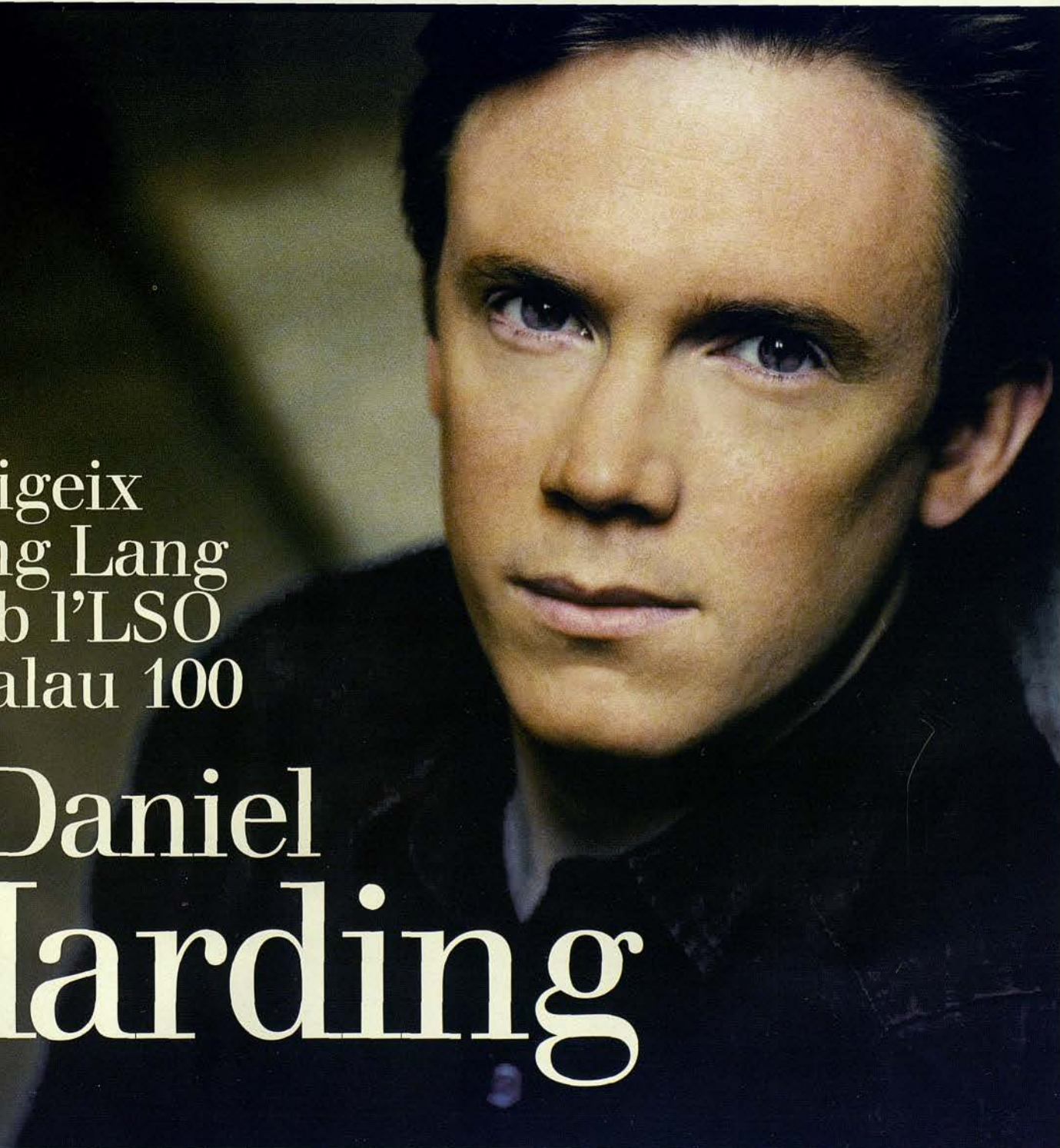


REVISTA MUSICAL CATALANA

A close-up portrait of conductor Daniel Harding, looking directly at the camera with a serious expression. He has dark hair and is wearing a dark jacket.

