Tema que proposem, en un treball en el qual es poua la seva complexitat i transcendència.

La parcel·la vocal, de protagonisme ja apuntat, també és objecte de tractament, amb la voluntat de completar una visió de la figura de Berlioz des d'un segment poc conegut, malgrat la seva importància, de la vasta i transcendent obra del compositor.

L'esperit romàntic de la *Simfonia Fantàstica* de Berlioz

per ANNA CAZURRA

enguany se celebra el segon centenari del naixement d'Héctor Berlioz (La Côte-Saint-André, Isère, 1803-París, 1869), creador de la instrumentació moderna i considerat el principal i pràcticament únic exponent de la música romàntica francesa.

Berlioz rebé una formació musical molt poc habitual: s'inicià en el món de la música amb la flauta i la guitarra i, en canvi, no va aprendre mai a tocar el piano, que era l'instrument romàntic per excel·lència. Tot i que assistí a classes de composició i fuga al Conservatori de París, la seva formació com a compositor fou sobretot autodidàctica, a partir de la lectura de tractats d'harmonia d'autors francesos. El seu pare, un reconegut metge i un home d'una gran cultura, li inculcà el seu amor per la literatura, fet que influencià la seva futura trajectòria compositiva, ja que s'inspirarà sempre en autors com ara Virgili, Shakespeare, Goethe, Scott, Moore i Byron. Es traslladà a París per estudiar Medicina, malgrat no sentir-hi cap vocació, i no trigà a abandonar la carrera, tot i l'oposició paterna, per dedicar-se totalment a la música. No aconseguí mai un lloc de prestigi com a músic i el reconeixement que necessitava per consolidar-se l'obtingué com a periodista, no com a compositor, malgrat que les seves obres van ser aplaudides per figures com Liszt o Paganini. Només gràcies a una gran força de voluntat i molta tenacitat va poder afrontar les dificultats de la seva trajectòria professional i únicament el temps s'ha encarregat de reconèixer la seva gran aportació al gènere simfònic i a l'orquestració.

La capacitat dramàtica de Berlioz ultrapassa els esquemes formals tradicionals, de manera que sempre va haver de recórrer a la combinació de diversos mitjans d'expressió. Per aquest motiu, la major part de les seves obres són inclassificables des del punt de vista formal i estilístic. En la gran òpera *Les Troyens* (1863), per exemple, Berlioz fusiona recursos operístics amb tècniques simfòniques, i el mateix passa amb els seus drames corals, com *La damnation de Faust*, op. 24 (1845-46), qualificada pel compositor com un "conte dramàtic", o *L'enfance du Christ*, op. 25 (1850-54), una mena d'òratori en què es donen cita l'acció dramàtica amb la reflexió filosòfica. En les obres sacres, en canvi, el compositor posa els textos litúrgics al servei de la seva voluntat especulativa, com és el cas de la *Grande messe des morts*, op. 5 (1837) o el *Te Deum*, op. 22 (1849). La producció orquestral participa també d'aquesta ambigüitat formal. Berlioz proposa una nova concepció de la simfonia que s'allunya del model clàssic consolidat per

Beethoven, però que no encaixa tampoc amb la categoria de música programàtica i que acabarà servint-se de mitjans d'expressió verbal, tot combinant recursos instrumentals i vocals. Són únicament quatre les obres que Berlioz va denominar simfonies: la *Simfonia Fantàstica*, op. 14 (1830), *Harold en Italie*, op. 16 (1834), *Roméo et Juliette*, op. 17 (1839) i la *Grande symphonie funèbre et triomphale*, op. 15 (1939). Tenen en comú la predominància de l'orquestra i l'assimilació, però d'una manera molt lliure, de la forma sonata. Però en la *Simfonia Fantàstica* adopta un nou procediment cíclic, la *idée fixe* (idea fixa); *Harold en Italie*, pel seu *obligato* de viola està a cavall entre un concert i una simfonia; *Roméo et Juliette* és simfonia dramàtica en què apareix totalment incorporada la veu humana, i la *Grande symphonie funèbre et triomphale* inclou elements de concert, simfonia i coral. Berlioz era conscient que la música no podia ser del tot autònoma i que, per entendre el discurs musical, s'havien d'utilitzar equivalències de significat entre la paraula, l'acció o la imaginació i la música. Ell, que havia rebut una formació literària sòlida, utilitzà la paraula com a assistent de la música per la seva capacitat suggeridora; d'aquesta manera, música i paraula esdevindrien les dues formes d'expressió complementàries de l'ànima humana.

Berlioz va fer la seva presentació oficial en el món musical parisenc amb la *Simfonia Fantàstica* i aquesta revelació constituí un d'aquells canvis més revolucionaris i imprevisibles que es donen en la història de l'art. Les pàgines de la *Simfonia Fantàstica* inauguren un nou concepte del gènere totalment allunyat de la tradició simfònica francesa anterior (representada per Gósssec, considerat el "pare de la simfonia francesa", Méhul, Cherubini i Le Sueur, principalment). Berlioz, en les seves *Mémoires*, explica l'impacte que li va causar l'any 1828 l'audició d'algunes simfonies de Beethoven interpretades a la Societat de Concerts del Conservatori de París. Havia descobert una música en què l'originalitat principal va ser la de respondre, per part del creador, a les exigències íntimes profundes, i no pas als gustos de la societat del seu temps. Per a Berlioz, l'artista era aquell que, lluny de sotmetre's a les exigències de la societat, sabia imposar les seves pròpies normes.

Un any abans havia conegut Harriet Smithson, una actriu irlandesa d'una companyia de teatre shakespeariana que havia actuat a la capital francesa des de la tardor de 1826 al juliol de 1828 i que va despertar en ell una gran passió. Inspirat en la passió per Harriet, estimulat per la lectura d'autors romàntics i mogut per l'exemple de Beethoven i els seus anhels d'artista romàntic, Berlioz va concebre la idea de compondre la seva primera simfonia quan estava finalitzant els seus estudis al Conservatori de Música de París. L'obra s'estrenà el desembre de 1830 a la Sala del Conservatori de París. El dia de l'estrena, Berlioz va fer distribuir entre els assistents un programa amb la finalitat que poguessin conèixer la transposició musical dels diversos estats anímics de la vida d'un artista: "Un músic jove de sensibilitat malaltissa i imaginació ardent s'enverina amb opi en un accés de desesperació amorosa. La dosi de

BERLIOZ UTILITZÀ LA PARAULA COM A ASSISTENT DE LA MÚSICA PER LA SEVA CAPACITAT SUGGERIDORA.



narcòtic, insuficient per provocar-li la mort, el condueix a un son profund acompanyat per les visions més estranyes, durant les quals les seves sensacions, els sentiments i els records es tradueixen, en el seu cervell malalt, en pensaments i imatges musicals. Fins i tot la dona estimada es converteix en una melodia que, com una «idea fixa» troba i sent a tot arreu.” Berlioz afegí un subtítol a cadascun dels cinc moviments de la simfonia, pensant que serien un guiatge suficient per poder comprendre el contingut de l’obra. El compositor havia transposat en la seva obra tot el cúmul de sentiments que l’actriu irlandesa havia despertat en ell, tot donant a l’obra una aparença autobiogràfica i un rerefons psicològic. Posteriorment Berlioz amplià la partitura amb el “monodrama líric en sis parts” *Lelio ou le Retour à la Vie* (Lelio o el retorn a la vida), tot indicant que s’havia d’executar immediatament després dels cinc moviments de la *Simfonia Fantàstica*. Posà per subtítol a tot el conjunt: “Episodi de la vida d’un artista”.

Per a l’estructura de l’obra, Berlioz adopta la forma de la sonata clàssica de quatre moviments, tot afegint-ne hi un més. Però s’allunya del concepte clàssic vienès de simfonia en el tractament del material musical perquè els moviments no són independents, sinó que queden enllaçats per mitjà de la utilització de la *idée fixe*, un tema melòdic que es va transformant amb el mateix discurs musical, variant el color i l’expressió, i que s’identifica amb la idea de dona estimada. Aquest recurs serveix per integrar els motius de diferent caràcter que van apareixent. La seva intenció no era escriure música programàtica, sinó un “drama instrumental” –tal com l’acabà definint el mateix autor–, a tall d’òpera sense paraules. Per emfasitzar el caràcter dramàtic, Berlioz hi incorpora recursos operístics, hi explota molt sovint el color instrumental de les arpes, les campanes, el corn anglès i els timbals. Hi destaca també el tractament gairebé virtuosístic de les cordes i l’efecte dels acords cromàtics de les fustes.

El primer moviment, “*Rêveries-Passions*” (Somnis-Passions), consta d’un breu *adagio* seguit d’un extens *allegro*. La música presenta tota la varietat d’estat d’ànims canviants, que van des de la tendresa fins al consol religiós, passant per l’angoixa i la gelosia. La *idée fixe* passa de ser un desig romàntic a un gran impuls d’atracció. Predomina l’element rítmic, sobretot en la forma sincopada. En el segon temps, “Un bal” (Un ball), Berlioz abandona momentàniament la textura contrapuntística i presenta una melodia amb una instrumentació delicada, en què destaca l’arpa, que rep un tractament gairebé de solista. Enmig del batibull d’una festa, la *idée fixe* reapareix com una imatge esvaïda. La música adquireix un caràcter brillant i vital. El tercer moviment, “*Scène aux champs*” (Escena al camp), és un *adagio* que recrea una atmosfera bucòlica d’aparent serenitat i que es trans-

forma en negres pressentiments. Hi destaca el protagonisme del corn anglès i el diàleg que estableix amb l’oboè. Al final es pot sentir una imitació acústica d’un tro a càrrec dels timbals. En el quart moviment (“*Marxa al suplici*”), la música adquireix un aire grandios i salvatge. Consta de dos temes contrastats, el primer dels quals té un caràcter ombrívol proporcionat pel registre greu de les cordes, mentre que el segon és una fanfara a càrrec dels metalls. La *idée fixe* torna a aparèixer com un darrer pensament d’amor interromput bruscament per un cop sec, darrere el qual s’imposa el silenci. Se senten únicament els *pizzicati* de les cordes i un acord de tota l’orquestra que es repeteix diverses vegades sobre el repic dels timbals. El cinquè i darrer moviment, “*Songes d’une nuit du Sabbat*” (Somni d’una nit de Sàbat) evoca la cerimònia d’una nit d’orgia de bruixes i monstres enmig de sons estranys i rialles. La idea fixa fa la seva aparició adoptant un caràcter grotesc. La música assolirà un aire de dansa sarcàstica, barrejada amb sons d’efectes teatrals, com els tocs sinistres de campanes, seguits d’una paròdia del *Dies Irae* (seqüència de la missa de Requiem) que es va alternant amb la dansa del Sàbat en forma de fugat orquestral buscant un efecte turbulent.

No es pot negar que la *Symphonie Fantastique* representa un punt d’inflexió per al gènere simfònic. Podem agrupar en tres les principals aportacions que Berlioz du a terme a la simfonia mitjançant la seva obra. Des del punt de vista formal, la principal innovació és la idea cíclica d’un tema central, la *idée fixe*, que assegura la unitat dramàtica i musical de l’obra sencera. La segona contribució al gènere consisteix en l’enriquiment dels elements d’expressió de l’orquestra. Berlioz és el primer que fa del timbre l’element estructural de l’obra, sempre amb finalitats expressives. Presenta una idea melòdica que es desenvolupa, mentre que l’harmonia hi aporta l’atmosfera adequada, i el ritme, la vitalitat necessària. D’aquesta manera, la melodia va adquirint caracteritzacions diferents i el ventall musical s’estén del lirisme més tendre a la passió més turbulenta o a la paròdia burlesca. Berlioz assimila el llenguatge harmònic de Beethoven i de Gluck però hi aporta una concepció moderna. El que el diferencia dels seus contemporanis és que atorga a l’harmonia un paper més expressiu que no pas funcional. La tercera gran aportació i probablement la més important és la seva concepció de l’orquestració, rica, imaginativa i amb un evident domini de les possibilitats tímbriques dels instruments utilitzant una àmplia gamma dinàmica i colorística. El color instrumental és fonamental en les seves obres, molt sovint per sobre dels altres elements de la música. I això queda ben palès en la seva tècnica de transformació temàtica de la *idée fixe*, tot adaptant-la a una nova tonalitat, compàs o orquestració segons el discurs musical. Descobrí una gran quantitat de formes de contrastar i de combinar els timbres orquestrals i fou un dels primers que va aprofitar les millores dutes a terme als instruments, sobretot de les fustes i els metalls. Amb la *Simfonia Fantàstica*, Berlioz va posar en joc els procediments que més tard havia d’exposar de manera teòrica en el seu *Gran traité d’instrumentation et orchestration modernes* (1843), una obra que esdevingué de referència obligada per als compositors de la segona meitat del segle XIX. L’empremta de Berlioz s’evidencia sobretot en els poemes simfònics de Liszt i Strauss i en el llenguatge harmònic de Wagner. Els compositors de l’escola russa també van saber beneficiar-se de les innovacions de l’escriptura orquestral del compositor francès.

Importància de la música vocal d'Héctor Berlioz

per ROBERT BENITO

BERLIOZ VA COMENÇAR A COMPONDRE CAP ALS QUINZE ANYS. QUAN EL 1821 VA ANAR A PARÍS PER ESTUDIAR MEDICINA, VA DESCOBRIR LES ÒPERES DE GLUCK.

A partir del 1822 va sufragar de la seva pròpia butxaca la publicació d'una sèrie de *romances*; el 1825 féu que li estrenessin una *Missa solemne* i es matriculà a les classes que Le Sueur i Reicha impartien al Conservatori. Fins al 1830 va anar de fracàs en fracàs al Concurs de Roma, però durant aquests anys descobria Beethoven, Weber, Shakespeare i el *Faust* de Goethe. Poc temps després de compondre la *Simfonia Fantàstica* marxà cap a Itàlia. Quan en va tornar, contragué matrimoni amb l'actriu irlandesa Harriett Smithson, va compondre *Harold en Italie*, rebé l'encàrrec d'un *Requiem* executat per primera vegada el 1837 als Invàlids, fracassà a l'Opéra amb l'estrena de *Benvenuto Cellini* i, l'any 1839, obtingué l'èxit amb la simfonia *Roméo et Juliette*. A partir del 1842 emprengué diversos viatges pels països germànics. El resultat és *La damnació de Faust*, que fou rebuda amb indiferència el 1846. Aleshores Berlioz viatjà a Rússia i després a Anglaterra. Quan el 1848 tornà a França, compongué un *Te Deum* que s'executà el 1855. Entretant, l'èxit de *L'adieu des bergers* va ser l'inici de la creació de *L'enfance du Christ* (1854). Finalment, el fet que *Benvenuto* s'estrenés amb èxit aclaparador a Weimar el va animar a compondre *Les Troyens*, que es va representar el 1863. L'any anterior havia donat, a Baden, *Béatrice et Bénédict*, en què recollia la primera romança que havia publicat. Entre 1819 i 1850, va compondre al voltant de trenta melodies per a una o diverses veus.

La música de Berlioz dedicada a la veu que compta amb més o menys protagonisme, podem classificar-la en tres apartats: òpera pròpiament dita, música simfonicocoral i melodies amb diversos conjunts vocals.

La producció operística de Berlioz es redueix a quatre títols, que segueixen en la seva majoria el patró de la gran òpera francesa del segle XIX; els títols, per ordre cronològic de producció i estrena, són: *Benvenuto Cellini*, *La damnation de Faust*, *Les Troyens* i *Béatrice et Bénédict*. La fama de la seva *Simfonia Fantàstica* ha enfosquit la seva producció vocal i encara més les seves òperes, que excepte en un recent ressorgir no són freqüents en les programacions dels teatres d'òpera, bé sigui per les exigències vocals que suposen o per la dificultat dels seus muntatges. Fruit d'aquest "renaixement Berlioz", avui dia podem gaudir d'alguns enregistraments discogràfics que irònicament són producte de l'art i l'interès de directors sobretot de l'àmbit britànic, amb Sir Colin Davis, del qual tenim una gran integral del corpus de Berlioz en catorze CD de la casa Philips (incloent-hi aquestes quatre òperes), i John Eliot Gardiner, que ha enregistrat una gran part d'aquest mateix corpus del compositor francès.