Dirigeix
Lang Lang
amb l'LSO
a Palau 100

Daniel
Harding

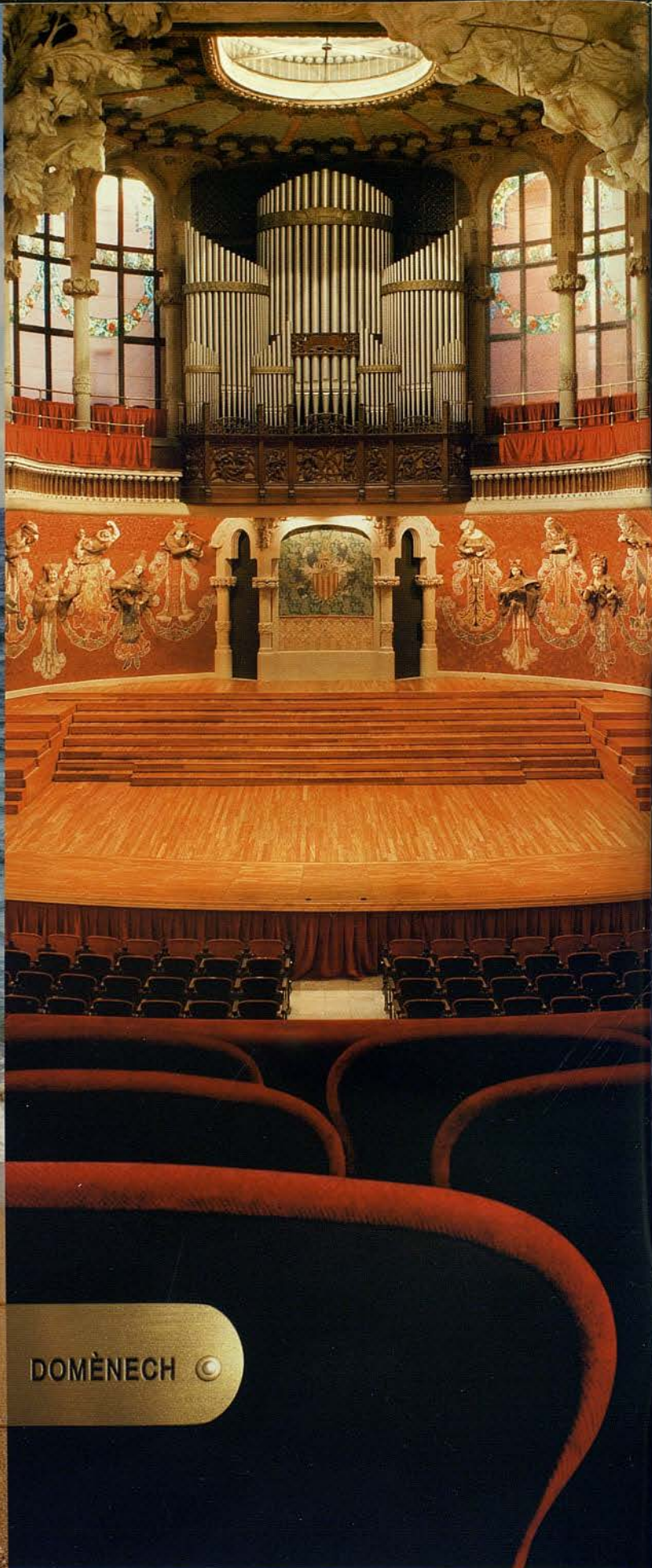
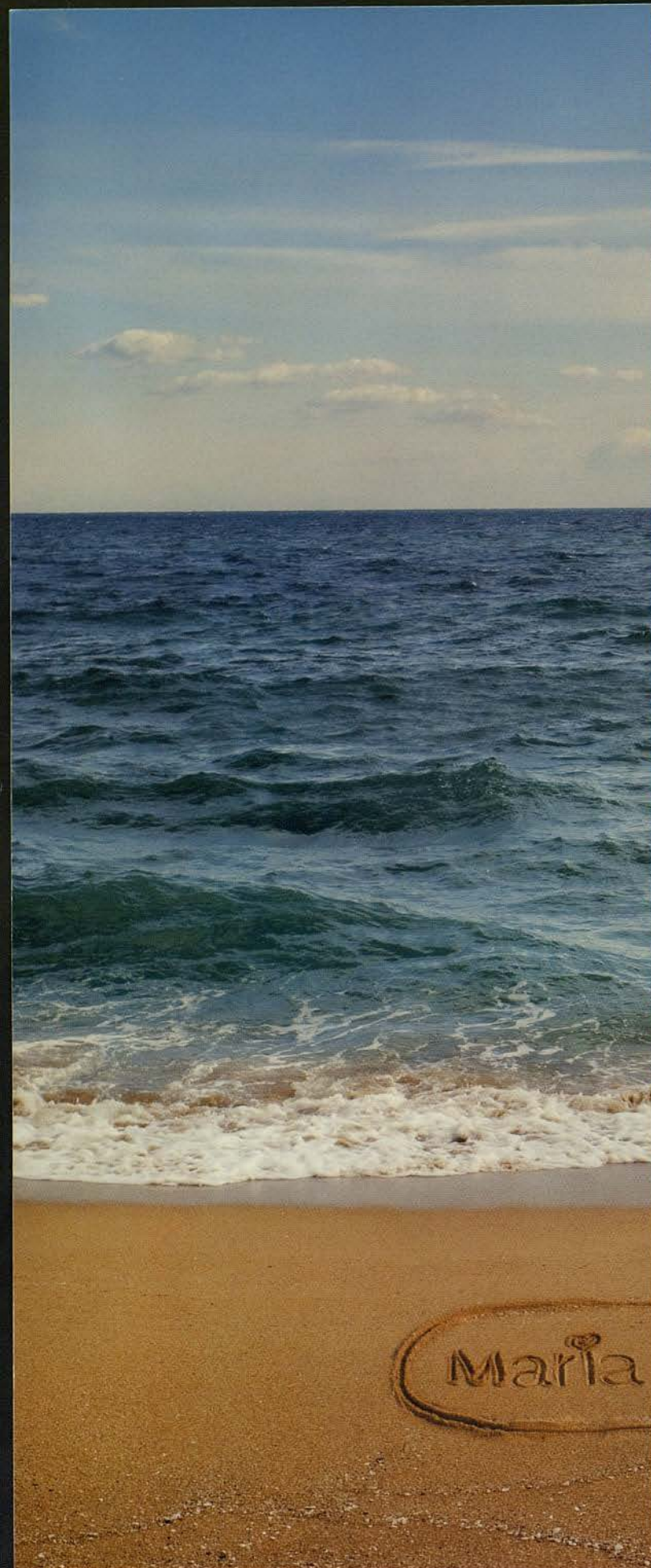
Bolonya

Difícil objectiu per a
la pedagogia musical

Manon
enyorada per
Massenet
al Liceu

**Quartet
Casals**

Un sòlid projecte
cambrístic

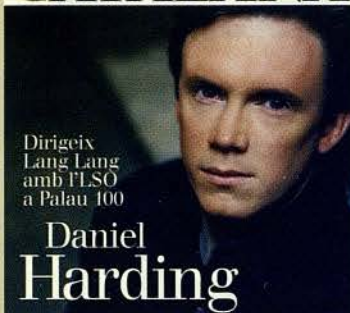


Maria DOMÈNECH ©

HI HA LLOCS MOLT POÈTICS ON ESCRIURE EL TEU NOM

El Palau de la Música Catalana celebra 100 anys. Col·labora en el Centenari i posarem el teu nom en una de les butaques de la Sala de Concerts. Amb l'ajuda de tots podrem gaudir, al cent per cent, de cent anys més del Palau de la Música. **Aportacions des de 50 euros.** www.palaumusica.org. Tel. 93 295 72 00


PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA
1908.2008



Dirigeix
Lang Lang
amb l'ISO
a Palau 100

**Daniel
Harding**

Bolonya Manon enyorada per Massenet al Liceu Quartet Casals Un sòlid projecte camerístic

RMC

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

CONSELL DE DIRECCIÓ: Pere Artís (editor), Jaume Comellas (direcció), Lluís Millet (direcció musical) i Montserrat Urpí (coordinació amb l'ESMUC).

DISSENY ORIGINAL: Ferran Sendra.

MAQUETACIÓ I SECRETARIA DE REDACCIÓ: Teresa Martínez.

PUBLICITAT: Megmar 2001, S.L. Setmanària, 31, baixos. 08006 Barcelona. Tel.: 656 81 21 84 A/e: molist@megmar.org

PREIMPRESSIÓ: Ormograf, S.A.

IMPRESSIÓ: Agpograf, S.A.

DISTRIBUCIÓ: Distribarna, S.A.

DIPÒSIT LEGAL: B-34.432/83

ISSN: 1887-2980

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO:

Pere Artís, Antoni Batista, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Josep M. Gregori, Bàrbara Herreros, Berta Herreros, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Mònica Pagès i Santacana, Eduard V. Patsi, Rafael Salinas, Albert Suñé, Francesc Taverna-Bech, Albert Torrens i Lluís Trullén.



PALAU MÚSICA CATALANA

BARCELONA

c/Palau de la Música, 4-6

08003 BARCELONA

Tel.: 93 295 72 28

Fax: 93 295 72 10

WEB: www.palaumusica.org

A/E: revista@palaumusica.org

Palau de la Música Catalana, telèfon

d'atenció al client: 902 44 28 82

(de dilluns a dissabte, de 9.30 h a 21 h)

Els articles publicats a REVISTA MUSICAL CATALANA expressen només l'opinió dels seus autors. REVISTA MUSICAL CATALANA no mantindrà correspondència amb els autors d'originals no encarregats. L'enviats espontàniament a la Redacció. © de les reproduccions autoritzades. VEGAP, Barcelona 2007.

Membre d'Appec. Amb el suport de la Generalitat de Catalunya.

PORTADA: DANIEL HARDING
(FOTO: SIMON FOWLER)

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXIV

NÚM. 271

MAIG 2007

EDITORIAL

5 Estructura musical completada

PANORAMA

6 SCIC. Una infantesa que dura quaranta anys
per Albert Torrens

8 El cant de les estrelles d'Enric Granados. Restrena a Nova York
per Mònica Pagès i Santacana

9 Al voltant del 53è Concurs Maria Canals. Conversa amb Carlos Cebro
per Mercedes Conde Pons

11 Auditori de Girona. Mes de solistes
per Josep Jofré

12 Dietari d'un crític en excedència. Paco, Paco, Paco
per Antoni Batista

13 Mikrokosmos: La bellesa musical a l'abast
per Pere Artís

14 Del seu afm.: Sr. Franz-Paul Decker
per Jaume Comellas

15 Tangents: Succedanis
per Jordi Maluquer

16 Ars Subtilior: Ai, els concursos...!
per Xavier Chavarria

17 XI Temporada de Música de Cambra de Santa Cristina d'Aro
per Albert Torrens

En la mort de Mercè Alegre, l'ànima de l'ONCA
per J.C.C.

18 Ho han dit, ho han escrit

19 A propòsit de... Daniel Ligorio
per Albert Torrens

20 Critiques
per Mercedes Conde Pons, Xavier Chavarria, Jaume Comellas,
Lluís Trullén, Francesc Taverna-Bech i Albert Suñé

26 Com som el Cor de Noies
per Bàrbara Herreros i Berta Herreros

27 La Declaració de Bolonya de 1999.
2010, l'hora de l'horitzó Bolonya per als ensenyaments musicals

28 El procés de Bolonya i els ensenyaments superiors de música a Espanya
per Rafael Salinas

30 Reconeixement de titulacions i períodes d'estudi
per R.S.

33 Quartet Casals. La confirmació d'un sòlid projecte de cambra
per Mercedes Conde Pons

37 El mes de maig a l'abast. Dos exponents d'una nova generació d'artistes:
Daniel Harding i Lang Lang. Tancredi amb criteris històrics al Palau.
Presències catalanes amb l'OBC: Agustí Charles i Àlex Alguacil
per Mercedes Conde Pons

40 Manon, enyorada per Massenet. Khovantxina, l'altre gran mural
tràgic rus de Mussorgski
per J. Comellas

41 Música encreuada. Sidokus.com
per Eduard V. Patsi

LLIBRES

43

SCHERZANDO

44 per Cesc

CONCERTS

45



40 ANYS
DEL SECRETARIAT DE
CORALS INFANTILS DE
CATALUNYA



ENRIC
GRANADOS

REESTRENA DE EL CANT DE LES
ESTRELLES A NOVA YORK



CONVERSA AMB
CARLOS CEBRO

TEMA

MUSICALIA



QUARTET CASALS



El Primer Palau

XII Temporada 2007

CICLE DE JOVES INTÈRPRETS

Convocatòria i bases

La convocatòria és oberta a **instrumentistes** de corda, teclat, vent o percussió, **cantants**, **duos amb piano** i **grups de música de cambra** constituïts, de nivell superior o graduats.

Les sol·licituds s'hauran d'entregar abans del **28 de maig de 2007**.

PREMIS

Premi El Primer Palau:	6.000 €
Segon Premi:	3.000 €
Accèssits:	1.500 €

Més informació:

Palau de la Música Catalana:
a/e: concerts@palaumusica.org
www.palaumusica.org

El Primer Palau

Organitza i patrocina:



FUNDACIÓ
ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA



mitsubishi
ELECTRIC

E

l passat mes de març es va inaugurar el nou Museu de la Música de Barcelona, tot cloent la gran obra arquitectònica de Rafael Moneo i un projecte, L'Auditori, per molts anomenat "ciutat de la música". Probablement resulti excessiu qualificar de ciutat de la música L'Auditori, tot i configurar un conjunt prou complet d'elements aglutinadors entorn dels quals la música pren forma: tres sales de concerts, seu de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Escola Superior de Música de Catalunya i Museu de la Música. Però cal no oblidar que a Bar-

celona la música ha tingut i té encara seus d'alt nivell internacional, com són el Gran Teatre del Liceu i el Palau de la Música, edificis emblemàtics també des d'un punt de vista arquitectònic i artístic per a la ciutat.

Sí és cert, però, que en l'àmbit museístic –amb els vessants educatiu, formatiu i artístic amb què s'entén un museu avui dia– la música havia tingut fins ara una minsa representació en l'antic museu dels instruments, tot i la indestruïble vàlua d'un recinte amb una col·lecció d'instruments de gran vàlua artística. En el número de març ja se'n va parlar a bastament, del nou projecte museístic liderat per Romà Escalas i L'Auditori, però des d'aquestes línies volem referir-nos als actes d'inauguració del Museu, celebrats el cap de setmana del 10 i 11 de març.

Hi havia una certa incògnita amb referència al quan i com es durien a terme aquests actes d'i-

nauguració, un fet prou comú en actes d'aquest tipus, en què no només cal tenir acabada l'obra per poder donar pas a l'obertura. Això propiciava una certa imprevisibilitat pel que fa a la recepció popular d'un esdeveniment d'aquestes característiques, però també quant a la implicació de les institucions –ja sigui el mateix Auditori, com els organismes de govern de la ciutat– en termes de dotar

RMC
271

Estructura musical completada

del relleu que mereix l'aportació d'un nou museu per a la ciutat, obert a la cultura.

Els actes d'inauguració van consistir en unes jornades de portes obertes al Museu durant una setmana i una sèrie de concerts de diverses formacions i estils musicals –hi van tenir cabuda la música tradicional, antiga, clàssica i moderna– oberts al públic en les diverses instal·lacions de L'Auditori. D'aquesta manera, restà obert durant tot un cap de setmana tot el conjunt d'elements que configuren aquest important nucli musical barceloní, i va permetre al públic conèixer una de les darreres importants infraestructures de la ciutat. Si la resposta institucional va resultar generosa, la més important, la de la ciutadania, ho va ser encara més. Llargues cues en l'accés al Museu de la Música i complet o considerable aforament en els diversos concerts –amb una mitjana d'edat prou baixa– van servir per demostrar que la música no és un sector oblidat per la gent; es tracta només de trobar la manera com fer-ho més accessible i sobretot atractiu.

SECRETARIAT DE CORALS INFANTILS CATALUNYA

Una infantesa que dura quaranta anys

Enguany, el Secretariat de Corals Infantils de Catalunya (SCIC) compleix quaranta anys i, com fa amb tots els aniversaris "rodons", ho celebrarà amb l'estrena d'una cantata encarregada a Carles Santos que gairebé 3.000 nens interpretaran el 13 de maig al Palau Sant Jordi. Una manera de demostrar que el pas dels anys no li ha fet minvar la il·lusió pròpia d'un infant.