La trajectòria de Berlioz en l'òpera no es pot dir que tingué un èxit rere l'altre, sinó més aviat tot el contrari. El 1838 es va estrenar *Benvenuto Cellini* i després de poques representacions es va haver de retirar del teatre per abandó de públic i tenor. Amb tot, el que hi havia darrere d'aquesta òpera eminentment romàntica era una conspiració contra el compositor, ja que l'obra era un cant a un inconformisme que en l'època no es va saber entendre. Un text arrogant (de Barbier i Wailly), un personatge central que reia de tot i es dedicava únicament al culte del plaer, juntament amb una audàcia com-

positiva van ser els ingredients d'aquest primer intent fallit de Berlioz en el gènere operístic.

El gran projecte de *Les Troyens*, en què Berlioz escriu llibret i música, com era costum a l'època en alguns coetanis, ens du a un altre dels somnis de Berlioz que no va poder veure escenificat en vida. El seu estil literari és una barreja entre fidelitat a Virgili, amb tocs estilístics de Shakespeare, i una actualització romàntica del sentiment de Berlioz que neix de l'interès del públic pels temes clàssics a partir de la dècada de 1850. Quant a l'estil musical, podem veure-hi un homenatge de Berlioz al seu ídol Gluck, ja que utilitza elements tant clàssics com números musicals separats, la primacia de la melodia vocal i una passió canalitzada mitjançant el control objectiu dels sentiments, que queda molt endarrerit d'altres partitures del gènere simfònic.

En la mateixa dècada dels cinquanta l'òpera còmica va tenir un nou ressorgir i encara que Berlioz la considerava com "aquells agradables i útils productes que es manufacturaven diàriament en forma de pastís de carn i que es coneixien amb el nom d'òperes còmiques", va caure en aquesta temptació amb la seva òpera *Béatrice et Bénédict*, que estrenà el 1862 a Baden-Baden. Està basada novament en l'obra *Much Ado about Nothing* del seu admirat Shakespeare. Quant al gran mite típic de la literatura alemanya de l'època, Faust, Berlioz va escriure *La damnation de Faust*, que tot i no ser una òpera, ja que no ho va voler Berlioz en titular-la "*L'èpique dramatique en quatre parties*", avui s'hi considera com a tal per les seves moltes posades en escena i un discurs completament teatral.

L'altre gran apartat que Berlioz dedica a la veu són totes les composicions simfonicocorals, tant de temàtica profana com religiosa, que simplement esmentarem per no allargar-nos en l'anàlisi, que correspondria a un altre escrit exclusivament i que mostraria l'interès del compositor per innovar en plantejaments de forma musical.

Dintre de la música religiosa, podem fer referència a la gran trilogia sacra que suposen: l'oratori *L'enfance du Christ* trilogia *sacrée*, op. 25; *Requiem* "Gran Messe donis morts", op. 5; *Te Deum* op. 22, per a triple cor, tenor solista i orgue. Igualment, entre la música simfonicocoral profana destaquen: *Roméo et Juliette*, op. 17, com una simfonia dramàtica amb participació de solistes i cor; *Lélio ou li retour à la vie*, op. 14b, monodrama líric; *Gran Symphonie funèbre et triomphale*, op. 15; *La mort de Cléopâtre* i *Herminie*, considerades com escenes líriques.

De l'últim grup d'obres vocals de Berlioz, és a dir, de les cançons o cicles de cançons, podríem començar citant una frase: «Si Berlioz anés a l'infern, el seu suplici seria transformar en música una pastoral de Florian.» Aquests són els mots que Hippolyte Monpou digué al tenor Duprez, que acabava de cantar el "Sanctus" del *Requiem*. És pales que desconeixia el fet que el futur compositor de *Les Troyens*, a qui Florian i Bernadín de Saint-Pierre agradaven gairebé tant com Virgili, l'any 1823 havia començat, justament, una adaptació lírica d'*Estelle et Némorin* després d'haver-ne extret, el 1819, una romança, la melodia de la qual actualment serveix d'introducció per a la *Symphonie Fantastique*. Aquesta reflexió il·lustra prou bé el malentès que genera l'observació superficial de la seva obra seguint els criteris purament materials, ja sigui lloant l'ús ocasional d'una massa considerable d'executants o per denunciar-ne aquests excessos. Tanmateix, el gegantisme dels efectius requerits per a l'execució de certes pàgines, com més ens esforcem a circumscriure la singularitat de Berlioz, ens apareix més com

un mitjà que no pas com un fi. Hi ha idees que exigeixen ser tractades amb grandiositat, i no per això són menys subtils.

Així doncs, cal que entre els aspectes essencials de l'estètica berlioziana comptem també la delicadesa i el refinament dels detalls. Sense ells, les seves obres es desdibuixarien en ser examinades de prop i mai no hauria pogut escriure el cicle *Les nuits d'été*, del qual els seus detractors més irreductibles en reconeixien la gràcia i l'economia de mitjans. La miniatura no s'improvisa. El veritable objecte d'admiració, per damunt de tot, és que un músic que té com a instrument habitual la guitarra hagi pogut edificar immenses catedrals sonores. Però Berlioz també va escriure senzilles romances i, tret d'algunes excepcions, no se'n pot parlar com d'obretes de circumstància, perquè és clar que mai no va compondre sense inspiració. A més, aquestes pàgines mal conegudes aporten llum nova sobre d'altres més cèlebres, de les quals de vegades en són l'esbós.

Pot sorprendre que Berlioz, que tenia un talent literari remarcable i sabia escriure en vers sense fer el ridícul, no hagués musicat gaire els grans poetes del seu temps, amb els quals estava més o menys lligat: Vigny, en primer lloc, que ell anomenava familiarment «el meu estimat poeta», o Heine. Segons ell, va escollir per atzar *La Captive* de *Les orientales* de Victor Hugo. No va pensar a publicar l'Aubade sobre versos de Musset. La *Prière du matin* (de Lamartine) és el fruit d'un encàrrec i *La belle Isabeau* de Dumas podria ser de qualsevol. *Les nuits d'été*, sobre poemes de Théophile Gautier destinats a compositors de menor volada, és l'excepció que confirma la regla, perquè per a la resta Berlioz va trobar el seu material en aficionats: Thomas Gounet, que traduïa Thomas Moore; Legouvet, que parafrasejava Shakespeare; Albert Du Boys... Hem de creure, segons que escrivia Debussy amb una mica de malícia i molt d'encert, que «el seu geni va trobar aspres delícies en passejar la seva nostàlgia per un magatzem de flors artificials».

Dels assaigs de joventut a la cançó d'Hy-las, en *Les Troyens*, podem arribar a la conclusió que l'estil roman rarament inalterat. No obstant això, podem mirar de distingir els grans trets d'una evolució. Les primeres romances (*Toi qui l'aimes*), a l'igual que les cançons populars, no modulen; per canviar el color n'hi ha prou amb préstecs del mode menor directe (no pas de la tonalitat relativa), com és el cas de *La marseillaise*. Els seus estudis al Conservatori desenvoluparen en Berlioz el gust per unes harmonitzacions inesperades, sovint per enharmonia, que el cant no exigeix (*Le coucher du soleil*). De mica en mica estengué el camp de les modulacions sense allunyar-se de les tonalitats properes i dels valors relatius, però l'ambivalència major/menor, d'altra banda poc ortodoxa, roman un dels elements més constants de la seva tècnica. A més, introdueix les evolucions cromàtiques i es complau a desviar la melodia cap a la nova tonalitat mitjançant la introducció sobtada d'un semitò (*Élegie*). Aquest gust per la complicació gairebé gratuïta, en què es desvela el desig de mostrar originalitat en un gènere en què és escassa, de seguida va fer que escrigués pàgines més curioses que no pas convincents (*Je crois en vous*), en les quals la línia melòdica segueix de manera accidentada els sobresalts d'uns encadenaments harmònics sofisticats. Amb *Les nuits d'été*, Berlioz retrobà l'equilibri entre la recerca legítima de la novetat i la naturalitat que hom pot esperar en una romança. Per contra, s'esforçà a caracteritzar cada una de les estrofes (fins aleshores gairebé sempre eren idèntiques, perquè, per raons pràctiques, només s'escribia la música per a la primera estrofa i per a les següents s'acontentaven a seguir la línia melòdica en el cas de caldre algun ajustament rítmic lligat a la prosòdia), sobretot en la part del piano, encara que també en la part del cant, i adoptà les formes A A' A" o A B A'. Per aquest motiu, preveient-ne una nova edició, va revisar algunes romances an-

tigues (*La captive*). Finalment, en les darreres melodies (*Le matin*, 1850), en què l'ambigüitat de les modulacions és semblant a la del període de transició (*Je crois en vous*, 1834), l'harmonia ja no qüestiona una línia vocal que de fet modula poc, o no l'obliga anar a la deriva: les ambigüitats es troben en la melodia mateixa, cosa que implica solucions harmòniques inèdites.

Allò que ha fet dir que la música de Berlioz no és vocal són, principalment, la seva dificultat d'assimilació i les desviacions de la melodia, que causen problemes de memòria i, per tant, d'entonació, sense parlar de la gran mobilitat de la pulsació. Per contra, la manera com Berlioz emprà la paleta de registres vocals —i és que també modula per mantenir la veu en un únic registre— obliga a reconèixer que escrivia amb coneixement de causa. L'encert vocal d'*Absence*, per exemple, és deutor per damunt de tot del fet que valora els registres els uns respecte dels altres.

Resta encara la qüestió de les veus. Berlioz, a qui no agradava gaire sentir les sopranos com s'aventuraven massa per damunt de les línies del pentagrama, preferia les mezzosopranos, tot i que els cal tenir prou amplitud en l'agut per no patir a l'hora d'atacar un Sol4. Pel que fa als tenors, aquells que eren el seu model van desaparèixer amb ell. Se sap que Manuel García (1775-1832), que va crear el comte Almaviva del *Barber de Sevilla*, cantava també el Don Giovanni; cosa que vol dir que tenia una veu capaç de mantenir la potència per sota del Do greu. És això, ni més ni menys, el que demana Berlioz, que tenia al cap l'exemple d'Adolphe Nourrit, creador d'Arnold (*Guillem Tell*), Raoul (*Les Huguénots*) i Eléazar (*La juive*), de veu clara i potent però que mai no cantava forçat ni recorria al falset en l'agut (l'emissió de pit no és indispensable per damunt del La3). El mateix Berlioz tenia una veu de tenor agradable. Actualment, la que s'adaptaria millor a la majoria de les seves melodies seria una veu de baríton clara, vellutada, de tessitura ampla i que se senti còmoda al registre agut.

Sempre que és possible, la classificació de les melodies segueix aquí l'ordre cronològic de composició, tot i que no sempre hi hagi correspondència amb els números d'*opus*. Les melodies separades es descriuen al final.

1. Romances de joventut: *Le Depit de la bergère* (per a soprano, 1819), *Le Maure jaloux* (per a tenor, 1829-1831), *Amitié, reprends ton empire* (piano i tres veus, 1823), *Pleure pauvre Colette* (per a dos tenors, 1822), *Canon libre à la quinte* (per a soprano i baix, 1823), *Le Montagnard exilé* (per a dues veus, 1823), *Toi qui l'aimes* (tenor, 1823).

2. Reculls: a) *Irlande*, op. 2 (1829-1830): *Le Coucher du soleil* (tenor), *Helene* (soprano i alto), *Chant guerrier* (tenor, baix i cor d'homes), *La belle Voyageuse* (mezzosoprano), *Chant Sacré* (soprano o tenor i cor mixt), *L'origine de la harpe* (soprano o tenor), *Adieu, Bessy* (tenor), *Élégie* (tenor); b) *Nuits d'été*, op. 7 (per a soprano, o tenor, o mezzo, 1841): *Villanelle*; *Le Spectre de la rose*; *Sur les lagunes*, *Absence*; *Au cimetière*, *Clair de lune*; *L'Ile inconnue*; c) *Fulls d'àlbum*, op. 19 (1850-1859): *Les Champs* (per a tenor o baríton), *La Belle Isabeau* (mezzosoprano i cor mixt), *Le Chasserur danois* (per a cor mixt), *Zaïde*; d) *Flors populars*, op. 13: *Le Matin* (per a soprano), *Le Trébuchet* (per a dues veus), *Le Jeune Pâtre breton* (per a soprano i/o tenor), *Le Chant des Bretons* (cor d'homes a quatre veus); e) *Melodies separades*: *Le captive*, op. 12 (per a contralt o mezzosoprano), *Je crois en vous* (per a mezzosoprano), *Aubade* (per a tenor o soprano i dues trompes), *La mort d'Ophélie* (per a soprano o tenor), *Nessum mag-*

MAI NO VA MUSICAR
ELS GRANS
POETES DE LA SEVA
ÈPOCA ALS QUALS
ESTAVA MÉS O
MENYS VINCULAT.

JUAN DIEGO FLÓREZ

JUAN DIEGO FLÓREZ, EL TENOR ROSSINIÀ DE MODA ALS MILLORS TEATRES DEL MÓN, ENS COMENTA DIVERSOS ASPECTES DE LA SEVA CARRERA, LA SEVA VIDA I EL QUE L'OMPLE, QUE ÉS LA SEVA PASSIÓ PER L'ÒPERA, EN UNA ENTREVISTA DAVANT DEL TEATRE ROSSINI DE PESARO MENTRE ENS PRENÍEM UN *gelato* ITALIÀ ELS CALOROSOS DIES EN QUÈ REPRESENTAVA PER AL FAMÓS FESTIVAL DE LA MATEIXA CIUTAT *Le Comte Ory* AMB REGIDORIA DE LLUÍS PASQUAL.

NASCUT A LA CIUTAT PERUANA DE LIMA, ES TRASLLADA A ESTUDIAR A FILADÈLFIA I FA EL SALT A EUROPA DE LA MÀ DEL MATEIX FESTIVAL DE PESARO, QUE EL VA CATAPULTAR ALS PRINCIPALS COLISEUS OPERÍSTICS DEL MÓN, ON ÉS UN HABITUAL. DEBUTANT AL LICEU AMB UN *Stabat Mater* DE ROSSINI, ENS OFERIRÀ EN LA PRESENT TEMPORADA EN VERSIÓ DE CONCERT L'ÒPERA DE DONIZETTI *Maria Stuarda* ACOMPANYAT D'EDITA GRUBEROVA I SONIA GANAZZI.

Nou gran nom del belcantisme masculí

per ROBERT BENITO

Vostè és un dels tenors lírics lleugers més valorats en l'univers operístic internacional. Què ha canviat en la seva vida els últims deu anys?

-Fa deu anys vaig sortir de Lima per estudiar a Filadèlfia i allí va canviar la meua vida, ja que després d'estudiar-hi tres anys va començar la meua carrera a Europa amb un ritme frenètic. De la tranquil·litat de Lima on només he tornat de vacances, amb una vida més tranquil·la, més relaxada, al món més accelerat i ràpid.

-Precisament aquesta és una de les característiques del nostre temps, rapidesa a aprendre, a aconseguir l'èxit i a desaparèixer. Com es pot resistir aquesta temptació sense fer una carrera curta?

-Per fer una carrera llarga amb aquest ritme actual, que és diferent del que hi havia abans, bastant més lent, primerament cal tenir una bona tècnica, ja que es canta molt i la veu ha d'estar sempre amb bona salut. Després, el repertori adequat, que en el meu cas està feliçment definit, a més que els teatres m'ofereixen les meves òperes. A part, també fer bé el calendari. A mi m'agrada que els períodes d'assaig siguin llargs, encara que de vegades pels meus múltiples compromisos he d'arribar l'últim als assajos.

Però m'agrada mantenir almenys deu dies d'assajos i allí un descansa bastant, ja que són assajos de regidoria (d'escena) en què no es canta, s'està tranquil i s'aprofita per fer descansar la veu. Millor si són òperes que conec molt bé, com *El barber*, que la tinc molt en gola i que només canto en els últims assajos amb orquestra. És important, per tant, saber-se programar el repertori, les actuacions, els assajos i els períodes de descans.

-Sí que té sort, perquè a altres cantants els mateixos teatres els imposen o suggereixen títols no gaire adequats a la seva vocalitat en ser papers més dramàtics o d'una força vocal superior a les seves possibilitats.

-Obligar no obliga ningú, ets tu qui decideixes amb més o menys llibertat i criteri. Però aquí entrem en una altra qüestió interessant, que hi ha molta gent que pensa que cantar Verdi o Puccini és millor, però no és cert. Un pot tenir el mateix nivell d'èxit cantant un bon Rossini que qualsevol dels autors esmentats. Hi ha aquesta idea equivocada, ja que sembla que en el món de l'òpera has de passar de ser un pes ploma amb Rossini, que el que val de debò és ser un pes pesant cantant Verdi o verisme. També es pot entendre, perquè el repertori rossinià i belcantista és molt difícil i que s'arribi a un moment que tant d'agut i tanta coloratura sigui difícil per a una veu i que es vulgui cantar una mica menys

agut i passar a Donizetti o Bellini. Això està bé i segurament ho faré jo també movent-me en aquest repertori, però confiem que sigui d'aquí a molts anys. L'important és continuar cantant Rossini fins que la veu aguanti.

-I què demana Rossini a una veu?

-Necessita joventut, necessita músculs frescos. És una música esportiva. Cal estar ben faixat.

-Molts cantants avui comencen la seva carrera després de ser premiats en concursos, en canvi vostè després de conèixer el Festival de Pesaro i la seva Acadèmia. Quina d'aquestes dues iniciatives creu que pot ajudar més un cantant en la seva carrera professional?

-Jo mai em vaig presentar a un concurs i encara que vaig fer audicions per a l'Acadèmia, em van donar un paper directament en el Festival, però crec que la iniciativa del Festival Rossini de Pesaro amb la seva Acadèmia obre més portes que molts concursos, ja que es tracta de muntar una òpera escenificada que és on es veu la vàlua sençera d'un cantant, i a més hi van molts mànagers, productors i directors artístics de teatre que fan propostes a aquests cantants joves, alguns dels quals, que en edicions passades eren a l'Acadèmia, avui són en les produccions del Festival.

-Avui dia s'està produint un boom de cantants provinents dels EUA. Per què creu que és: per una bona forma-

“

L'actualitat de l'òpera sobretot està en el missatge. El secret també està segons com es mostren i s'actualitzen aquests missatges, que en molts casos continuen sent moderns.

”

ció, per una generació de bones veus, una labor de màrqueting?...

-Jo crec que en la preparació musical hi ha escoles molt organitzades que tenen molts diners i que formen molt bé musicalment: a respectar la música, a interpretar la música tal com s'ha de fer. És una formació molt completa en la qual els conservatoris, les escoles de música o les universitats, com on jo vaig estudiar, fan les òperes amb orquestra i amb unes prestacions molt semblants al món professional, per la qual cosa quan joves cantants em pregunten sobre on formar-se, els dic que als EUA, perquè s'hi estudia molt bé. També hi ha bons professors i a més és un país enorme, en el qual hi ha molt de tot. El que és rar és que surtin molts cantants d'òpera o una escola d'òpera de Luxemburg. El que sí és fascinant és la quantitat de bons cantants que han donat països tan petits com Espanya o Itàlia.

-¿Hi ha diferència entre les veus depenent dels països d'origen?

-Sí, hi ha diferents tipus de veus: l'americana, l'anglesa, l'espanyola i la italiana. Per la llengua canvien i això és interessant fins i tot a l'hora d'enfocar un repertori o de mirar determinats cantants com a model.

-El seu repertori se centra sobretot en el segle XIX, Rossini i bel canto. ¿No li interessa la música contemporània?

-No és una qüestió d'interès, sinó

Juan Diego Flórez,
vestit de monja
a Le Comte Ory,
amb Stefania Bonfadelli,
al Rossini Opera
Festival 2003



més aviat de temps, ja que la meua agenda està plena de compromisos amb òperes d'aquests autors, però també és perquè no m'han ofert moltes propostes contemporànies. Werner Henze va voler que en cantés una, però va ser amb molt poc temps d'anticipació i no va poder ser, malgrat que ho hauria fet de bon grat. He fet una òpera de Luis Pardo, que és un compositor portorriqueny contemporani. A més, els teatres sempre em demanen òperes de repertori i es tanquen els compromisos amb molts anys d'antelació.

-I quant a la música d'òpera espanyola o sarsuela: quina és la seva experiència?

-Jo em vaig apropar a l'òpera per la sarsuela, perquè al col·legi fèiem sarsuela, ja que a un professor li agradava aquest gènere i va començar a fer espectacles amb els nois d'allà amb antologies, i jo, és clar, era el solista principal que cantava totes les romances. Aquest professor em va començar a donar algunes classes, em va apropar al conservatori. I encara avui en els meus recitals canto sarsuela i potser algun disc en el futur contindrà sarsuela. De fet, hi ha un projecte de fer Doña Francisquita al Teatro Regio de Torí.

-¿On radica la modernitat dels papers que vostè interpreta, d'uns rols escrits fa més de 150 anys i per a un públic amb una altra sensibilitat estètica?

-Això sempre ha passat, són temes que s'actualitzen, passa en tots els camps de l'art. Un sempre sent plaer davant una obra d'art del passat que no necessàriament ha de ser moderna.

De fet, hi ha molta gent que gaudeix molt més escoltant música clàssica que no música contemporània. Però de totes maneres, Mozart avui pot escandalitzar i Rossini pot divertir des d'un plantejament modern però fidel a l'origen, que ja era divertit i una mica desvergonyit, com en el cas del Comte Ory amb la regidoria de Lluís Pasqual, en què ens vam disfressar de monges. L'actualitat de l'òpera sobretot està en el missatge, com en La Cenerentola que he fet a Londres en la qual els regidors van exagerar els caràcters i feien del pare, per exemple, gairebé un sàdic, i a la gent els va encantar. El secret també està com es mostren i s'actualitzen aquests missatges que en molts casos continuen sent moderns.

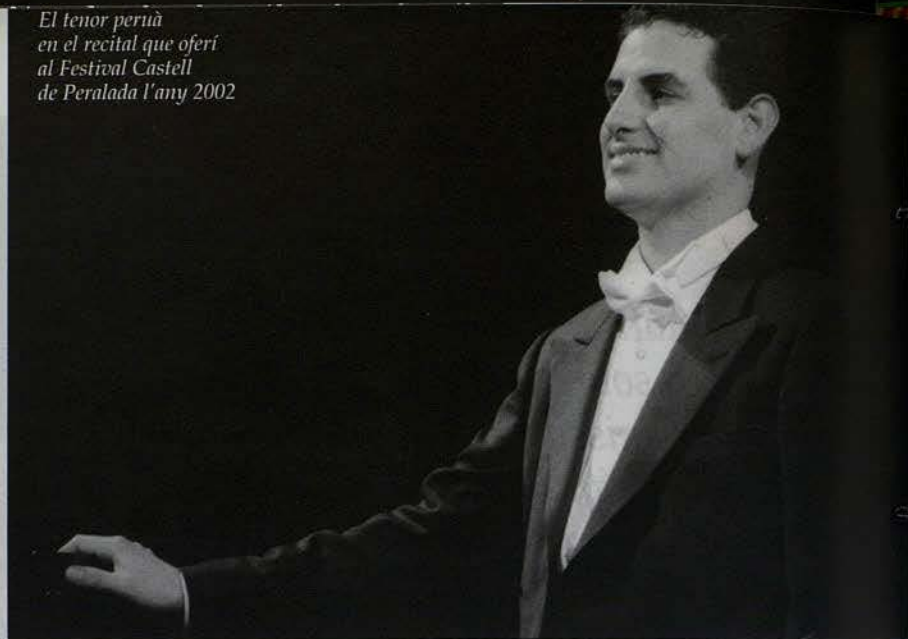
-Això ens introdueix en un altre dels temes polèmics actuals, que és la supremacia de les idees dels directors escènics per sobre de les necessitats dels cantants o de la partitura.

-Evidentment, això passa, i quan s'arriba a lectures que no tenen gens a veure amb el que els compositors van escriure, llavors no m'agrada. Quan es tracta de canviar el llibret, aleshores jo no m'hi sento bé.

-I com respon vostè davant aquestes situacions?

-A mi no m'ha passat gaires vegades, perquè on treballo, Itàlia, Londres, Nova York, no són excessivament transgressors. Però també s'ha de tenir en compte que el regidor ve a treballar i porta la seva pròpia idea, amb la qual has de discutir, arribar a un acord o, en el pitjor dels casos, te'n vas. Però tampoc no te'n pots anar tan fàcilment, per tots els problemes que

El tenor peruà
en el recital que oferí
al Festival Castell
de Peralada l'any 2002



JORDI MESTRE / FESTIVAL CASTELL DE PERALADA

això comporta per al teatre. El més normal és arribar a acords perquè el teu rol almenys surti bé. El veritable problema per a un cantant és quan està en escena i en un duo, per exemple, t'estan dient alguna cosa cantant que no té res a veure amb el que està passant al voltant o fins i tot amb les maneres com t'ho estan dient; és veritablement frustrant per al cantant, perquè estàs dient i cantant alguna cosa que no passa en escena. Et fa sentir com un beneït. És veritat que els regidors tenen una idea final que de vegades és molt bona, però l'error és que tot ho fan quadrar a partir d'aquesta idea final i parteixen d'aquesta idea per organitzar-ho tot i hi ha moments en què no quadra tan bé. Però quan és una idea moderna encara que no sigui fidel al cent per cent, però és una bona idea que funciona, t'hi adaptes feliçment.

-La seva veu ha tingut molts qualificatius positius, però com la definiria vostè i com creu que evolucionarà en el futur?

-És una veu amb molta facilitat per als aguts, per a tot el que és flexibilitat, colorature. Diguem que com a tipus de veu és més propera a la de Kraus que a la de Pavarotti. Una veu que s'obre cap a dalt i s'engrosseix anant cap avall. Podria adaptar-se molt bé al que és malenconiós, fins i tot patètic de vegades com podria La Sonambula. Tècnicament bé, posada bé a la italiana.

-I cap on evoluciona?

-Evoluciona? No, cap on involuciona, seria millor. Les veus involucionen, aquesta és la veritat, malgrat que tot el món creu que evolucionen, però és clar: quan un està en la joventut està en la plenitud i quan s'envellaix tot comença a fallar. Això mateix passa amb la veu. Per què una veu es torna més gran? Perquè es torna més vella, més pesant. Quan es diu que la veu ha guanyat en el centre no és tan bon signe, això vol dir que la veu s'està fent més pesant, que perd en facilitat d'aguts, guanya en interpretació perquè un es torna més profund, diguem-ne. Per què hi ha tenors que deixen de cantar La fille du Regiment? Perquè no poden amb el Do, per tant la seva veu perd, no guanya, en fer-se més gran. El meu repté és mantenir-me durant el major temps possible cantant Rossini. Això vol dir que la meua veu té salut. Quan em vegis cantant més L'elisir, o aquestes altres òperes més líriques, serà perquè ja no puc fer el repertori més lleuger, i no perquè ja "per fi puc fer aquest repertori que és millor". Aquesta és la veritat que molts no reconeixen.

-Vostè ja va cantar al Liceu un Stabat Mater de Rossini i fa dues edicions un concert en el Festival de Peralada, però la seva presentació operística a

Catalunya serà amb aquesta Maria Stuarda de Donizetti, al costat d'E. Gruberova i S. Ganazzi. Què suposa aquest debut operístic en aquest coliseu?

-Estic segur que serà el començament d'una relació molt grata per a les dues parts, que comença aquí però ja hi ha altres coses signades, com una Semiramide per a la temporada que ve, etc. Suposa cantar en un dels teatres més emblemàtics i prestigiosos del món. Cantar amb Gruberova és sempre un privilegi, com cantar a Espanya, on sempre sóc rebut amb un afecte enorme. Potser perquè a la gent els recordo Kraus i molts dels seus seguidors ara em segueixen a mi i em donen molt d'escalfor tant a Madrid, Las Palmas, la Corunya, etc., i sobretot són aficionats que viatgen molt i em segueixen per tot el món.

-El meu primer contacte amb vostè va ser per l'enregistrament d'Alhaor en Granada de Donizetti que es va representar a Sevilla i a Granada. Quins records té vostè d'aquesta experiència de la mà del director Josep Pons?

-Va ser una producció grandiosa d'escenes molt arabesques i que em va permetre conèixer Sevilla, on m'ho vaig passar molt, molt bé. Era una òpera de joventut de Donizetti que sonava molt a Rossini, en la qual el meu rol era molt fort vocalment i d'una personalitat de dolent dolentíssim i una mica greu per a mi. Ha estat, crec, l'única vegada que he fet de dolent en escena amb espasa i amenaçant tothom.

-Seguint amb el tema dels enregistraments: quin valor dóna a aquests testimoniatges d'estudi un artista que es juga la pell i la veu en un escenari normalment?

-L'inconvenient és que òperes completes ja no es graven, perquè costa molts diners i es ven poc, amb la qual cosa es prefereixen els recitals, que són més barats i venen més. Per a mi no és tan positiu, perquè deixar un testimoniatge d'òperes completes té més valor artísticament. Són interessants, els enregistraments, perquè tenen una

repercussió internacional i has de gravar amb una casa important, que fa que la teua imatge arribi a tot el món, et coneguin i quan vagis a cantar a qualsevol lloc ja et precedeix aquest coneixement discogràfic i fa que s'omplin de públic les teves actuacions en directe des de Vancouver a Mèxic o a Donòstia. Però també he de dir que cantar, per exemple, en aquest teatre, el Teatre Rossini de Pesaro, és el màxim. Per a mi, cantar òpera en un escenari ja m'és suficient. Haver signat exclusivitat amb una de les cases discogràfiques més importants va venir després i no m'ha aportat més en felicitat, perquè ja cantava òpera als millors teatres del món; potser no amb la fama d'ara, però per a mi era suficient. A mi el que m'agrada és la màgia de l'òpera, de la disfressa, de l'escena, de l'orquestra, del teatre, del públic, més que no la fama del disc.

-Vostè que és un tenor eminentment rossinià, per què creu que es programa ara bastant més aquest compositor i òperes no tant del repertori estàndard?

-Perquè hi ha cantants, però no tants, un parell per a cada rol. Per exemple Daniella Barcellona, amb la qual he fet Donna di Lago a molts teatres, som dels pocs que ho podem fer i per això ens sol·liciten sempre als mateixos i per això es fa. Sempre hi ha hagut escassetat de cantants rossinians, encara que aquestes òperes ja s'han fet des dels vuitanta amb tenors com Blake, Merrit, Palacio, igualment Horne, Berganza, i avui som una altra generació, que canta d'una altra manera i que ens hem enriquit amb el que vam aprendre d'ells que ho cantaven per primera vegada. Rossini no s'acaba mai de descobrir com es canta.

-On radica, doncs, la facilitat i la dificultat de cantar aquest tipus de repertori?

-Facilitat? No n'hi ha, de facilitat, en Rossini, perquè pràcticament hem de posar-nos en el calçat dels cantants per als quals Rossini va escriure aques-

tes òperes, i d'altra banda Rossini escriví per a mezzo i tenor tenint com a referència vocal la tècnica exquisida dels castrati que ell va escoltar de nen i que estudiaven tota la seva vida amb un domini perfecte de l'emissió de la respiració. Fins i tot si tu llegeixes les crítiques i cròniques de l'època de les estrenes de Rossini, et diuen que els cantants eren tan bons que els resultava fàcil cantar el que ara a nosaltres ens és molt difícil.

-Quina òpera o personatge li agradaria cantar i que encara no ha fet?

-Cap, perquè els que vull fer, els faré més tard o més d'hora. M'agradaria fer I Puritani, L'elisir, Rigoletto, Lucrecia Borgia, etc., però necessiten un temps i per tant ja els cantaré. Jo no sóc dels cantants que van començar a estudiar cant per fer Tosca, o Otello, els grans tenors dramàtics d'òpera. Jo no era un boig de l'òpera i vaig entrar al Conservatori per estudiar música en general, i a poc a poc vaig començar a estudiar cant.

-¿Són, alguns d'aquests rols, els fetitxes d'una veu semblant a la seva, la d'Alfredo Kraus?

-Efectivament, però ell es va dedicar més per la seva vocalitat a un repertori més fort, més bellinià, però jo ara estic en una vocalitat més rossiniana, però el temps s'encarregarà d'adequar la meua veu a aquest tipus d'obres i he d'anar amb un ritme més suau. Es veurà amb el temps.

-Com es pot compatibilitzar ser ciutadà del món amb una vida familiar?