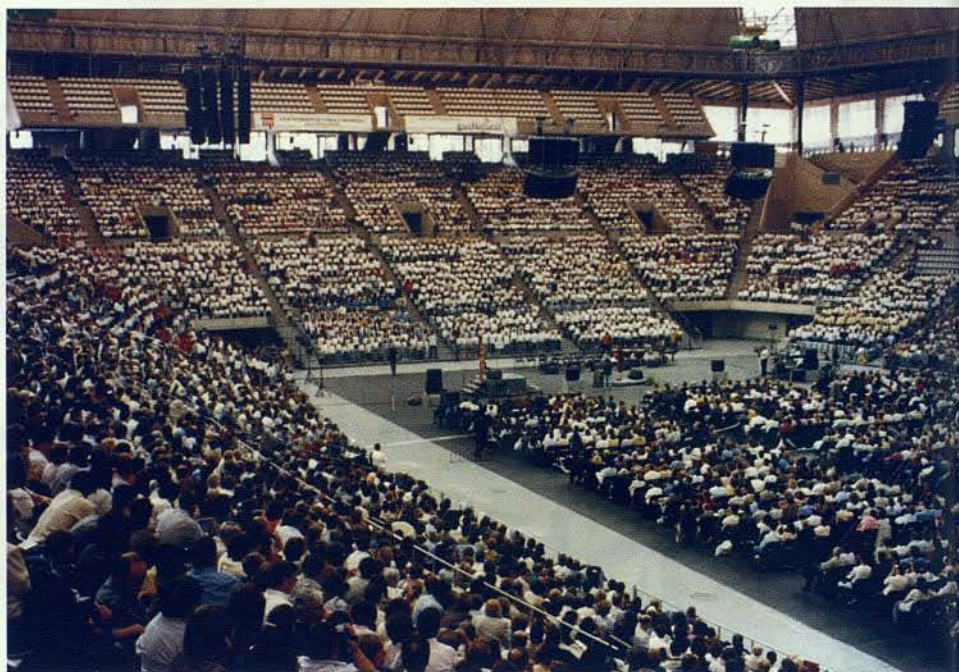
per ALBERT TORRENS

Explicuen les organitzadores de la quarantena Trobada General de l'SCIC —perquè és un equip format bàsicament per dones— que cada cinc anys, quan els "seus" milers de nens obren les boques per començar a entonar la música que han preparat per a l'ocasió, se'ls neguen els ulls. Podria tractar-se simplement dels efectes de l'emoció del moment, però alguna cosa ens diu que al darrere d'aquestes llàgrimes de felicitat hi ha alguna cosa més: hi ha la recompensa pel treball musical de molts mesos, hi ha el fruit d'una ingent tasca organitzativa duta a terme d'una manera absolutament voluntària i hi ha una nova materialització d'una trobada que diu, alt i fort, que la infantesa de l'SCIC fa quaranta anys que dura.

Alguns dels membres que, cada cinc anys, es reuneixen per integrar-se en les comissions organitzadores de la Trobada General de l'SCIC van ser presents —llavors sense ni tan sols saber-ho— en els orígens de l'entitat com a membres d'algun dels cors que la van fundar. Avui són els seus fills els qui omplen les files del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya, creat l'any 1967 per un petit grup de corals que funcionaven independentment, però que tenien moltes coses en comú.

Les persones que el van fundar, com també les que l'integren ara, creien i creuen que el cant coral és un mitjà que contribueix en gran manera a la formació dels infants i adolescents, per les moltes possibilitats que té d'introduir-los en el gust per la bellesa, en el treball en equip i de conjunt, en l'hàbit de la disciplina, en la col·laboració amb altres infants i, de retruc, en el foment de l'amistat.

Fruit d'aquests principis, l'SCIC es proposa coordinar les activitats de les



corals que en són membres, i per això organitza, entre d'altres, activitats conjuntes, intercanvis, caps de setmana de treball i jornades i cursos de formació per als seus directors.

Però la seva activitat no se circumscriu al benefici propi: l'SCIC també es

preocupa de difondre el repertori tradicional català i d'adaptar el forà, impulsa la creació de repertori nou —encarregant harmonitzacions i obres de nova creació—, edita cançoners i enregistraments en col·laboració amb l'Administració i altres entitats...

El màxim exponent de l'activitat de l'SCIC són les trobades i de manera especial les Generals, que se celebren cada cinc anys.

Poser el màxim exponent de tota aquesta activitat són les trobades anuals —de diversos tipus segons el nombre de corals que apleguen i el caràcter de les activitats que s'hi fan— i la Trobada General que organitza cada cinc anys —en els inicis, amb més freqüència—, en la qual prenen part totes les 115 corals de l'SCIC excepte les dels més menuts —de 5 a 7 anys. Això, gràcies al seu ampli poder de convocatòria, s'ha arribat a traduir, alguns anys, en l'agrupació de gairebé cinc milers de nens.

En aquestes trobades generals, l'im-



mens cor hi sol estrenar les cantates o obres d'altre format que l'SCIC encarrega expressament. Avui la llista dels autors –compositors i llibretistes– d'aquests encàrrecs inclou alguns dels millors noms que ha donat el nostre país en aquesta matèria: Ernest Cervera, Antoni Ros Marbà, Joaquim Maideu, Enric Ribó, Josep Pons, Manuel Oltra i Baltasar Bibiloni en el capítol dels músics, i Núria Albó, M. Àngels Anglada, Miquel Desclot i Ricard Creus en el dels lletrats, sense voluntat de ser exhaustius. Algunes de les seves obres, com *L'ocell daurat* de Frederic Mompou i Núria Albó, han esdevingut tan populars que han passat a formar part del repertori habitual de les formacions de veus blanques.

Aquest 2007, any del quarantè aniversari i, per tant, de xifra rodona, és any de Trobada General. La tradició obliga, i el proper 13 de maig, al Palau Sant Jordi, prop de 3.000 nens estrenaran sis cançons escrites per Mariona Vila, Joan Vidal i Quim Oller sobre els poemes *Nit*, *El cocodril*, *Clac*, *Bombolles*, *El mussol* i *Marina*, textos de Joan Brossa, Enric Casassas, Joana Raspall, Lola Casas, Enric Larreula i Josep M. Sala-Valldaura.

No hi podrà faltar, però, la cantata habitual en aquestes ocasions. I quan la comissió organitzadora va haver d'escollir la ploma que escriuria l'emblemàtica peça, no va dubtar a prendre una decisió conscientment arriscada: van trucar a Carles Santos.

'Flor d'escarabat'

Carles Santos es reconeix quan el titllen d'extravagant i provocador, de creador inclassificable i de figura única.

Resumir la seva tasca artística, donada l'extensió i varietat de camps en què ha desenvolupat la seva obra, és força complicat i tampoc no és el nostre objectiu en aquest espai. Però sí cal dir que, tot i que ja ha escrit moltes obres per a veu, l'encàrrec de l'SCIC li suposa un nou repte: *"El fet de posarte al davant de 3.000 nens, dels quals, en un moment determinat, potser n'hi ha 80 o 100 que no t'estan mirant i se t'escapen, no deixa de ser un risc."*

El primer que necessitava Santos per tirar endavant el projecte era un text sobre el qual bastir la seva obra. I no va dubtar a l'hora de recórrer al poeta tortosí Albert Roig, consolidat des del

final dels anys vuitanta com un dels autors més originals del panorama literari català.

Roig defineix aquest encàrrec com *"un somni que hauran de cantar milers d'infants"*, i ell, personalment, afirma que no sap separar l'infant de la natura: *"Veia clar que havia d'escriure una cantata mediterrània i pagesa."* Quan s'hi va posar, però, Roig acabava de traduir uns poemes de l'autor brasiler Manoel de Barros, un dels principals poetes contemporanis del Brasil. I Roig, que veu en ell *"el poeta infant per excel·lència"*, va decidir incorporar els seus textos a l'obra, que duria per títol *Flor d'escarabat*.

Sobre tot plegat, Carles Santos ha escrit una cantata per a cor d'infants –en algun moment, fins a quatre veus–, dues veus solistes –una contralt i una mezzosoprano– i un petit grup instrumental format per piano, dues marimbres i percussions diverses.

El compositor alerta que alguns recursos emprats en la seva música són poc habituals –*"hi ha canvis de tempo i de ritme, hi apareixen cèl·lules de*

repetició i faig servir harmonies que no són corrents"–, però també creu que molts fragments seran de memorització fàcil per als nens.