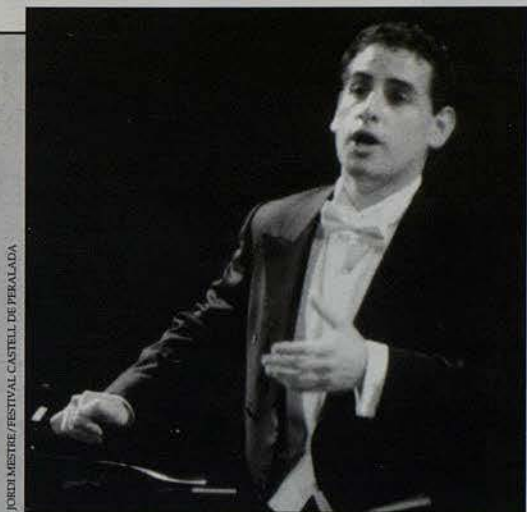
-Jo tracto de crear-la. Ara, per exemple, la meua mare, les meues dues germanes i nebot me'ls he dut aquí a Pesaro i com que és una família que està repartida per tot el món, quan canto en Espanya veig la meua germana que viu a Madrid, o quan vaig a Amèrica veig la meua mare que viu als Estats Units i a la meua altra germana que viu al Perú. Intento acostar-m'hi i estar amb la meua família sempre que puc.

-De vegades al teatre succeeixen coses imprevistes; en quines situacions una miqueta compromeses s'ha trobat?

-En moltes, i per sortir-ne m'ha servit haver estudiat molta música, ja que de vegades has de reinventar o arreglar errors teus o d'uns altres. Per exemple, una vegada mentre cantava La Cenerentola estava estudiant El barber i en una de les funcions vaig començar a cantar la cadència d'aquesta segona amb l'horror del director d'orquestra, però reinventant vaig arribar novament al final de la cadència que corresponia. Una altra vegada, a La Scala, en una Armide de Gluck, havia de treure una espasa i moure-la per sobre del meu cap i en el trajecte amb l'espasa em vaig endur el

LA JOVENTUT FÍSICA I VOCAL DE JUAN DIEGO FLÓREZ ACOMPANYEN

UNA MADURESA MUSICAL QUE FA ATRACTIU I INTERESSANT QUALSEVOL COMMENTARI AMB LA SEUA VEU IMPOSTADA I D'EXPRESSION TRANQUIL·LA. UNA SINCERITAT I IRONIA EN OPINIONS SOBRE EL MÓN DEL CANT I DELS CANTANTS SORPRÈN ALhora QUE CONVENÇ PER LA ROTUNDITAT I SUPERIORITAT RECOLZADA EN UNA TRAJECTÒRIA DE LES MÉS IMPORTANTS DEL PANORAMA LÍRIC. AFICIONAT AL FUTBOL I A LA INFORMÀTICA MUSICAL, NO DEIXA DE SER UN HOME DEL NOSTRE TEMPS, I ALhora UN CANTANT TAN SEGUR COM RESPONSABLE EN ELS SEUS COMPROMISOS PROFESSIONALS, PERÒ SENSE PERDRE EL SENTIT DE L'HUMOR EN UN MÓN TAN SERIÓS COM EL DE L'ÒPERA.



JORDI MESTRE/FESTIVAL CASTELL DE PERALADA

meu propi casc de metall i va sortir volant i va caure al fossat de l'orquestra on hi havia Mutti, i tot el públic va riure. I també una altra espasa al Covent Garden, cantant l'Otello de Rossini no em va sortir de la funda mentre cantava i el públic, evidentment, va riure.

-Fora dels teatres i del cant, què és el que li agrada fer en el seu temps lliure a Juan Diego Flórez?

-M'agrada molt la informàtica i la informàtica musical o que té a veure amb el so, ja que jo componc i faig arranjaments sobretot de música peruana que utilitzo en els meus concerts. També jugar al futbol quan puc.

-Què és la música, per a vostè?

-La música és plaer, no és res més que això, és gaudir del que és bell. Quan escolto música, et ve el plaer, com un orgasme musical. Aquest és el fi. És clar que depèn molt de la interpretació. Ara em ve al cap el Tancredi de la Barcelona amb un final trist i tot el món estava plorant al teatre, i jo també. Et fa sentir.

-Què és el silenci en la seva vida i per a la música?

-El silenci és descansar la veu. No sé, el silenci... Depèn de la situació, però també és el màxim. En la música no hi ha silencis, bé, hi ha silencis expressius i són importantíssims. Els silencis són la preparació per a la resta. Per exemple en el Comte Ory hi ha un tercet que acaba amb un silenci llarg abans de l'atac del tenor. I és important que el cantant tingui la percepció de com el públic percep el que està passant i el que tu vas a fer. Moltes vegades el cantant fa una cosa pensant en una reacció del públic i al públic se li escapa, aleshores hem de sa-

ber com li arribarà al públic el que tu vols.

-Per tant, ¿és una percepció especial en la relació de l'instant entre música-cantant-públic que serà diferent segons l'obra i el públic a què va dirigida?

-Per exemple un silenci més gran, és ser una mica llest, que és el que saben molt bé els cantants d'abans, per exemple cantant la "Furtiva lacrima", després de cadascun dels "si puo morir", hi ha un silenci que ha de ser un "gran" silenci, cada vegada més gran. I es crea una expectació sempre dintre de l'estil; és posar-se en el lloc del públic fins i tot per fer-lo riure, que no és menys difícil que emocionar-lo.

-I des de la seva percepció, ¿hi ha públics "diferents"?

-Sí, per exemple no riuen de la mateixa manera ni de les mateixes coses el públic italià, l'alemany o l'americà. Als EUA riuen més de pallassades i vocalment busquen més l'ostentació, l'italià és molt més subtil i l'anglès encara més. Un agut ben posat per a alguns anglesos és massa fort. A Viena, si ho cantes tot amb un fil de veu, tot el públic es torna boig. Depèn dels gustos musicals. L'anglès està més acostumat a un tipus de veu més de falset i subtil. I el cantant ha de saber quines coses pot fer en depèn de quins llocs. Per exemple, jo vaig cantar a Los Angeles "Furtiva lacrima" en concert a la manera europea i a la meua manera, amb un fil de veu, i no va acabar d'entendre's; haurien preferit una interpretació més "verista". Encara que a tots els llocs hi ha gent menys i més refinada; per exemple, a Nova York has de cantar molt bé, i si no cantes al Metropolitan sembla que no has arribat.

Liceu
2003
2004

Programació al Foyer

SESSIONS AL FOYER



William Shakespeare a la música

«En ocasió de *Hamlet*»
Octubre 2003 dia 8



Les altres facetes de Britten

«En ocasió de *Peter Grimes*»
Febrer 2004 dia 3



Altres *Maria Stuarda*

«En ocasió de *Maria Stuarda*»
Novembre 2003 dia 25



Montsalvatge i Ravel, tangències

«En ocasió de *Babel 46 i l'enfant et les sortilèges*»
Febrer 2004 dia 25



Die Winterreise *El viatge d'hivern* de Franz Schubert

Desembre 2003 dies 5, 10 i 14



L'altre *Macbeth*

«En ocasió de *Macbeth*»
Abril 2004 dia 1



Lorenzo da Ponte a l'òpera

«En ocasió de *Così fan tutte*»
Gener 2004 dia 3



Victorien Sardou a l'òpera

«En ocasió de *Tosca*»
Maig 2004 dia 28



Homenatge a Dalí

Gener 2004 dia 8



L'herència de Wagner

«En ocasió de
Der Ring des Nibelungen»
Juny 2004 dia 19

VENDA DE LOCALITATS



Taquilles del Liceu
La Rambla 51-59
08002 Barcelona

PREUS

Sessions al Foyer: 7,50€
Sessions Golfes: 18€

INFORMACIÓ

Telèfon 93 485 99 13
www.liceubarcelona.com

SALA FOYER

Sant Pau 7
08002 Barcelona

SESSIONS «GOLFES»



White Christmas

Sarah Walker
Roger Vignoles
Desembre 2003 dies 20 i 23



Remena nena

Maig 2004 dies 21 i 25



Castra Diva

Flavio Oliver
Francisco José Segovia
Abril 2004 dies 23, 24, 29 i 30



Gran Teatre del Liceu

Frans Brüggen porta al Palau la versió completa d'Egmont de Beethoven

Palau 100. Orquestra del Segle XVIII. Rebecca Nash, soprano. Carlos Álvarez, narrador. Dir.: Frans Brüggen. Cherubini: *Simfonia núm. 1*. Beethoven: *Egmont* (versió completa). Palau de la Música Catalana. 10 de novembre de 2003 (21 h).

per LLUÍS TRULLÉN

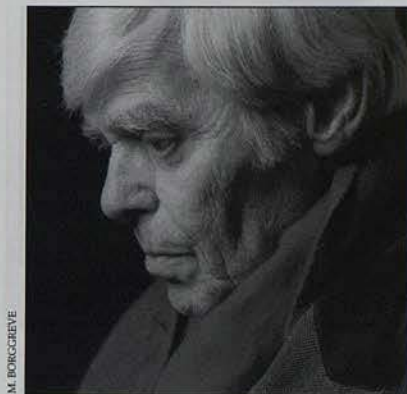
Frans Brüggen és un dels més prestigiosos representants de la interpretació amb criteris històrics de les darreres dècades. Figura habitual dels principals festivals i temporades de concerts de més rellevància de nivell internacional, les seves actuacions a Barcelona, emmarcades bé en el Festival de Música Antiga, bé en altres temporades de concerts, resulten prou conegudes per un públic coneixedor de la seva vàlua artística.

Aquest director d'orquestra, catedràtic del Conservatori de l'Haia i de la Càtedra Erasmus a la Universitat de Harvard, a més de Regents Professor a la Universitat de Berkeley, ha esdevingut un dels màxims exponents en la interpretació del repertori barroc i clàssic, amb unes recreacions sempre basades en un rigor musicològic estricte i amb una diafanitat i transparència de

matisos que fan que les seves versions d'obres de Bach, Mozart o Beethoven esdevinguin referència obligada.

La trajectòria de Brüggen està estretament vinculada amb l'Orquestra del Segle XVIII, formació que va fundar l'any 1981 i amb la qual ha assolit èxit rere èxit als més emblemàtics escenaris del món. Brüggen, però, també dirigeix altres formacions simfòniques, com la Royal Concertgebouw Orchestra, l'Orchestra of the Age of Enlightenment i les filharmòniques de Londres, Viena, Estocolm o d'Oslo, entre d'altres.

Amb un repertori que abasta no solament la música dels segles XVII i XVIII, sinó també autors com Mendelssohn o Schubert, Brüggen és des de la temporada 1998-99 principal director convidat de l'Orchestre de Paris. Gran intèrpret mozartià, va debutar a Salzburg l'any 1991 amb l'Orchestra of the Age of Enlightenment. Quant a les seves in-



terpretacions operístiques, autors com Mozart i Gluck hi ocupen un lloc destacat.

Ara al Palau la interpretació de la *Simfonia núm. 1* de Cherubini i especialment la versió completa d'*Egmont* de Beethoven —obra interpretada en comptades ocasions— configuren aquest nou concert de Brüggen a Barcelona, en el qual, juntament amb l'Orquestra del Segle XVIII, intervindrà la soprano australiana Rebecca Nash, una cantant que ha afrontat rols tan complexos i diversos com Elektra, Desdèmona, Donna Anna i rols operístics de Britten i Janáček.

Víctor Pablo Pérez, doble presència a Palau 100 i a l'OBC

Temporada OBC. Gustavo Díaz, piano. Dir.: Víctor Pablo Pérez. Suriñach: *Concert per a piano i orquestra*. Xostakóvitx: *Simfonia núm. 11 op. 103, "L'any 1905"*. L'Auditori. 7, 8 i 9 de novembre de 2003 (21 h, 19 h i 11 h, respectivament).

Palau 100. Orquestra Simfònica de Galícia. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Amanda Roocroft, soprano. Mark Tevis, tenor. Gerald Finley, baix. Dir.: Víctor Pablo Pérez. Mozart: *Requiem*. Palau de la Música Catalana. 24 de novembre de 2003 (21 h).

per LL.T.

Considerat un dels directors espanyols més rellevants de les darreres dècades, Víctor Pablo Pérez actuarà a Barcelona durant el mes de novembre en dos programes emmarcats en les temporades de l'OBC i Palau 100, respectivament. La trajectòria d'aquest director de Burgos format al Conservatori de Madrid i a la Hochschule für Musik de Munic resultava estretament vinculada a dues formacions, la Simfònica de Galícia —de la qual és fundador i titular des de 1993— i la Simfònica de Tenerife, agrupacions simfòniques del panorama musical espanyol sorgides en les darreres dècades

que s'han convertit en referència obligada dins l'àmbit nacional.

Nomenat l'any 1977 director d'òpera i concertació a l'Escola Superior de Cant de Madrid i poc després titular de l'Orquestra Simfònica d'Astúries, la carrera de Víctor Pablo Pérez l'ha portat a dirigir formacions de tant renom internacional com la Philharmonia i Royal Philharmonia de Londres, les filharmòniques de Munic i Dresden, l'Orquestra de la Ràdio de Frankfurt o la Filharmònica de Berlín en un concert celebrat a la Konzerthaus de la capital alemanya.

Director d'una fina sensibilitat i al mateix temps d'un acurat treball dels aspectes sonors i expressius de les obres

que interpreta, oferirà a Barcelona dos programes summament interessants. En el primer dirigirà, en la temporada de l'OBC, el *Concert per a piano* de Suriñach amb Gustavo Díaz com a solista i l'emblemàtica *Simfonia núm. 11* de Xostakóvitx, una de les obres més monumentals del llegat del compositor. Ja al Palau de la Música Catalana, corresponent a la temporada Palau 100 dirigirà l'Orquestra de Galícia, el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana i solistes vocals en un monogràfic Mozart en el qual obres com l'*Exultate Jubilate* i la *Grabmusik* seran complementades amb una de les partitures més emblemàtiques de la història de la música, com és el seu *Requiem*.

La monumental Simfonia núm. 3 de Mahler, a les mans de Semyon Bychkov

Palau 100. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Colònia. Cor Femení de l'Orquestra. Cor Infantil de l'Orfeó Català. Bernarda Fink, mezzosoprano. Dir.: Semyon Bychkov. Mahler: *Simfonia núm. 3*. Palau de la Música Catalana. 17 de novembre de 2003 (21 h).

per LL.T.

La trajectòria del director Semyon Bychkov, nascut a Sant Petersburg l'any 1952, l'ha portat a ser considerat un dels grans noms de la direcció dels darrers anys. Des que l'any 1973 va obtenir el primer premi del Concurs de Direcció Rakhmàninov i que dos anys després emigrés als Estats Units, la seva carrera ha estat vinculada amb les més destacades orquestres de l'àmbit internacional. Als Estats Units ha dirigit la Filharmònica de Nova York i les simfòniques de Chicago, San Francisco o Boston; a Europa, les fil-



harmòniques de Berlín, Sant Petersburg o la Philharmonia Orchestra, a les quals cal sumar les orquestres de La Scala de Milà, Munic, Staatskapelle Dresden, o de la Ràdio de Baviera, en una llista llarguíssima.

Va ser successor de Barenboim al capdavant de l'Orchestre de París —formació amb la qual ha fet gires per Europa, pels Estats Units i el Japó—, i després de finalitzar-hi la seva vinculació, l'any 1998 va es-

devenir director titular de l'Staatoper de Dresden. Actualment Bychkov és primer director convidat del Teatro Comunale Maggio Fiorentino

i director titular de la Kölner Rundfunk Sinfonie Orchester des del setembre de 1997.

Ara al Palau actuarà al capdavant precisament d'aquesta orquestra simfònica alemanya en el que esdevindrà un dels programes més esperats de la temporada, dedicat monogràficament a la sublim *Simfonia núm. 3* de Gustav Mahler, obra de la qual el mes de juny de l'any passat es va complir el centenari de l'estrena.

Rolf Lislevand porta la música del segle XVII i XVIII

Euroconcert. Ensemble Kapsberger. Dir.: Rolf Lislevand. Pelegrini, Granata, Foscari, Sanz, Corbetta, Kapsberger. Palau de la Música Catalana. 18 de novembre de 2003 (21 h).

per LL.T.

La figura de Rolf Lislevand, nascut a Oslo l'any 1961, és prou coneguda del públic català arran de les seves intenses col·laboracions amb Jordi Savall.

Reconegut com un dels més prestigiosos intèrprets de guitarra barroca de l'actualitat, entre els anys 1980 i 1984 va estudiar guitarra clàssica a l'Acadèmia de Música de l'Estat de Noruega. L'any 1984 va ingressar a l'Schola Cantorum Basiliensis de Suïssa, on entre altres professors va estudiar amb el cèlebre llaütista Hopkinson Smith fins a l'any 1987. Va ser a partir d'aquest moment quan Jordi Savall va reclamar-lo per actuar en els conjunts Hespèrion XX, La Capella Reial de Catalunya i Concerts des Na-



tions, fet que li ha permès aprofundir en tot el repertori del segle XVII, a més d'un seguit d'actuacions per tot el món i nombrosos enregistraments discogràfics.

A partir de l'any 1987 es va establir a Verona, on va aprofundir en les noves interpretacions de la música italiana del segle XVII.

El seu primer enregistrament va ser dedicat a la música del compositor italià Hieronymus Kapsberger, amb el qual va obtenir premis tan destacats com el Diapason d'Or d'aquell any, el Choc de le Monde de la Musique, o el

10 de Répertoire. Juntament amb la seva tasca com a instrumentista, ha dirigit diferents formacions de música antiga en destacats festivals internacionals, com els d'Edimburg, Utrecht o Montreaux. A més, la seva especialització musicològica s'ha centrat en compositors espa-

nyols del Renaixement. Des de l'any 1993 Lislevand és professor a l'Staatliche Hochschule für Musik a la ciutat alemanya de Trossingen.

Ara al Palau, al costat d'artistes com Arianna Savall, Doron Sherwin, Bjorn Kjellemeyr, Thor-Harlad Johnsen, Perdo Estevan i Guido Morini, ens oferirà un recorregut per les composicions instrumentals d'autors com Pelegrini, Sanz, Kapsberger, Santiago de Murcia, Cobetta, Granata o Foscari, la qual cosa suposarà un repàs per la música instrumental dels segles XVII i XVIII.

Josep Pons, de l'ONE a l'OBC

Temporada OBC. Dir.: Josep Pons. Ramon Porter: *Peça per a orquestra*. Bruckner: *Simfonia núm. 4*. L'Auditori. 22 i 23 de novembre de 2003 (19 h i 11 h, respectivament).

per LL.T.

Josep Pons, actual director artístic i titular de l'Orquestra i Cor nacionals d'Espanya actuarà a Barcelona en la temporada de l'OBC en un concert en què la seva vàlua quedarà palesa mitjançant la *Peça per a orquestra* de Ramon Porter i de la bellíssima *Simfonia núm. 4* de Bruckner, una veritable prova de foc no només per al director sinó també per a la formació.

Amb una carrera del tot coneguda del públic català, Josep Pons ha estat protagonista de dues de les aportacions musicals més remarcables de l'àmbit estatal, com són la creació de l'Orquestra del Teatre Lliure i la de director titular i artístic de l'Orquestra de Granada des de 1994, amb la qual sempre ha presentat unes programacions plenes d'originalitat i d'un interès centrat tant en el repertori tradicional com en les noves aportacions musicals. Aquesta, però, serà la seva darrera temporada al capdavant d'aquesta formació amb la qual ha actuat

en sales de gran prestigi internacional i amb la qual oferirà el mes de març de 2004 una gira europea que el portarà a actuar a ciutats com Berlín, Viena, Amsterdam, Düsseldorf i Colònia.

Principal director associat del Gran Teatre del Liceu, amb l'Orquestra del Teatre Lliure té, però, nous projectes, entre els quals cal destacar una producció escenificada de *Pierrot Lunaire* de Schönberg el mes de maig de 2004 a Ais de Provença.

El seu debut com a director titular de l'ONE es va produir el passat mes de setembre amb concerts emmarcats en els festivals de música de Donòstia i Santander. Entre els seus plans futurs com a flamant titular de l'ONE —una orquestra que des de feia prop de nou anys no tenia director titular estable, malgrat que la figura de Frühbeck de Burgos va desenvolupar-hi un paper primordial—, cal destacar la direcció d'uns trenta concerts per temporada i gires d'àmbit internacional.

Un bon nombre de distincions, entre les quals cal destacar el Premio Nacional de Música 1999 (Ministerio de



Cultura), avalen la trajectòria d'aquest director que ha dirigit, entre altres formacions, la Beethoven Accademie, Israel Chamber Orchestra, Rotterdam Philharmonic o Frankfurt Symphony Orchestra, que ha dirigit títols operístics com *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), *The Light House* (Maxwell Davies), *La voix humaine* (Poulenc), *The turn of the screw* (Britten), *Orfeo* (Glück), *Pepita Jiménez* (Albéniz), *Atlàntida* i *La vida breve* (Falla), *Alahor in Granata* (Donizetti), *La flauta màgica* (Mozart), *Oedipus Rex* (Stravinsky) *D.Q.* (J. L. Turina-Fura dels Baus) o *La Fatucchiera* (Cuyàs), i que ha assolit un gran nombre de premis discogràfics tant en l'àmbit nacional com internacional.

Abdel Rahman El Bacha oferirà dos Concerts per a piano de Beethoven al Palau

Concerts Simfònics al Palau. Orquestra Simfònica del Vallès. Abdel Rahman El Bacha, piano. Dir.: Edmon Colomer. Beethoven: *Concerts per a piano núm. 1 i núm. 2*. Rossini: obertura de *Semiramide*. Palau de la Música Catalana. 22 de novembre de 2003 (21 h).

per LL.T.

El pianista Abdel Rahman El Bacha tornarà al Palau de la Música Catalana per interpretar, juntament amb l'Orquestra Simfònica del Vallès dirigida per Edmon Colomer, els *Concerts per a piano núm. 1 i núm. 2* de Beethoven.

Pianista nascut a Beirut l'any 1958 i prou conegut del públic al Palau després dels seus brillants recitals en anteriors temporades d'Euroconcert, la seva fama i prestigi van tenir un impuls definitiu amb l'enregistrament de dues obres monumentals, com són les *32 Sonates per a piano sol* de Beethoven, i de la integral de l'obra per

a piano sol de Chopin, que va tenir la particularitat de seguir l'ordre cronològic de les partitures. Però la trajectòria d'Abdel Rahman El Bacha té, a més, unes altres fites del tot rellevants. Amb deu anys va oferir el seu primer concert amb orquestra abans de traslladar-se a París per estudiar al Conservatori Nacional de Música, on obtingué quatre primers premis, entre els quals els de piano i música de cambra. L'any 1978 va assolir el seu primer gran èxit internacional quan es proclama guanyador del Concurs Reina Elisabeth de Bèlgica. Aquest triomf va obrir-li definitivament les portes del panorama internacional i a partir d'aleshores va actuar a sales tan prestigioses com el Mozarteum, Herkule-

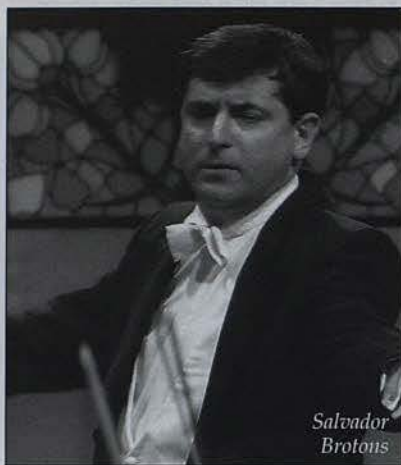
saal, Concertgebouw, Théâtre des Champs Élysées o al Palau. Directors com Serge Baudo, Kurt Masur, Armin Jordan, Eliahu Inbal i orquestres com la Royal Philharmonic, Suisse Romande o la National de France han actuat al costat d'aquest pianista que des del 1981 posseeix la doble nacionalitat francesa i libanesa.

Amb un repertori amplíssim, que abasta els repertoris barroc (Bach), clàssic (Mozart), romàntic (Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann), la música francesa (Ravel) i el pianisme rus (Rakhmàninov, Prokófiev), Rahman El Bacha, que l'any passat va oferir a Nantes en setze concerts la integral pianística de Chopin, tornarà a Barcelona amb la música de Beethoven i el seu aclamat virtuosisme, la netedat de so, la reflexió i el profund coneixement de les obres que porta entre mans ben segur que tornaran a destacar en aquest nou concert programat en la temporada de Concerts Simfònics al Palau.

L'aura medieval com a motiu d'inspiració

per F. TAVERNA-BECH

Ben sovint ens hem d'ocupar de les activitats creatives de Salvador Brotons, i la circumstància d'ésser igualment un magnífic director orquestral ocasiona aquesta freqüent presència de la seva música a les sales de concerts. Tanmateix, hem de manifestar que Brotons, ja sigui com a intèrpret o com a compositor, posseeix un caràcter expansiu i comunicatiu que, a més d'una qualitat indiscutible, sigui pel coneixement profund de l'ofici musical i també per la seva especial sensibilitat artística, converteix qualsevol fet, episodi o acció, en un esdeveniment digne d'ésser comunicat. D'altra banda, també és cert que tot artista (sigui escriptor, poeta, pintor, etc.) té assumida com a necessitat primordial de la seva activitat, la comunicació d'aquesta al públic. Un objectiu que des d'un punt de vista exclusivament musical resulta ben problemàtic i que en el cas de Brotons



Salvador Brotons

afortunadament no sempre succeïx.

Dit això, hem de reconèixer que Brotons sembla ésser una font de la qual raja constantment amb sana alegria i inqüestionable *savoir faire* una música que sempre revela detalls interessants i sensacions de personal bellesa. El *Concert trobadoresc* va ésser estrenat pels mateixos intèrprets no fa gaire en un acte de l'Eurocongrés de la Fundació Occitana-Catalana.

L'obra es pot considerar com

una reflexió sobre les peculiaritats i les vicissituds del món medieval, les quals se sustenten en la personal i acuradíssima elaboració colorista i lírica de Salvador Brotons, que aquí s'inspira en diverses melodies de trobadors no especificades. L'esquema de la partitura consta de quatre moviments. El primer confronta i desenvolupa amb especial caràcter líric tres melodies. El segon temps és un *scherzo* de caràcter virtuosístic, mentre que el tercer dona sortida al sentiment poètic i contemplatiu que amb un admirable procés motívic i mitjançant la tradicional *cadenza* enllaça amb el quart moviment final, que evoca una brillant tarantella.

Concerts Simfònics al Palau. Orquestra Simfònica del Vallès. Lluís Claret, violoncel. Dir.: Salvador Brotons. Offenbach, Brotons, Liszt, Strauss. Palau de la Música Catalana. 8 de novembre de 2003 (19 h).

Peça per a orquestra de Ramon Porter

per F. T.-B.

Ramon Porter, nascut a Barcelona l'any 1961, és un dels compositors que l'any 1987 va ingressar a l'Associació Catalana de Compositors; ha estudiat amb Josep Soler, i per la poca obra que se li ha pogut escoltar, podem dir que Ramon Porter és un compositor que fuig de la pura especulació sonora i segueix instintivament el lliure curs del pensament estrictament musical.

La *Peça per a orquestra* s'estrenà en el concert inaugural de la VI Mostra Catalana de Música Contemporània (8 d'octubre de 1993), que tingué lloc al Palau de la Música Catalana. Fou un concert en què Ernest Martínez Izquierdo dirigia per primera vegada l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Han passat deu anys i Martínez Iz-

quierdo és actualment el director d'aquella orquestra que ara coneixem amb el nom d'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya.

La impressió produïda per l'estrena de la pàgina de Ramon Porter va ésser ben positiva, ja que el discurs musical estava elaborat amb veritable coherència, l'escriptura instrumental denotava equilibri i claredat per posar en relleu els plans sonors i el curs de la polifonia. Certament, Porter és un músic d'expressió estricta que no s'abandona a circumloquis de tipus passional o àdhuc sensuals, més aviat prefereix concebre la seva obra amb materials exclusivament musicals, en què el so —el motiu o bé el tema— i les relacions que es produeixen amb els altres sons o les altres inflexions melòdiques i harmòniques trobin un camí dins del món que els és propi, és a dir,

el de les confluències vibratòries i la fusió dels timbres, o bé les tensions produïdes pel joc rítmic. En altres paraules, la creació musical, en el cas de Porter i d'aquesta *Peça per a orquestra*, s'ha d'entendre com un joc o bé una descoberta d'un món exclusivament sonor que és capaç de produir en qui l'escolta una emoció estètica, perspectiva ben diferent d'aquella que considera el so i, per tant l'obra musical, com un mitjà que serveix de suport a l'emoció subjectiva, a la vivència personal, i a tot allò que es percep i que es transforma en sensació subjectiva...

Temporada Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Josep Pons. Porter, Bruckner. L'Auditori. 22 i 23 de novembre de 2003 (19 h i 11 h, respectivament).

Maria Stuarda en concert o el bel canto més pur sense distraccions

PER RAONS QUE SE'NS ESCAPEN, SEGURAMENT DE TIPUS FUNCIONAL —QUE PODEN ENCABIR LES ECONÒMIQUES—, ARRIBA AL LICEU UN DELS GRANS TÍTOLS DRAMÀTICS DE GAETANO DONIZETTI EN FORMAT DE CONCERT.

per J.C.C.

Maria Stuarda, tercera de les composicions de la particular tetralogia del compositor llombard sobre la dinastia dels Tudor. Les altres tres són, per ordre d'estrena, *Elisabetta al castello de Keniworth*, *Ana Bolena* i *Roberto Devereux*, que tanca el cicle.

Tot alternant-se amb la maratón en dues etapes de *Tosca*, la manca d'aparell escenogràfic situarà en el pla més estricte i nu la intensitat vocal d'aquesta obra, factor que és, per damunt de tot, el més justificador. Amb tot, la dramaturgia aporta la potenciació de l'element expressiu i del *pathos* dramàtic, que en una obra com aquesta resulten molt importants.

En aquest sentit, costarà molt a Edita Gruberova (Maria Stuarda) i Sonia Ganassi (Elisabetta) fer arribar a l'espectador, per exemple, la rotunda càrrega de violència emocional de l'escena de la trobada al bosc de Fotheringay, en la qual es precipita inexorablement el desenllaç i alhora el procés vers la decapitació de la reina escocesa.

L'argument, prou conegut, camina a cavall del conflicte amorós i del polític, que com en tantes obres romàntiques congrien una relació de sinèrgies de gran potencial dramàtic. La dialèctica entre si el que mou la història és bàsicament la passió humana o si és la dinàmica política, apareix clarament mostrada aquí. Que la tràgica fi de la protagonista sigui causada pel seu amor per Lord Leicester, estimat alhora per la reina botxina Elisabeth, o si ho és pel seu potencial polític en la lluita pel poder, resta com un interrogant obert i suggestiu.



Edita
Gruberova

Les veus, ja s'ha apuntat, són el centre d'aquesta proposta. Unes veus que, sobretot en el cas de la protagonista, són exposades a moltes exigències i alhora a moltes possibilitats de lluïment. Edita Gruberova, ben segur, refermarà gràcies al personatge Maria Stuarda el clima afectiu que porta tants anys treballant-se. El seu cant fàcil i la seva capacitat per superar els problemes tècnics més impossibles li escauen perfectament en aquesta obra.

En tot cas, el gran atot serà el debut del tenor peruà Juan Diego Flórez, probablement l'expressió màxima del belcantisme de tenor del moment. La llàstima és que el seu debut a l'escenari liceístic sigui amb personatge de lluïment relatiu. En tot cas, la seva presència constitueix un privilegi important, tot esperant més llamineres possibilitats futures de gaudir del seu art, que sembla que ja estan negociades.

Maria Stuarda de Gaetano Donizetti. Llibret: Giuseppe Bardari. Edita Gruberova. Sonia Ganassi. Juan Diego Flórez. Reinaldo Macías. Simón Orfila. Àngel Ódena. Ana Nebot. Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Direcció: Friedrich Haider. Versió de concert. Gran Teatre del Liceu. 9, 13, 17, 20 i 24 de novembre de 2003.

Comença la maratón Tosca

SEGURAMENT MAI EN LA HISTÒRIA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU S'HAURÀ ESDEVINGUT QUE UN MATEIX TÍTOL S'OFEREIXI TOT AL LLARG DE LA TEMPORADA NI MÉS NI MENYS QUE DISSET VEGADES.

per J.C.C.

És una fita, doncs, d'un acusat relleu que es justifica en molts paràmetres. Des de l'acollida generosa que tributa el públic a l'oferta liceística fins a l'equilibri pressupostari, i finalment els atractius tan indiscutibles de la probablement més celebrada òpera del més celebrat compositor operístic del romanticisme tardà italià.