Potser per això els gairebé 3.000 nens que el proper 13 de maig han d'interpretar la cantata al Palau Sant Jordi de Barcelona fa mesos que hi treballen. Des del passat mes de febrer, es fan assajos conjunts de tot un dia de durada, els caps de setmana, arreu de la geografia catalana. El cap de setmana en què tindrà lloc el concert, no només s'hauran de muntar escenaris i fer les tasques pròpies de la sonorització d'un espai tan ampli com el Sant Jordi; també caldrà acomodar els 3.000 cantaires i 350 directores al lloc que els pertoqui dins del Palau i allotjar aquells que vinguin de més lluny a casa dels cantaires de Barcelona i de la rodalia. La partitura de la cantata de Carles Santos ja ha estat editada i també se n'ha fet un enregistrament, que es posarà a la venda el dia de l'estrena.

Però perquè l'esdeveniment sigui un èxit no n'hi ha prou que el concert surti bé. Cal que tothom ho sàpiga. Per això, l'organització ha convidat a la Trobada General una coral de Perpinyà, que facilitarà la difusió d'aquest repertori fora de Catalunya, com també els viatges de les corals del nostre país a aquesta ciutat. També n'han informat tots els mitjans de comunicació i demanaran que se'n faci una retransmissió per ràdio. Es tracta, en definitiva, de dir que tot i el pas del temps, l'SCIC manté viva la mateixa il·lusió del primer dia. Potser, d'aquesta manera, quan els nens comencin a cantar els primers acords de *Flor d'escarabat*, a tots aquells que han treballat per fer-ho possible els tornaran les llàgrimes als ulls.



RMC
271

Gairebé 3.000 nens i nenes s'apleguen el 15 de maig al Palau Sant Jordi per interpretar la cantata escrita per Carles Santos.

'El cant de les estrelles' d'Enric Granados Reestrena a Nova York

El passat dijous 22 de març va ser un dia històric per a la música universal i, especialment, per a la música catalana.

per M. PAGÈS i SANTACANA

A les vuit del vespre d'aquell dia se celebrava un concert a l'església de l'Ascensió, parròquia de confessió evangèlica fundada el 1827 situada a la cantonada entre la Cinquena Avinguda i el carrer Número 10 Oest, al cor del Greenwich Village, la zona més genuïna de l'històric Manhattan, al cor de Nova York. En aquesta església neogòtica de dimensions mitjanes, amb una capacitat per unes 500 persones i uns frescos neobarrocs de l'artista nord-americà John La Farge (1835-1910) representant l'ascensió de la Verge, tenen lloc cada any, des de fa disset temporades, els concerts del cor i orquestra Voices of Ascension que dirigeix Denis Keene.

Enguany, el seu tercer concert, que comptava amb el suport de l'Institut Ramon Llull –coincidint també amb l'exposició "Barcelona & Modernity" al Metropolitan Museum–, era dedicat a la música catalana: "El cant de les estrelles: a celebration of Catalan music". Van oferir un programa amb obres corals, majoritàriament de temàtica religiosa i potser per això molt poc interpretades, de Pau Casals, Enric Morera, Manuel Blancafort i Manel Oltra, que va tenir com a protagonista i obra final la recuperació de l'obra per a piano, orgue i cor d'Enric Granados titulada *El cant de les estrelles*, que des del 1911 no s'havia pogut tornar a escoltar per diversos motius.

Estem continuament reivindicant la cultura catalana en l'àmbit estatal espanyol i això ens fa oblidar, també continuament, l'interès que els nostres artistes despertien fora de les fronteres de la Península Ibèrica. Granados n'és un exemple clar. Des de l'estrena llegendària de la seva òpera *Goyescas* al Metropolitan de Nova York el 1916, gràcies justament als contactes del pianista nord-americà Ernst Schelling, que ja havia estat tocant la seva versió original per a piano a Anglaterra i als Estats Units, Granados no ha deixat de trobar admiradors incondicionals de la seva música per terres nord-americanes. Les interpretacions magistrals d'Alicia de Larrocha durant més de quaranta anys arreu del món han estat fonamentals perquè el nom de Granados no caigués en l'oblit absolut i, ans al contrari, generés un fort entusiasme especialment entre el

públic nord-americà i japonès. Bona prova d'això són els set alumnes japonesos que actualment estudien l'obra de Granados a l'Acadèmia Marshall, entre els quals destaquem la labor interpretativa i docent d'Akiko Nomoto en aquesta escola. I una altra mostra d'això ha estat la tasca de recerca, estudi i divulgació que ha realitzat el pianista nord-americà Douglas Riva, responsable de l'edició de la integral de l'obra per a piano de Granados amb la revisió d'Alicia de Larrocha que va publicar el 2001 l'Editorial Boileau, i al qual devem també la recuperació d'aquest *Cant de les estrelles*.

El cant de les estrelles és una obra que Granados va escriure contemporàniament al primer quadern de la suite *Goyescas*, és a dir, entre 1910 i 1911, i que es van estrenar en el mateix concert d'aquell 11 de març de l'any 1911, juntament amb l'obra pòstuma d'Isaac Albéniz *Azulejos* –que Granados va acabar per indicació de la vídua d'Albéniz–, els *Valsos poètics* i l'*Allegro de concierto*. Tot i que la va estrenar ell mateix, Granados va dedicar *El cant de les estrelles* al pianista Mieczyslaw Horszowski. Va ser interpretada en aquella ocasió per l'Orfeó Català i el mestre Millet, que va dividir la coral en tres grups: dos situats a l'escenari i un tercer, de veus femenines, situat al segon pis a prop de la cúpula. A l'orgue hi havia el mestre Colomer. *El cant de les estrelles*, subtítulada "Poema per a piano, orgue i veus inspirat per un poema de Heine", és una obra d'un intens lirisme i virtuosisme pianístic, més propera a les *Escenes romàntiques* i als *Valsos poètics*, que no a les *Danses espanyoles* i a les conegudes *Goyescas*. Per tant, s'allunya completament del folklorisme hispànic a què es relaciona per defecte l'obra pianística de Granados i beu de la font dels seus venerats Schumann i Beethoven. La lletra, que no apareix signada en la partitura, sembla correspondre a una traducció lliure dels poemes de Heine que canten també a les estrelles, com l'"Intermezzo líric núm. 8" o "Pressentiment", de la col·lecció *Nachgelesene Gedichte*. Granados no sabia llegir alemany i per això tot fa pensar que una vegada més va tenir la col·laboració del seu amic Apel·les Mestres.

La partitura va seguir un destí de no-



vel·la, com el seu creador. Tot i l'èxit que assolí culminant el concert monogràfic al Palau que va protagonitzar Granados aquell 11 de març de 1911, *El cant de les estrelles* va quedar sense publicar i l'atazar va fer que no es tornés a interpretar més en vida del compositor. La part manuscrita de l'orgue i el cor va quedar a la Biblioteca del Palau de la Música Catalana i la part de piano a l'arxiu de la família, fins que el 1938 el seu fill Víctor se la va endur als Estats Units, juntament amb l'òpera *Maria del Carmen* i les obres orquestrals *Romeu i Julieta* i *Torrijos*. A Nova York, Víctor Granados va signar un contracte per publicar-la amb Nathaniel Shilkret, conegut director, compositor i editor, que de seguida es va adonar de la qualitat d'aquestes obres. Per aquestes obres, Víctor va cobrar 300 dòlars, que no va repartir amb la resta dels hereus de Granados, cosa que va enterrar l'obra sota un munt de plets de la resta de la família per poder recuperar l'obra i l'explotació dels drets. Per tant, el manuscrit de la part de piano d'*El cant de les estrelles* va continuar tancat en un calaix, aquest cop dins de l'arxiu d'aquest editor nord-americà. Durant tots aquests anys, tant José Iturbi com Alicia de Larrocha van fer tots els possibles per recuperar-la. Fins i tot, arran de l'incendi que va patir un magatzem de l'editor nord-americà el 1964, es creia que la partitura s'havia perdut sense esperança. Douglas Riva va sentir a parlar d'aquesta obra per la filla petita de Granados, Natàlia, i pel seu marit, el doctor Antoni Carreras, i des de llavors es va afegir a la tossuda recerca. Però no va ser fins al 2004, gràcies al contacte amb el nét de Shilkret, Niel Shell, i coincidint amb la recerca del musicòleg Walter Clark, autor de la biografia *Granados: the poet of the piano* (New York: Oxford University Press, 2005), que Riva va poder arribar a un acord feliç per treure-la novament a la llum. El manuscrit, que havia sofert un fort deteriorament tant per l'incendi com pel temps, va ser restaurat a Nova York per Susan B. Martin, de la New York Academy of Medicine, i finalment ha estat editat per Boileau i tocat per segona vegada aquest passat 22 de març a Nova York, 96 anys després de la seva creació.