No cal situar les característiques d'aquest títol tan i tan conegut, i només recordar que s'oferirà en dues tandes, aquest novembre i el mes de juny vinent, amb dos repartiments que difereixen del tot en els caps de llista Carol Vaness (Tosca) i Franco Farina (Cavaradossi) ara, i Daniela Dessì (Tosca) i Fabio Armiliato (Cavaradossi) després, mentre que es manté fix l'Scarpia de Robert Hale i hi ha canvis en els comparsaris. Tots ells són intèrprets de màxim protagonisme en aquests personatges, fet que permet augurar, en aquest sentit, uns resultats importants i, consegüentment, el gaudi de la grandesa musical, i especialment canora que presideix amb generositat aquest títol.

La batuta, ben coneguda, de Giuliano Carella, també ofereix plenes garanties en aquest aspecte. Només falta que elevat-se per damunt del notable grau de garantia apuntat en una òpera tan fressada, es pugui congriar també l'alè de transcendència i de misteri que ens en permeti descobrir, encara, nous atractius. Aquest seria un repte interessant.

Tosca de Giacomo Puccini. Llibret: Luigi Illica i Giuseppe Giacosa. Intèrprets en la primera sèrie: Carol Vaness, Franco Farina, Robert Hale. Intèrprets en la segona sèrie: Daniela Dessì, Fabio Armiliato, Robert Hale. Direcció musical: Giuliano Carella. Direcció d'escena: Robert Carsen. Producció: Vlaamse Opera d'Anvers-Gant. Gran Teatre del Liceu. Del 5 al 23 de novembre de 2003 i del 5 al 21 de juny de 2004.

Bona programació i resultats

EL GREC D'AQUEST ANY S'HA CARACTERITZAT PER L'ÀMPLIA OFERTA DE DANSA, PER LA SEVA VARIETAT DE GÈNERES I ESTILS, PER L'ENCERT EN L'ELECCIÓ DELS ESPECTACLES I, SOBRETOT, PER L'EQUILIBRI ENTRE LES PROPOSTES QUE VÉVEN DE FORA I LA CONFIANÇA EN ELS ARTISTES DE CASA.

per ESTER VENDRELL

Els grans noms han trobat la fidelitat del seu públic, i no han defraudat en els seus plantejaments; esmentarem Pina Bausch com a gran i etern exemple, però n'hi ha hagut d'altres, com Jan Fabre i Julio Bocca. Però la gran sorpresa i alegria l'han donada els grups de casa. Podem afirmar que els creadors catalans estan en un molt bon estat de forma i està quallant el matrimoni entre públic i creador. Una ovació com la de Cesc Gelabert, amb un teatre ple amb localitats exhaurides ha estat un rècord històric, no es recorda una fita semblant en la nostra dansa.

Les propostes han desfilat per camins molt diversos, i per tant la pluralitat i la personalitat de cada creador és d'agrair. Un altre fet destacat és que, a diferència d'altres formes de dansa, a casa nostra trobem que hi ha una generació damunt l'escenari que depassa els 40 anys, però contràriament al mite popular, el seu cos, les seves habilitats i, per tant, la seva capacitat d'expressió i comunicació és més gran que mai. I això no és ni més ni menys que un molt bon símptoma: la maduresa.

Esperem que aquesta generositat mostrada amb la dansa, que no ha defraudat, i que artísticament ha demostrat que és un art molt viu, dels més actuals (ja que sap integrar molts altres llenguatges en la seva creació, com transmetre i ser el vehicle ideal per recollir pensaments i sentiments socials i polítics molt actuals sense necessàriament haver de ser pamfletari), no sigui una excepció, sinó la preparació per al 2004 i, sobretot i més important, per a l'oferta escènica a Barcelona els propers anys i legislatures, ja que som a les portes d'eleccions.

Compañía Nacional de Danza 2
Direcció: Nacho Duato
Teatre Victòria, 1 de juliol
Alone for a second, N. Duato
White man Sleeps, Tony Fabre
Con un silencio en la boca, Ángel Rodríguez

Ja tenim escola, estil nacional

Sortits de l'escola nacional, de les files de Nacho Duato, la CND2 va presentar un nou programa que el públic barceloní va saber aplaudir perquè ja reconeix i comprèn el llenguatge. Un llenguatge que des de fa tretze anys, en el Grec, al Liceu o en algun altre escenari de prestigi de Barcelona s'ha anat degustant. L'estil de Duato, alumne avantatjat del prestigiós Jiri Kylian, té segell: un moviment estilitzat, amb predomini de la utilització del tors a mode dels mestres de la dansa moderna, i per tant expressiu i emotiu, sempre líric, amb frases llargues, fluïdes i ondulants, espaioses i amb prudents canvis de dinàmica, de velocitat, en què s'imposen els dissenys equilibrats. Un treball de pas a dos elaborat. Coreografies més o menys abstractes però mai narratives i de personatges o tipus. Sempre de suggestió, mai de realisme. Una elecció musical variada, contemporània però que defuig el *collage*, peces íntegres i, sobretot, uns precisos i disciplinats ballarins, cada vegada més virtuoses en la seva joventut. A l'edat que Nacho començava a decantar-se per la dansa, ells ja són escollits per integrar les files de la CND. Amb personalitat pròpia, dissenys, plàstica i ambientació diferents, les tres peces que es van poder veure al Victoria presentaven aquests trets comuns.

I és molt, pensant que molts d'a-



quests ballarins fa només un o dos anys que estan en aquest projecte i que brillen per si mateixos més enllà de l'interès o la contemporaneïtat de les coreografies que interpreten.

En definitiva, en tretze anys que Duato porta dirigint la batuta de la Compañía Nacional de Danza, ha aconseguit crear un estil coreogràfic, un estil que s'imposa, que es reconeix, tant en ell com en els seus col·laboradors propers, Tony Fabre o Catherine Allard per esmentar algun exemple, i per tant un públic que en cinc anys ha sabut reconèixer i aplaudir la companyia IT dansa, i li és molt familiar i proper el treball de la CND2, ja que en definitiva són el mateix projecte, en diferents punts de la geografia del nostre país. I com a úniques companyies oficials que són -exceptuant el Ballet Nacional de España i la Compañía Andaluza de Danza-, podem dir que ja tenim "estil nacional". Un estil que queda molt lluny de tota la creació autòctona independent, forjada al país, i per tant sense tants referents ni avals internacionals, però amb personalitat més definida.

Gelabert/Azzopardi Cia de Dansa
Teatre Lliure-Fabià Puigserver,
22 de juliol
8,4,2,1
Viene regalando flores de La Habana a Morón

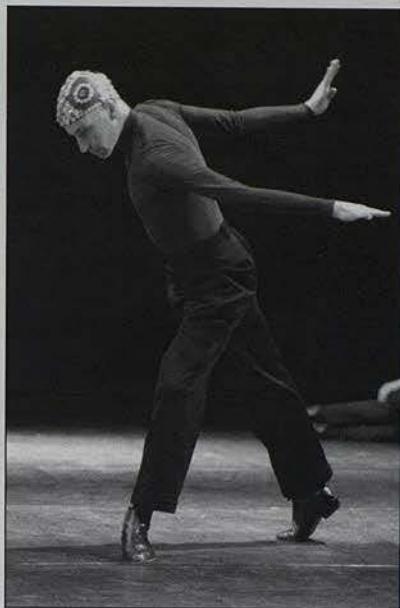
El seny i la rauxa... de Cesc Gelabert

Com bé indica el títol, 8,4,2,1, la primera de les dues coreografies presentades per la Cia. Gelabert/Azzopardi al Teatre F. Puigserver, és una abstracció basada en la peça musical del *Quartet de corda núm. 8* de Xostakóvitx.

En sintonia amb el to i tarannà musical, Gelabert ha construït una intel·ligent composició que evoluciona, en la qual en progressió geomètrica descendent, en un elaborat treball coral, va desgranant el grup de 8 a 4, a 2 fins a quedar l'individu sol. Es podria interpretar també com la progressiva soledat de l'home en la societat actual, com l'individualisme fa que l'home perdi i s'allunyi de les relacions socials per anar-se quedant sol. Una societat on l'home és un número, un codi de barres, el més inhumà, impersonal, el nom que mai posaríem a una persona, un número. Un treball que en el seu to intimista, conceptual, és capaç de transmetre l'emoció humana; la seva oposició i la força del gest emanen aquesta tristesa, dura, pesant, continguda. Un espai escènic obert, fred, constructivista, on una estructura de fusta amb uns números que tan sols són utilitzats al final acullen aquest acurat treball de grup en què s'agraeix poder tornar a veure Cesc Gelabert i Lidia Azzopardi, directors de la companyia, immersos en un treball coral, tot compartint vivències i pensaments amb els seus, exquisits, ballarins.

Un grup tènicament fort, net, virtuós, que domina i interpreta a la perfecció el llenguatge corporal de Cesc, sense perdre la personalitat i la peculiaritat de tots i cada un dels seus intèrprets.

Es tracta, doncs, d'una obra que tanca un cicle de recerca de Cesc en què s'identifica el seu llenguatge, ben traspassat als ballarins i on una manera reflexiva, intel·lectual i conceptual de fer dansa toca fort.



Viene regalando flores desde La Habana a Morón. Com a contrapunt de l'anterior, en aquesta peça la música també és clau per a aquest diàleg amb la dansa, però mostrant l'altra cara de la moneda. Un quartet de música cubana, que a mode de suite de mambos, rumbes, txa txa txàs, sones, etc. serveix de base i estructura d'aquesta composició. És un treball vitalista que parteix d'una música reflex d'una societat caribenya, que transmet un plantejament emocional de la vida, a diferència de la intel·lectual anterior.

La coreografia també parteix d'aquest plantejament, el goig immediat del moviment amb la música. El resultat és un treball ric positivament, desenfadat i virtuós en l'aspecte corporal, ja que els ballarins utilitzen l'essència i el vocabulari dels diversos ritmes i danses caribenys, però estilitzats i ricament compostos en fraseigs llargs, de solos, duos en què s'alterna la simultaneïtat d'accions amb els solos dels diversos ballarins. És aquí que Cesc mostra totes les seves armes, d'intèrpret del treball coral: extraordinaris el quartet d'homes i sublim el seu solo a ritme de bolero, que fou el punt àlgid de l'espectacle, un autohomenatge i un regal per al públic. L'extraordinària maduresa vital i professional en tres minuts. Excel·lent intèrpret solista, com ja ens té acostumats, però en aquesta ocasió el diàleg amb la música en viu, interpretant un tema emotiu i profund fa que brilli el Cesc increïblement sensible, humà,

"il·luminat", que desprèn tota aquesta saviesa i domini corporal i hipnotitza el públic com en un ritual iniciàtic.

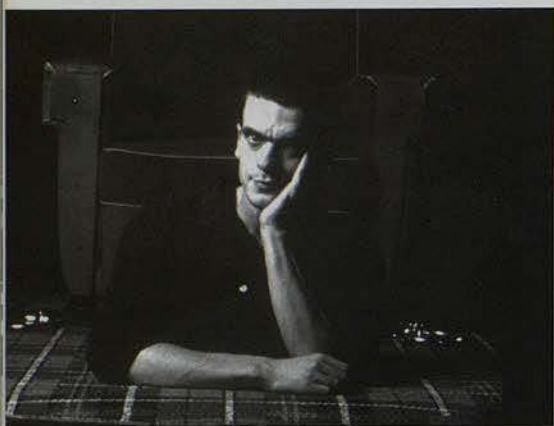
Un deliri musical i de dansa, un espectacle que malgrat estar sustentat en un excel·lent concert de música caribenya, no eclipsa la dansa, ans al contrari. Cesc ha creat un diàleg entre la dansa i la música, entre l'escenari i el públic. I ha fet que la dansa recuperés aquell estadi més primitiu que és l'expressió en moviment de fortes emocions humanes, el sentir d'un poble i la manera d'entendre la vida. I això el públic ho va entendre i compartir i ho va agrair amb una històrica ovació; no era per a menys.

Després de tants anys, Cesc i la seva companyia brillen en l'harmonia de la saviesa de l'ofici i amb el públic com a còmplice. ¿Qui deia que la dansa no té públic, que està en crisi? Senyors!... en aquest Grec s'ha demostrat, la dansa té un poder de transmissió i comunicació d'emocions humanes com cap altra art escènica; aquí s'ha demostrat una vegada més.

Philippe Decouflé
Teatre Lliure-Fabià Puigserver,
2 de juliol de 2003
En solitari

Philippe Decouflé, en solitari

En una forma entre la dansa teatre i un espectacle visual, el consagrat Philippe Decouflé s'ha permès el luxe, en la seva avançada carrera, de presentar un solo autobiogràfic tant pel fet de fer repàs en el camp personal com artístic, i d'aquesta manera queda justificada l'aparició de les autocitacions i autoreferències a altres creacions. El resultat d'una carrera seriosa i meditada dona fruit i deixa albirar les clares arrels d'on ha partit i cap on va. Alumne avançat del seu mestre de composició, Alvin Nikolais, queda clar que ha sabut desenvolupar i entendre la dansa més enllà d'una forma plàstica abstracta i formal. El cos és entès com a matèria primera, com a base per generar moviment, acció, tot articulant els tres elements primordials que són música, imatges i "moció" com a generadores d'emocions perceptibles visualment.



Una referència que apareix i que demostra el respecte que té per les seves fonts és la clara al·lusió i el petit homenatge a la Bauhaus. En primer lloc en l'aspecte artístic, ja que planteja el treball del cos i de la dansa des d'un prisma d'investigació formal, en què s'endevina el potencial de treball del color, la forma, l'espai i el disseny, més enllà i oposadament a un treball literari i dramàtic de reproducció de sentiments i conflictes humans. Un treball que partint de l'abstracció no queda ancorat en el formalisme, sinó que es transforma en poesia visual. Per a aquests solos ha utilitzat un *collage* musical que va del *rock and roll* al DJ en directe. En l'aspecte visual i com a projecció de fons, fotografies de la infància, la família i els amics, composicions abstractes que es dupliquen, ombres xineses, i imatges i composicions digitals, tot utilitzant elements de presentació de la creació més actual.

Va ser un espectacle oposat a *Shazam*, que es va veure al TNC, però cuinat als mateixos fogons.

Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch
TNC, 7 de juliol de 2003
Der Fensterputzer (L'home que neteja vidres)

Mirada Bausch a Hong Kong

Després de l'exitosa acollida de Pina Bausch al TNC la temporada anterior amb *Mazurka Fogo* (inspirada en Lisboa), aquest any ha repetit amb la mirada posada en una ciutat d'encreuament de cultures entre la tradició oriental i el ritme frenètic de les grans ciutats cosmopolites occidentals:

Hong Kong.

Pina Bausch, igual que Woody Allen, és d'aquests grans creadors que podrien viure a Barcelona, ja que s'hi senten còmodes perquè la ciutat i el públic els estima, els admira i tot són mostres d'entusiasme i agraïment.

Amb aquesta peça, Pina ja no sorprèn, ja no és la Pina que ve a una Barcelona teatral i dansística en moments de transició. Barcelona i els seus creadors, públic i programadors han madurat, han assimilat i han vist molt d'arts escèniques durant els darrers quinze anys. I si bé Pina ha estat molt coherent en la seva evolució artística, tot iniciant-se en el camp de la coreografia de la dansa moderna per trencar amb els cànons establerts, consolidar una forma de la dansa teatre i ser punt d'inflexió en el terreny teatral i escènic des dels anys vuitanta, ara arriba amb els seu segell plenament identificable però en unes circumstàncies personals, humanes, socials i polítiques diferents, i una mirada de gran dama de seixanta anys, tendra, afable i extremament sensible. I és aquest últim estadi el que va aportar el carisma i l'entusiasme del públic.