Ara només queda poder-la tornar a escoltar al Palau de la Música Catalana al més aviat possible i, si pot ser, en el marc d'una celebració de la música catalana tan excelsa com ho van fer les Veus de l'Ascensió a Nova York.

Bibliografia

Walter A. Clark: *Lost and Found: Granados' El cant de les estrelles for Piano, Organ and Chorus*.
<<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/current/issue1/cant.html>>.

Al voltant del 53è Concurs Maria Canals Conversa amb Carlos Cebro

Enmig de tanta fanfara política i social, els mitjans informatius cada cop més redueixen l'àmbit d'interès cap a la meravellosa actuació de tal o tal altre personatge polític o a l'èxit d'aquest o aquell esportista, tot deixant de banda altres àmbits que enriqueixen molt més una cultura, fent-la més perdurable i consistent, com és el cas de la música culta, amb una tradició en vies de desarrelament.

per M.C.P.

Després de la rotunda consecució del primer premi del Concurs Internacional Maria Canals pel jove pianista català José Enrique Bagaria, en Carlos Cebro, l'actual president del jurat del Concurs, va recollir un titular molt oportunista d'un diari amb molt de tiratge que amb el nom de "Tripartit" feia aparèixer tres joves realitats del món de l'esport espanyol. Amb un cert aire d'indignació, emfatitzat per l'efusivitat del seu caràcter llatí, Carlos Cebro lamentava que només als joves que excel·lien en l'àmbit esportiu se'ls atorgués el mèrit d'obtenir un titular com aquest. I sense treure mèrit al sacrifici que sens dubte comporta la carrera professional esportiva, sí és cert que resulta desoladora la ignorància evident que els mitjans de comunicació adopten progressivament cap a tot allò que tingui a veure amb la cultura de tradició, amb història.

En Carlos Cebro porta ja molts anys vinculat a aquest concurs, un dels que pot vanter-se amb més fermesa de gaudir d'una gran categoria i veterania. Enguany es celebra la seva edició número 53, una xifra que no fa més que refermar una opinió compartida per la gran majoria de concursos internacionals de música federats: "A la Federació de Concursos Internacionals consideren el Concurs Maria Canals com un dels més prestigiosos, un fet que només s'aconsegueix gràcies a l'esforç per mantenir un rigor als criteris, un nivell i una exigència. Hi ha accessits a premis al nostre concurs que en d'altres serien primers premis." Carlos Cebro ho corrobora afegint: "Quan jo era petit i estudiava a Montevideo, ja sentia parlar del Concurs Maria Canals!"

El Concurs Maria Canals centra l'atenció durant gran part de la nostra conversa, fet que permet intercanviar opinions sobre les qüestions més importants que envolten el complex món dels concursos musicals: "Avui dia els concursos són imprescindibles, tenen un paper fonamental en l'inici d'una carrera professional. La competència és tant més gran que anys enrere, que l'única manera de fer carrera és presentar-te a concursos o aconseguir tenir un gran mecenes." L'any passat i per pri-



EVA GUILLAMET

mer cop després de molts anys, un català es va imposar per sobre de la cada vegada més gran aflluència i excel·lència dels músics d'origen oriental i rus. Amb referència als primers, Cebro té molt clar quin és el secret del seu èxit: "Els orientals tenen una gran disciplina, imposada per la seva educació, la seva cultura. Allà les mares dediquen íntegrament els dos primers anys a estar amb els fills per estimular al màxim les seves capacitats d'aprenentatge, dos anys que són crucials en la vida de qualsevol infant. Per aquest motiu i per la proporció demogràfica de xinesos, japonesos i coreans que hi ha repartits per tot el món, se'n veuen tants en els concursos. Són tècnicament fantàstics per la disciplina que tenen marcada des de la infància, però no és cert que no sàpiguen transmetre, molts sí que ho fan. El problema radica en la barrera cultural, perquè la seva forma de comunicar és diferent a l'europea. Tot i això, hi ha molts orientals que estudien a Europa. Diuen que si tornessin tots els japonesos que hi ha repartits pel món al seu país, s'enfonsaria l'illa!"

Respecte de la sempre espinosa qüestió de la interpretació, en Carlos Cebro

CARLOS CEBRO TAMBÉ ÉS EL DIRECTOR ARTÍSTIC DEL CONCURS

és rotund: "No existeix el «tot s'hi val» en les interpretacions. El que sí que hi ha són modes i, com a tals, són passegeres. Mai no s'ha d'oblidar que el més important és allò que va escriure el compositor. Després ja ve el com s'ha de transmetre, allà és on entra l'actuació musical que va des del cor fins al cervell i d'allà als braços, les mans i els dits. No hi ha pianos dolents, hi ha pianistes dolents. El piano no és només un conjunt de teclades percudides. El mode com un pressiona cada tecla és el que marca la diferència."

Carlos Cebro té una trajectòria artística avalada pels seus estudis musicals a París —entre altres professors amb un deixeble de Ravel— una important carrera com a solista i acompanyant de cantants i un vessant pedagògic molt rellevant, ja sigui en classes individuals o en masterclasses, a més de l'activitat de jurat en diversos concursos, entre els quals el Maria Canals. Després d'una gran sensatesa en les seves expressions, amb un coneixement de causa propi de l'observador atent i humil que sap analitzar les percepcions d'una manera lògica. Per això no sorprèn sentir de la seva veu sentències com aquesta: "És una llàstima el tracte secundari que es dona cada vegada més a la cultura, i en concret a la música, en les institucions, fins i tots en algunes del sector musical. Un exemple són els teatres, en els quals preval la posada en escena per sobre dels cantants. La gent va a l'òpera a escoltar els cantants, no a veure un espectacle que no hi té res a veure. A la llarga, això no fa sinó portar a la ignorància i la manca d'interès." Amb una nova edició del Concurs Maria Canals per endavant, quedem-nos amb unes paraules que poden servir tant als músics que es presentin al concurs com a qualsevol persona que s'ho vulgui recordar dia a dia: "La saviesa popular existeix per algun motiu. Jo crec que hi ha diversos camins a la vida, no més es tracta d'escollir però també de deixar-se emportar per la intuïció i sobretot: treballar i treballar."

RMC
271



Harmonia en les innovacions

La música, com a expressió innovadora dels sentiments, ha estat per a Siemens, des dels seus inicis, un pont d'apropament i unió entre les persones. La Fundació Ernst von Siemens, creada el 1972, atorga un prestigiós premi musical: Benjamin Britten, Herbert von Karajan, Andrés Segovia, Leonard Bernstein o Claudio Abbado, entre d'altres, avalen l'alt nivell de les personalitats guardonades.

El dia a dia esdevé una cosa similar. Els nostres enginyers desenvolupen solucions tecnològiques altament innovadores, en harmonia absoluta amb les persones i el seu entorn.

Des de fa més de 100 anys desenvolupen a Espanya solucions en enginyeria elèctrica i electrònica perquè els nostres clients dirigeixin amb èxit els seus negocis. Perquè sabem que el nostre èxit depèn de l'èxit dels nostres clients.

El director d'èxit necessita harmonia en les seves innovacions.

www.siemens.es

SIEMENS

AUDITORI DE GIRONA

Mes de solistes

Tres concerts van centrar la programació clàssica de l'Auditori de Girona durant el mes de març, i tots amb participació de solistes instrumentals.

per JOSEP JOFRÉ

El primer va ser el divendres dia 2 i va tenir com a protagonistes l'Orquestra de Cadaqués i els solistes Jaime Martín i Joan Enric Lluna, tots ells dirigits pel prestigiós director anglès Sir Neville Marriner.

El concert va començar amb la interpretació de la *Simfonia núm. 1* de Ferran Sor. Amb un llenguatge planer i ple de paradigmes estilístics de l'època, aquesta simfonia recuperada va sonar, en mans de l'Orquestra de Cadaqués, transparent i rica en matisos.

La gran paleta de colors que va desplegar l'Orquestra va servir per donar vida a una música fresca i sense pretensions d'esdevenir cap referent històric, com també va succeir amb el *Duet concertant per a flauta, clarinet i orquestra en Si bemoll major, op. 41* de Franz Danzi. Aquí van ser Jaime Martín amb la flauta i Joan Enric Lluna amb el clarinet els que es van encarregar de portar la música a un nivell superior i dotar-la d'una extraordinària capacitat expressiva.

En la segona part, només una obra configurava el programa, la *Simfonia núm. 6 en Fa major, op. 68, "Pastoral"* de L. V. Beethoven. Escrita el 1808, va ser el mateix compositor qui li posar el nom, tal com es pot llegir en el títol que apareix en la primera edició de 1809: *Simfonia Pastoral, o records de la vida campestre*. També va ser ell qui va donar un sobretítol a cada un dels moviments.

Es tracta, doncs, d'una música de programa, i és probable que Beethoven estigués influenciat per una simfonia de Justin Heinrich Knecht editada el 1784 amb el programa titulat: *Retrat musical de la natura*.

En el pla musical, la *Sisena* és molt diferent de totes les altres que va escriure el compositor de Bonn. És l'única que consta de cinc moviments. És la més serena, la menys tensa i la més melòdica de les nou simfonies.

Els factors de tensió són evitats acuradament: absència de tonalitat menor (tret del quart moviment, la tempesta), estabilitat harmònica (els canvis de tonalitat són molt lents), innombrables repeticions de les mateixes cèl·lules rítmiques i melòdiques que engendren una sensació de quietud i de pau.

Aquesta sensació va estar ben expressada pel músic de l'Orquestra que, amb un molt bon domini de la tècnica instrumental, van saber copsar l'esperit bucòlic de l'obra.

Mentre els solistes desplegaven de manera sublim un gran ventall de matisos,

que els permetia donar varietat i direcció als materials musicals, la corda anava teixint l'entramat dels restants plans sonors. Sir Neville Marriner, al capdavant de l'Orquestra, va aconseguir que aquesta desplegués tot el seu potencial en una versió transparent i molt tècnica de la simfonia més lírica del compositor alemany.

Un caire molt diferent va tenir la programació del dia 16, la qual, lligada amb el concert familiar del diumenge 18 ("Les meves primeres *Quatre Estacions* de Vivaldi"), va tenir com a protagonista el violí. El concert va començar amb *Crisan-temi* de Giacomo Puccini, obra elegíaca escrita inicialment per a quartet de corda el 1890, i que l'Orquestra de Girona, que semblava trobar-s'hi molt còmode, va interpretar amb una notable solidesa.

Després de *La oración del torero, op. 34* que Joaquín Turina va escriure a instància del quartet de llauts dels germans Aguilar el 1925 i que va adaptar per a orquestra de corda l'any següent, els músics gironins, acompanyats del violinista libanès Ara Malikian van interpretar en una orquestració de M. O. Dupin, la difícilíssima i espectacular *Fantasia sobre Carmen per a violí i orquestra, op. 25* de Pablo Sarasate.

Malikian va irrompre amb energia i agilitat en els passatges virtuosístics, mentre que en els de caràcter més líric va mostrar molta expressivitat. Tot i això, la personal i lliure interpretació que va fer de l'obra del violinista navarrès, va restar direccionalitat a la música i va posar en primer pla una gran dosi de gimnàstica instrumental.

El violinista libanès va desplegar tot el seu saber expressiu en l'obra pròpia *Rollo flamenco*, que va oferir de propina pels aplaudiments rebuts un vegada acabada la interpretació del *Rondó en La major per a violí solista i cordes* de Franz Schubert.

Amb la *Simfonia de cambra en Do menor, op. 110a* del compositor rus Dmitri Xostakóvitx, tant l'Orquestra de Girona com el seu director titular, el granadí Pablo Heras, van mostrar amb una interpretació molt acurada i plena de matisos, el resultat satisfactori del treball ben fet.

Cal destacar també en la programació del mes de març les actuacions de Cristina Branco amb un homenatge a Amàlia Rodrigues, de Goran Bregovic i la Banda de Noces i Funerals amb músiques d'antigues tradicions i orígens fusionada amb el rock, de la cantant algueresa Franca Masu i els únics concerts que van donar a Catalunya el turc Yurdal Tokcan i la mexicana Julieta Venegas.

VII CURS INTERNACIONAL DE DIRECCIÓ D'ORQUESTRA

VII CURSO INTERNACIONAL
DE DIRECCIÓN DE
ORQUESTA

VII INTERNATIONAL
ORCHESTRAL CONDUCTING
COURSE

ANTONI ROS MARBÀ
ORQUESTRA SIMFÒNICA
DEL VALLÈS
IGUALADA

2007

Del 9 al 21 de juliol
Del 9 al 21 de julio
From the 9th to the 21st of July

Escola Mpal. de Música
Conservatori de Grau Mitjà
d'Igualada

"Mestre Joan Just i Bertran"

Passeig Verdaguer, 84-86
08700 IGUALADA (B)- España
Tel. 659679111 (de 9'30h a 12'30h)
Fax 938055490
escola.musica@aj-igualada.net
www.emmigualada.com

e²

ESCOLA MUNICIPAL DE MÚSICA
CONSERVATORI DE GRAU MITJA D'IGUALADA
Mestre Joan Just i Bertran



RMC
271

DIETARI D'UN CRÍTIC EN EXCEDÈNCIA

Paco, Paco, Paco

La primavera de 1974, Dolores Ibárruri i Santiago Carrillo donaven un míting al Palau dels Esports de Ginebra. La persecució franquista va arribar a la neutral Suïssa i no els van deixar parlar. Però Paco Ibáñez va poder cantar, i els milers de convocats, dels exilis interior i exterior, van deixar-se amarar per la seva tremenda força. *"A la calle, que ya es hora..."* I la gent, *"Paco, Paco, Paco!"* Va ser el primer cop que el vaig veure en directe, i encara en conservo el sotrac emocional. Paco vivia a París, no el deixaven cantar aquí, el detenien, el multaven, era una de les estrelles que brillaven en la negror de les llistes negres. Vaig descobrir el mite. Després, vaig gaudir del músic.

per ANTONI BATISTA

Paco Ibáñez no fa lletres, compon música i la interpreta. Sobre textos en general molt ben triats per belleses i contingut, Paco Ibáñez n'extrau la melodia interior que mai no escapa de la bona poesia, l'embolcalla en harmonies pensades i hi afegeix els seus dots de bon guitarrista i cantant de suprema afinació. La seva veu no pesa en decibels, però té una potència espiritual que fa que l'energia, com sempre, faci innecessària la matèria. Paco Ibáñez és la "música callada" amb lletra de Juan de la Cruz i amb Mompou al piano. És una música germana del silenci.