En *Der Fensterputzer* (L'home que neteja vidres) vam reconèixer, com en *Bauschien*, una estructura de 3 hores, formada per un *collage* d'escenes juxtaposades, un *collage* musical, una representació realista, però passada pel sedàs d'uns intèrprets i d'uns creadors tocats per la subtilitat, sensibilitat i que tracten el petit detall de la vida quotidiana i de les persones, allò que els fa ser especials i diferents. El paisatge escenogràfic d'aquesta peça és una gran muntanya de flors vermelles, varietat local de Hong Kong, i una pantalla transparent de quarta paret d'on penja un neteja-vidres que fa de filtre subjectiu, *voyeur* dels deambulants personatges d'aquesta ciutat. La música es manté en un *collage* divers de gèneres i estils, que recull tot el llegat cultural del planeta i les seves gents ("World music") i que utilitza la cançó, la veu humana com l'ànima que mou els personatges i les escenes. Quant a coreografia i llenguatge, hi trobem aquests petits fragments i sobretot solos de cada ballari, amb un llenguatge de forma elaboradíssima, de lirisme dels

braços i el tronc, amb un o dos moments de composició coral, tots a una, en una disposició de filera ordenada, amb el trencament de la quarta paret, l'intercanvi i la seducció amb el públic, i un llarg etcètera. Ara bé, malgrat reconèixer la fórmula Bausch, ens va colpir la increïble sensibilitat i tendresa amb què els seus personatges miren, veuen i interpreten aquest món, sovint enfrontant actituds entre les visions orientals i occidentals.

Una qüestió absolutament destacable d'aquesta Pina de final dels noranta (obra estrenada l'any 1997) és la recuperació del moviment, de la dansa, de l'autoreafirmació que el seu treball sorgeix del cos i l'ànima més que del món literari i intel·lectual del teatre, malgrat que ella mateixa ha trencat i travessat gèneres i fronteres.

En definitiva, un treball ben fet, que potser per a alguns va ser excessivament i injustificadament llarg, ja que el segon acte és una recapitulació dels esquetxos del primer acte, per anar tancant-lo amb una estructura capicua. Però que el públic —amb les localitats esgotades—, dret va acceptar i ovacionar.



TEMPORADA 2003 | 2004

2 D'OCTUBRE DE 2003

Edmon Colomer, *director*
Eulàlia Salbanyà, *mezzo*
Gabriel Estarellas, *guitarra*

Falla: Suite Homenajes
Moreno Buendía: Concerto del Buen Amor
per a guitarra i orquestra
Falla: El sombrero de tres picos

6 DE NOVEMBRE DE 2003

Edmon Colomer, *director*
David Abramovitz, *piano*

Schumann: Hermann und Dorothea. Ob.
Guinjoan: Concert per a piano i orquestra
Beethoven: Simfonia núm. 3 "Heroica"

13 DE NOVEMBRE DE 2003

Matthias Aeschbacher, *director*
Elisabeth Romero, *viola*

Artigues: La remor de les fulles (Estrena)
Walton: Concert per a viola i orquestra
Txaikovski: Simfonia núm. 6 "Patètica"

20 DE NOVEMBRE DE 2003

Lawrence Foster, *director*
David Lefèvre, *violí*

Xostakòvitx: Concert per a violí i orquestra
núm. 1 op. 77
Brahms: Simfonia núm. 4

20 DE DESEMBRE DE 2003 (DISSABTE)

Joan Company, *director*
Kim Amps, *soprano*
José Antonio López, *baríton*
Simon Andreu, *narrador*
Coral Universitat de les Illes Balears
(Dir. Joan Company)

Vaughan Williams: Les vespes. Obertura
Britten: Variacions i fuga sobre un tema de
Purcell

Vaughan Williams: Fantasia on Christmas
Carols, per a baríton,
cor i orquestra

Britten: A boy was born
Vaughan Williams: Song of Thanksgiving,
per a soprano, narrador,
cor i orquestra

6 15 DE GENER DE 2004

Gil Sharon, *concertino i director*
Vicente Zarzo, *trompa*

Mozart: Divertimento KV 136
Mozart: Concert per a trompa i orquestra
núm. 3 KV 447
Mozart: Serenata núm. 7 KV 250 "Haffner"

7 29 DE GENER DE 2004

Edmon Colomer, *director*
Peter Frankl, *piano*

Brahms: Concert per a piano i orquestra
núm. 1
Dvorák: Simfonia núm. 7
(Dvorák 100 anys)

8 12 DE FEBRER DE 2004

Edmon Colomer, *director*
Cristina Ortiz, *piano*

Brahms: Concert per a piano i orquestra
núm. 2
Samper: Ritual de pagesia
Kodály: Variacions sobre un tema hongarès
(Variacions Peacock)

9 26 DE FEBRER DE 2004

Edmon Colomer, *director*

Mahler: Simfonia núm. 5

10 11 DE MARÇ DE 2004

Oliver von Dohnányi, *director*
Smerald Spahiu, *violí*

Smetana: El Moldava
Wieniawski: Concert núm. 2 per a violí i
orquestra
Dvorák: Simfonia núm. 9 "del Nou Món"
(Dvorák 100 anys)

11 18 DE MARÇ DE 2004

Edmon Colomer, *director*

Stravinsky: Monumentum pro Gesualdo di
Venosa ad CD annum
Haydn: Simfonia núm. 31 "Horn signal"
Poulenc: Suite francesa
Mozart: Simfonia núm. 31 KV 297 "París"

12 1 D'ABRIL DE 2004

Franz-Paul Decker, *director*
Josep M^a Colom, *piano*

Albéniz: Suite española (Castilla, Astúrias,
Cádiz, Sevilla)
Montsalvatge: Concerto breve per a piano
i orquestra
Rachmaninov: Simfonia núm. 2

13 29 D'ABRIL DE 2004

Salvador Brotons, *director*
Lluís Claret, *violoncel*

Milhaud: Suite provençale
Brotons: Concert trobadoresc per a
violoncel i orquestra
Borodin: Simfonia núm. 1

14 6 DE MAIG DE 2004

Edmon Colomer, *director*
Yakov Kasman, *piano*

Prokofiev: Simfonia clàssica
Prokofiev: Concert per a piano i orquestra
núm. 2
Weber: Turandot. Obertura i marxa
Hindemith: Metamorfosis simfòniques
sobre temes de Carl Maria
von Weber

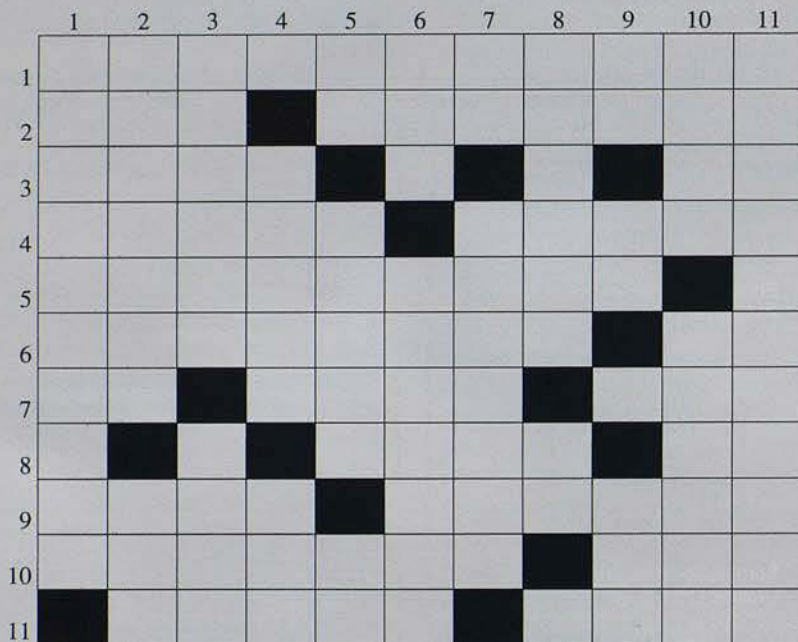
15 13 DE MAIG DE 2004

Edmon Colomer, *director*
M^a Lluïsa Muntada, *soprano*
Elisenda Arquimbau, *mezzo*
Albert Montserrat, *tenor*
Josep Pieres, *baix*
Coral Universitat de les Illes Balears
(Dir. Joan Company)

Dvorák: Stabat Mater
(Dvorák 100 anys)

per Eduard V. Patsi

Música encreuada



Horizontals

1. No solament va signar el llibret de *La flauta màgica*, sinó que el dia de l'estrena va interpretar el paper de Papageno.
2. Existia. El gran violinista de l'Os-pedalle de la Pietà.
3. Tota bona òpera *seria* en conté una o més d'una. Rossini, Ravel o Ruera. Dificilíssim dir l'inici si tinc Si i si tinc Mi. Part del tritò.
4. El gran compositor del barroc català, el pare Antoni Soler, ho era (del revés). Molinero, el de la ràdio lai-lolà.
5. Cristòfor, gran pedagog català nascut a Barcelona el 1888. Reger, Rota o Rameau.
6. Tocava més de 50 instruments al primer *Tubular bells*. Límits d'en Messiaen.

7. Nikos Skalkottas, compositor grec. El que beu la protagonista abans de morir, en una òpera de Verdi o d'un altre. Edgar Allan, escriptor.
8. Inici de la *Ionització* d'Ives. Taltabull, Toldrà o Tàrrega. Envolta el fill dintre la mare. Zola, francès i sense vocals.
9. Forat a terra del barri barceloní i pàtria d'en Loquillo. Interpretació literal, excepte pel cap.
10. La Leucouvreur, òpera de Cilea. Anella del clarinet.
11. Sembla un violí, però és producte d'un gat. El Do més espectacular (plural).

Verticals

1. Molt a prop de la tònica, però per sota.
2. Petits címbals. Cap amunt fan mil cinc-cents cinquanta.
3. El que va estar a Itàlia perquè Berlioz en fes un poema simfònic amb viola solista. Ciutat on Puccini estrenà *Manon Lescaut* i *La Bohème*.
4. Batuta de director. Té el teu Fa i viu (sense vocals). Instrument de percussió que caga per Nadal a cop de bastó.
5. Darrere les obres de Mozart. Totes les vocals. 440 cap per a munt.
6. Ària francesa. Gran director d'orquestra, Gari de nom.
7. Envia les vocals. Romeo i ella, ballet de Prokófiev.
8. Eludia desordenadament. A un to de Do i de Mi. Pergolesi, Palestrina o Padrós.
9. De Lassus (Roland). Sol sense rodona. Prokófiev, Puccini o Purcell. Emissora italiana.
10. Piaff, la cantant. El soci de l'1 horitzontal en el negoci de *La flauta màgica*.
11. Tornades operístiques.

Música encreuada d'octubre 2003 (núm. 228)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	H	E	R	O	I	C	A		T	A	M
2	I	N	A	C	A	B	A	D	A		A
3	M	E	R	C	E		R	I	M	A	R
4	N	S		I		M	O	Z	A	R	T
5	E	C	O	D	O		N		Y	T	E
6		O	T	E	R	O		L	O	I	L
7	C		N	N		A	S	E		S	L
8	U	S	A	T	S		P	U	N	T	
9	R	O	M	A	N	T	I	Q	U	E	S
10	T	R		L	A	U	R	I		S	O
11		D	E	S	A	F	I	N	A		R

Solucions en el número següent



CATALUNYA MÚSICA

Sempre en concert

Sintonitza, sota la teva direcció:

Temporada del Gran Teatre del Liceu

- 10 novembre: **Recital Montserrat Caballé**,
amb Manuel Burgueras, piano. 20:15 h (directe).
- 20 novembre: **Maria Stuarda** de G. Donizetti (òpera),
amb Edita Gruberova, soprano, i Juan Diego Flórez, tenor.
Direcció de Friedrich Haider. 20:15 h (directe).
- 21 novembre: **Tosca** de G. Puccini (òpera),
amb Carol Vaness, soprano.
Direcció de Giuliano Carella. 20:15 h (directe).
- 28 novembre: **Recital Vesselina Kasarova**,
amb el cor Voices of Bulgaria. 22:10 h (diferit).

Temporada Amics de l'Òpera de Sabadell

- 28 novembre: **El giravolt de maig** d'E. Toldrà (òpera),
amb l'Orquestra Simfònica de Sant Cugat.
Direcció de Josep Ferré. 20:45 h (directe).
- Des de La Faràndula de Sabadell.

Sintonitza, amb tota la informació:

TV3 - teletext

Catalunya Música avui, pàgina 291
Catalunya Música demà, pàgina 292

www.catradio.com

Programació dia a dia
Programació dia a escollir
Programació mensual

www.ritmes.net/docs/programacatmusica.pdf

Programació mensual



Alt Empordà, Rosselló. 87.6
Baix Empordà. 87.8

Cerdanya. 88.4

Alt Urgell, Alta Ribagorça, Cerdanya, Pallars Sobirà. 88.6

Solsonès. 89.7

Alt Empordà, Rosselló. 90.8

Bages, Berguedà, Maresme, Vallès Oriental. 91.3

Alta Ribagorça. 91.5

Garrigues, Pla d'Urgell, Segarra, Segrià, Urgell. 91.9

Priorat. 92.2

Val d'Aran. 92.8

Alt Berguedà. 93.3

Alt Empordà, Rosselló. 93.7

Ripollès. 95.3

Mareme. 96.4

Alt Empordà, Baix Empordà, Gironès, Selva.

Pla d'Estany, Rosselló. 96.7

Garrotxa, La Selva. 97.1

Terra Alta. 97.3

Noguera, Pallars Jussà. 97.4

Noguera. 98.9

Segrià. 99.0

Selva. 99.1

Baix Empordà. 100.4

Osona. 100.5

Alta Ribagorça, Val d'Aran. 101.2

Baix Llobregat, Barcelonès, Maresme,

Vallès Occidental, Vallès Oriental. 101.5

Osona, Ripollès. 102.0

Alt Penedès, Anoia, Bages, Berguedà. 102.4

Baix Ebre, Montsià, Ribera d'Ebre. 102.5

Alt Urgell. 103.0

Ripollès. 104.3

Garrotxa. 104.8

Selva. 105.2

Alt Camp, Baix Camp, Baix Penedès, Tarragonès. 105.4

Baix Penedès. 105.9

Conca de Barberà, Selva. 106.4



BARCELONA (BARCELONÈS)

1 NOVEMBRE	21 h	Palau	Kremlin Philharmonic Orchestra. Cor Rus de Saratov. Orff, Brahms. (Promoconcert).
2 NOVEMBRE	18,30 h	Palau	Kremlin Philharmonic Orchestra. Cor Rus de Saratov. <i>Missa de Requiem</i> de Verdi. (Promoconcert).
3 NOVEMBRE	21 h	Palau	Maria Joao Pires, piano. Ricardo Castro, piano. (Ibercamera).
5 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Tosca</i> de Puccini. Dir.: Giuliano Carella.
6 NOVEMBRE	21 h	SGAE	Ángel Jesús García, violí. (Avuimúsica).
7 NOVEMBRE	21 h	Auditori	OBC. Gustavo Díaz, piano. Dir.: Víctor Pablo Pérez. Surinach, Xostakóvitx.
8 NOVEMBRE	19 h	Palau	OSV. Lluís Claret, violoncel. Dir.: Salvador Brotons. Offenbach, Brotons, Liszt, R. Strauss. (Concerts Simfònics al Palau).
	19 h	Auditori	OBC. (Segona audició).
	20,30 h	Liceu	<i>Tosca</i> de Puccini. Dir.: Giuliano Carella.
	22 h	Palau	Kremlin Philharmonic Orchestra. Cor Rus de Saratov. Rodrigo, Beethoven. (Promoconcert).
9 NOVEMBRE	11 h	Auditori	OBC. (Tercera audició).
	17 h	Liceu	<i>Maria Stuarda</i> de Donizetti (en versió de concert). Dir.: Friedrich Haider.
	18,30 h	Palau	Kremlin Philharmonic Orchestra. Cor Rus de Saratov. Rossini, Verdi, Bizet, Wagner. (Promoconcert).
10 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	Recital Montserrat Caballé, soprano. Manuel Burgueras, piano.
	21 h	Palau	Orquestra del Segle XVIII. Rebecca Nash, soprano. Carlos Álvarez, narrador. Dir.: Frans Brüggen. Cherubini, Beethoven. (Palau 100).
11 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Tosca</i> de Puccini. Dir.: Giuliano Carella.
12 NOVEMBRE	20 h	Catedral	Thomas Dahl, orgue. Bach, Guillou, Liszt, Riba, Reger. (L'orgue de la Catedral de Barcelona. Euroconcert).
	20,30 h	Liceu	<i>Tosca</i> de Puccini. Dir.: Giuliano Carella.
13 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Maria Stuarda</i> de Donizetti (en versió de concert). Dir.: Friedrich Haider.
14 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Tosca</i> de Puccini. Dir.: Giuliano Carella.
	21 h	Auditori	OBC. Dir.: Rachael Worby. Clàssics de cinema. Korngold, Steiner, Tiomkin, Rosza, Harburg, Herman.
	21 h	Institut Francès	Grup XXI. De Jong, Lara, Casablanca, Amargós, Takemitsu, Rainspell. (Avuimúsica).
15 NOVEMBRE	19 h	Auditori	OBC. (Segona audició).
	20,30 h	Liceu	<i>Tosca</i> de Puccini. Dir.: Giuliano Carella.
16 NOVEMBRE	11 h	Auditori	OBC. (Tercera audició).
	11,15 h	Orfeó Gracienc	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. Dir.: Joan Palet.
	18 h	Liceu	Recital Vassilina Kasarova, mezzosoprano. Cosmic Voices of Bulgaria. Dir. del cor: Vania Mounev. Cançons búlgares populars i religioses.
	18,30 h	Palau	Orquestra de Cambra Nacional de Bielorrússia. Bach. (Promoconcert).
	18,30 h	Ateneu Barcelonès	Raúl García Marián, violí. Víctor Hugo Álvarez, piano. Mozart, Schubert, Prokófiev, Sarasate. (Associació Massià-Carbonell).
17 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Maria Stuarda</i> de Donizetti (en versió de concert). Dir.: Friedrich Haider.
	21 h	Palau	Orquestra Simfònica de la Ràdio de Colònia. Cor Femení de l'Orquestra. Cor Infantil de l'Orfeó Català (amb el mecenatge de Santander Central Hispano). Bernarda Fink, soprano. Dir.: Semyon Bychkov. <i>Simfonia núm. 3</i> de Mahler. (Palau 100).
18 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Tosca</i> de Puccini. Dir.: Giuliano Carella.
	21 h	Palau	Ensemble Kapsberger. Arianna Savall, arpa i cant. Doron Sherwin, cornetto. Bjorn Kjellemyr, <i>colascione</i> , Thor-Harald Johnsen, guitarra <i>battente</i> . Pedro Estevan, percussió. Guido Morini, orgue portatiu. Rolf Lislevand, guitarra barroca i direcció. Pelegrini, Granata, Foscari, Cor-