El vaig conèixer fa la *intemerata*. Després d'un recital en el qual va dir que a Barcelona ningú no el convidava a actuar. Vaig trucar a en Fèlix Millet i, com sempre, va respondre: *"Paco, cantaràs a Barcelona i ho faràs al Palau."* Van ser uns recitals en els quals, superat el tràngol de la necessària politització de tot contra un poderós enemic injust i dèspota, en Paco va consagrar el seu art musical, sota els bustos de Clavé i Beethoven. Quan els bisos estaven rebentant tots els registres, i la gent havia cavalcant amb els cavalls d'Alberti com els de les valquíries wagnerianes que també són a l'embocadura de l'escenari, en Paco s'eixugava la suor amb una tovallola. Semblava més un bocejador que un músic. Em va dir: *"Escriu-me la lletra d'Els Segadors i anota els acords als versos."* Embolica que fa fort.

Primer vam trobar el to que li anava



bé –tot mentre entrava i sortia de l'escenari, guanyant temps als incansables aplaudiments. Vam provar una mica, i au, va deixar anar una versió minimalista, preciosa, de l'himne de Catalunya; altra cop la força. En la complicitat d'aquells moments, en Paco, que posa renoms a tothom, m'anomena "Tremoli l'enemic". Ja m'agradaria.

L'àlbum fotogràfic amb en Paco té grans moments de color sèpia, la patina d'antics flaixos. El dia que em va presentar Jorge Oteiza, l'escultor de la profunditat del buit. Una nit al *caserío* de la seva mare, prop de Donostia. Feia bullir un brou densíssim, que vam assaborir després; és bon cuiner i domina colors tan exòtics com el *kosher* i el *cusús*. En acabat de sopar, va agafar la guitarra i va començar a cantar cançons tra-

dicionals en euskera. Una delícia que anys més tard va portar al disc, amb el seu amic Imanol i una coberta objecte d'Oteiza, naturalment.

Les fotos amb José Agustín Goytisolo s'emmarquen en el restaurant que en Josep Ramon i Guitart regentava a la cruïlla dels carrers Girona i Diputació, La Manduca. En Paco ha musicat molts poemes de Goytisolo, entre els quals l'impagable *Palabras para Julia*, una de les cançons que han assolit l'eternitat. El poeta arribava, demanava una ampolla de Viña Sol a la barra, l'acompanyava amb unes copes i se l'emportava a taula per compartir-la amb els amics. Era un home de mil caràcters, passava de l'emprenyament més càustic a la tendresa més melindrosa. Deixava anar un poema, el recitava en profunditat, en Paco desenfundava l'arma de les sis cordes i li posava la música que li semblava convenient i la que li dictava el cor en aquell moment; recordo allò tan tremebund de *"así son pues los poetas, las viejas prostitutas de la historia"*, i un preludi de Bach amb la guitarra fent de clave.

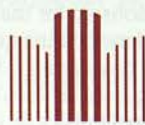
Paco Ibáñez ha viscut moltes vides a molts llocs diferents, i en conseqüència amb la transhumància i amb una oïda privilegiada, parla uns quants idiomes. Del *caserío Apakintza* fins a la *rue Vierge du Temple*, al vell París, passant pel centre de Madrid i els carrers bíblics de Jafa, literalment la Bella. Ara viu a Barcelona. Un àtic i un gran terrat on hi ha el taller d'ebenista que sempre l'acompanya.

El Sant Jordi de Paco Ibáñez al Liceu va ser un homenatge a la música.

40 % de descompte

Els subscriptors de "Revista Musical Catalana" obtindran un 40% de descompte en la compra d'entrades a les taquilles del Palau de la Música Catalana per als concerts dels cicles Concerts Simfònics al Palau. Cambra Coral, Música de Cambra al Petit Palau, Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra, Cobla, Cor i Dansa al Palau, Cicle d'Orgue al Palau i Els Diumenges al Palau, de la temporada 2006-07.

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.



NOTICIARI

MIKROKOSMOS

La bellesa musical a l'abast

Estem tan convençuts que el gaudi musical només el podem obtenir en dia i hora fixats –és a dir als concerts– que sovint no ens adonem que la podem trobar graciosament a la impen-sada.

Els en posaré tres exemples:

a) En una de les meves rutes habituals pel barri on visc –Gràcia–, des d'una casa del carrer de l'Encarnació se sentia un piano l'interpret del qual tocava obres de Beethoven amb una sensibilitat exquisida.

b) Una tarda d'estiu, cap al tard, passejava tranquil·lament pels carrers costeruts de Sant Vicenç de Calders, tots ells regats de poc i impregnats d'un silenci absolut. En arribar a una placeta vaig sentir, amb gran sorpresa, que de la casa que la presidia se sentia la *Passió segons sant Mateu* de Bach. La Passió en ple mes d'agost! Vaig endevinar tot seguit la versió: era la del Concertgebouw dirigida per Eugen Jochum i amb Ernst Haefliger com a Evangelista.

Sense adonar-me'n i *sotto voce* m'afegí cantant la melodia dels corals. Una merla, des d'un rafal, em devia sentir enveja i es va posar a piular una deliciosa melodia que no desdeia gens ni mica de la del geni de Leipzig.

c) Assidu assistent, anys ha, al Festival de Granada, recordo amb emoció un concert de guitarra al Patio de los Arrayanes, un recinte amb un estany envoltat de murtra. De sobte, una oreneta voleïa sobre el tendal de l'estrada on tocava el músic i amb el seu cant féu un contrapunt deliciós a les obres programades.

Això durà tota l'estona del concert.

Quan l'interpret saludà entre els aplaudiments del públic, l'ocell emprengué el vol com si fos la seva salutació cordial.

Vet aquí tres exemples –en podria posar molts d'altres, com el rés de les Vespres al convent de les monges benedictines del carrer d'Anglí– en els quals sense pagar res em fou donat un gaudi musical vívid i profund com poques vegades havia experimentat.

I això pot esdevenir a qualsevol persona que vagi pel món amb els sentits vius i desperts admirant la bellesa de la natura i sent sensible a l'entorn que l'envolta. Ja ho digué el gran poeta Joan Maragall: "Si el món ja és tan formós, Senyor!"

per PERE ARTÍS

Torna a l'Ateneu Barcelonès el cicle de Música del Segle XX-XXI

Organitzat per la Fundació Música Contemporània, se celebrarà la vint-i-dosena edició del Cicle de Música del Segle XX-XXI. En total seran vuit concerts, que tindran lloc entre els dies 7 i 30 de maig a l'auditori de l'Ateneu Barcelonès, amb entrada gratuïta.

En aquest cicle compartiran programació els grans noms de la música contemporània