			betta, Kapsberger, de Murcia, Sanz. (Euroconcert).
19 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Tosca</i> de Puccini. Dir.: Giuliano Carella.
20 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Maria Stuarda</i> de Donizetti (en versió de concert). Dir.: Friedrich Haider.
21 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Tosca</i> de Puccini. Dir.: Giuliano Carella.
	21 h	Palau	Barcelona Sinfonietta. Elena Mikhailova, violí. Juan Carlos Rodríguez, piano. Dir.: Francesc Llongueras. Mozart, Paganini. Festa de la Música Catalana. (El Primer Palau).
22 NOVEMBRE	19 h	Palau	OSV. Abdel Rahman El Bacha, piano. Dir.: Edmon Colomer. Beethoven, Rossini. (Concerts Simfònics al Palau).
	19 h	Auditori	OBC. Dir.: Josep Pons. Ramon Porter, Bruckner.
	22 h	Palau	Orquestra de Cambra Nacional de Bielorrússia. Bach. (Promoconcert).
23 NOVEMBRE	11 h	Auditori	OBC. (Segona audició).
	18 h	Liceu	<i>Tosca</i> de Puccini. Dir.: Giuliano Carella.
	18,30 h	Palau	Orquestra de Cambra Nacional de Bielorrússia. Bach, Händel-Bach. (Promoconcert).
24 NOVEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Maria Stuarda</i> de Donizetti (en versió de concert). Dir.: Friedrich Haider.
	21 h	Palau	Orquestra Simfònica de Galícia. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinat per Fundació Caixa Catalaunya). Amanda Roccoft, soprano. Mark Tevis, tenor. Gerald Finley, baix. Dir.: Víctor Pablo Pérez. <i>Requiem</i> de Mozart. (Palau 100).
26 NOVEMBRE	21 h	Palau	Arcadi Volodos, piano. (Ibercamera).
27 NOVEMBRE	21 h	Palau	30è aniversari de la Coral Càrmina.
28 NOVEMBRE	21 h	Auditori	OBC. Ute Lemper, veu. Dir.: Lawrence Foster. Cançons de musical i cabaret.
29 NOVEMBRE	19 h	Auditori	OBC. (Segona audició).
30 NOVEMBRE	11 h	Auditori	OBC. (Tercera audició).
6 DESEMBRE	18 h	Palau	Orquestra i Cor de Minsk. <i>El Messies</i> de Händel. (Promoconcert).
7 DESEMBRE	21 h	Palau	Orquestra i Cor de Minsk. <i>Magnificat</i> , <i>Cantates</i> de Nadal de Bach. (Promoconcert).
8 DESEMBRE	18,30 h	Palau	Orquestra i Cor de Minsk. <i>La Creació</i> de Haydn. (Promoconcert).
9 DESEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Bertrand de Billy.
	21 h	Palau	Carlos Álvarez, baríton. Ana Ibarra, soprano. (Lírica Privanza).
11 DESEMBRE	21 h	SGAE	Solistes de l'OBC (quartet de corda). (Avuimúsica).
13 DESEMBRE	19 h	L'Auditori	OBC. Ricardo Casero, trombó. Dir.: Achim Fiedler. Gasull, Serocki, Dvorák.
	20,30 h	Liceu	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Bertrand de Billy.
14 DESEMBRE	11 h	L'Auditori	OBC. (Segona audició).
	18 h	Palau	OSV. Dir.: Salvador Brotons. Festival de valsos i danses.
	18,30 h	Ateneu Barcelonès	Lluís Vallès, piano. Scarlatti, Schumann, Prokófiev, Bach, Mozart, Massià, Scriabin, Granados.
	19 h	Auditori Winterthur	Cor Vivaldi-Petits Cantors de Catalunya. Dir.: Òscar Boada. Nadales, <i>A Ceremony of Carols</i> de Britten.
15 DESEMBRE	21 h	Palau	Salzburger Hofmusik. Verena Krause, soprano. Dir.: Wolfgang Brunner. Mozart, Martini, Chiesa, Linley, Nardini, Hasse. (Euroconcert).
16 DESEMBRE	21 h	Palau	Silvia Marcovici, violí. Aimo Pagin, piano. Schubert, Poulenc, Beethoven. (Palau 100).
17 DESEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Josep Caballé.
	21 h	MACBA	Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. Oltra, Ramió, Boliart, Blai, Amar-Moraleda. (Avuimúsica).
18 DESEMBRE	20 h	Palau	Concert de Nadal de la Fundació "la Caixa". <i>El Messies</i> de Händel.

	21 h	Monestir Pedralbes	Concert de Nadal de la Fundació Clarós amb Mireia Casas, Anna Feu, Rocío Martínez, Josefine Teixidor, Rosa Mateu, Sandra Pastrana, Alina Zaplatina, Montserrat Torroella, Pep Ferrer, David Alegret, Josep Benet, Jordi Casanovas, Carlos Cosías, Óscar Martín, Vicenç Esteve, Oriol Rosés, Manuel Esteve, Enric Martínez, Lluís Sintes i Marc Canturri. Marta Pujol, Manuel Ruiz i Jaume Fàbregas, piano.
19 DESEMBRE	20 h	Palau	Concert de Nadal de la Fundació "la Caixa". <i>El Messies</i> de Händel.
	21 h	L'Auditori	OBC. Hilary Hahn, violí. Dir.: Jesús López Cobos. Pfitzner, Bruch, Beethoven.
20 DESEMBRE	19 h	Palau	OSV. Dir.: Matthias Aeschbacher. Dvorák, Sibelius, Borodin, J. Strauss. (Concerts Simfònics al Palau).
	19 h	L'Auditori	OBC. (Segona audició).
21 DESEMBRE	11 h	L'Auditori	OBC. (Tercera audició).
	12 h	Palau	OSV. Dir.: Salvador Brotons. Festival de valsos i danses.
	17 h	Liceu	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Josep Caballé.
	18 h	Palau	Orquestra Filharmònica Nacional Biel·lorussa. <i>Dances hongareses</i> de Brahms, <i>Dances esclaves</i> de Dvorák. (Promoconcert).
25 DESEMBRE	21 h	L'Auditori	Strauss Festival Orchestra. Solista vocal, solista de ballet. Strauss. Concert d'Any Nou. (Promoconcert).
26 DESEMBRE	19 h	Palau	Concert de Sant Esteve de l'Orfeó Català. Petits de l'Orfeó. Cor Infantil. Cor de Noies (amb el mecenatge de Santander Central Hispano). Cor Jove (patrocinat per L'Aliança). Orfeó Català (patrocinat per Fundació Caixa Penedès). Dirs.: M. Josep Besson, Elisenda Carrasco, Lluís Vilamajó, Esteve Nabona, Josep Vila i Casañas.
28 DESEMBRE	17 h	Liceu	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Josep Caballé.
30 DESEMBRE	20,30 h	Liceu	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Josep Caballé.

LA BISBAL DEL PENEDES (BAIX PENEDES)

1 NOVENBRE	18,30 h	Església	Cor Jove de l'Orfeó Català (patrocinat per L'Aliança). Daniel Parache, orgue. Dir.: Esteve Nabona. Cererols, Ferrer, Brahms, Mendelssohn, Bach, Purcell, Telemann, De La Lande.
------------	---------	----------	---

CAPELLADES (ANOIA)

22 NOVENBRE	21 h	Paper de Música	Port Bo de Palafrugell. Valsets mariners, havaneres, balades, boleros, sardanes i cançons de taverna.
20 DESEMBRE	21 h	Paper de Música	Orquestra Simfònica Europea Mediterrània. Oriol Romaní, clarinet. Dir.: Cristian Florea. Schubert, Mozart.

FIGUERES (ALT EMPORDÀ)

23 NOVENBRE	18 h	Teatre el Jardí	<i>Faust</i> de Gounod. Dir.: Cyril Diederich. (Òpera a Catalunya).
-------------	------	-----------------	---

LLEIDA (SEGRIÀ)

11 NOVENBRE	21 h	Teatre Principal	<i>Faust</i> de Gounod. Dir.: Cyril Diederich. (Òpera a Catalunya).
-------------	------	------------------	---

REUS (BAIX CAMP)

15 NOVENBRE	21 h	Teatre Fortuny	<i>Faust</i> de Gounod. Dir.: Cyril Diederich. (Òpera a Catalunya).
16 NOVENBRE	18 h	Teatre Fortuny	<i>Faust</i> de Gounod. Dir.: Cyril Diederich. (Òpera a Catalunya).

SABADELL (VALLÈS OCCIDENTAL)

2 NOVENBRE	18 h	La Faràndula	<i>Faust</i> de Gounod. Dir.: Cyril Diederich. (Òpera a Catalunya).
28 NOVENBRE	21 h	La Faràndula	<i>El giravolt de maig</i> de Toldrà. Dir.: Josep Ferrer. (Òpera a Catalunya).

30 NOVEMBRE 18 h La Faràndula *El giravolt de maig* de Toldrà. Dir.: Josep Ferrer. (Òpera a Catalunya).

SANT CUGAT DEL VALLÈS (VALLÈS OCCIDENTAL)

7 NOVEMBRE 21 h Centre Cultural *Faust* de Gounod. Dir.: Cyril Diederich. (Òpera a Catalunya).

29 NOVEMBRE 22 h Centre Cultural *El giravolt de maig* (versió de concert) de Toldrà. Dir.: Josep Ferrer. (Òpera a Catalunya).

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

15 NOVEMBRE 21 h Centre Cultural Ballet Danzares. (Fundació Caixa Terrassa).

20 NOVEMBRE 21 h Centre Cultural Elena Mikhaïlova, violí. Viktoria Mikhaïlova, piano. Tartini-Kreisler, Cervelló, Schubert, Sarasate, Bizet. (Fundació Caixa Terrassa).

11 DESEMBRE 21 h Centre Cultural Children of Isarel Mass Choir. *Gospel* i espirituals negres. (Fundació Caixa Terrassa).

VILADECANS (BAIX LLOBREGAT)

13 NOVEMBRE 21 h Atrium *Faust* de Gounod. Dir.: Cyril Diederich. (Òpera a Catalunya).

catalunya música / revista musical catalana

CATALUNYA MÚSICA / REVISTA MUSICAL CATALANA

C/ Sant Francesc de Paula, 2 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/llibreta atenguin els rebuts que els presentarà el Consorci del Palau de la Música Catalana, pel pagament de la meua subscripció a "Catalunya Música/Revista Musical Catalana".

Entitat Agència D.C. Núm. compte

Titular compte: _____
 Banc/Caixa: _____
 Agència: _____
 Adreça agència: _____
 Codi postal i població: _____

Signatura: _____

(cal omplir les dades correctament)

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms del subscriptor: _____
 Adreça: _____
 Telèfon: _____
 Codi postal i població: _____
 Professió: _____

Desitjo subscriure'm a partir del número: _____
 Amb la quota anual de 25,24 euros. Faré efectiu l'import mitjançant domiciliació bancària (o bé taló bancari adjunt, a favor de "Catalunya Música/Revista Musical Catalana"). Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

Les seves dades seran incorporades als fitxers del Grup Palau de la Música (Orfeó Català, Fundació Orfeó Català-Palau de la Música i Consorci del Palau de la Música Catalana), amb seu al carrer de Sant Francesc de Paula, 2, de Barcelona, CP 08003, per fer-ne la gestió general, i en aquesta adreça pot exercir tots els drets d'accés, rectificació, cancel·lació i oposició.

Deixem pas a la bona música.

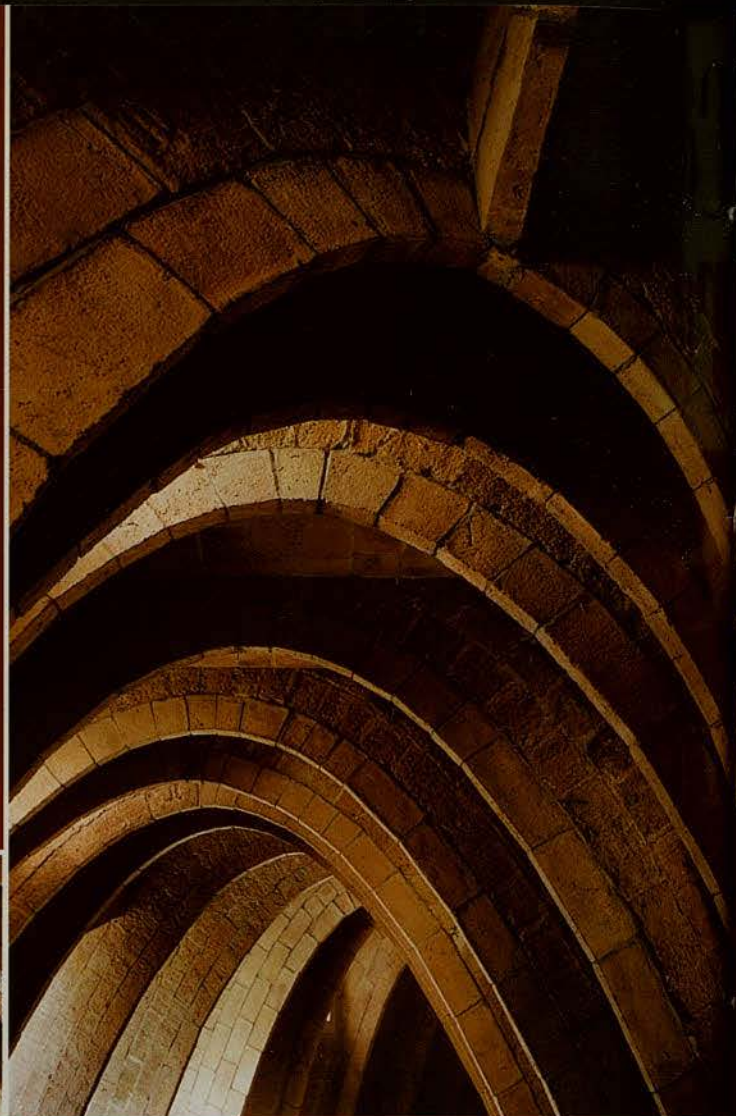
Audi. Membre d'honor de la Fundació Orfeó Català - Palau de la Música.



Audi

Espai Gaudí

El Pis de La Pedrera



**Veure, viure i entendre
l'arquitectura
d' Antoni Gaudí**

**Centre Cultural Caixa Catalunya
La Pedrera.**
Provença 261-265. 08008 Barcelona.

Horari:
Tots els dies de la setmana, de 10 a 20h

Informació:
Telf.: +34 93 484 5995
Fax: +34 93 484 8840

FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA 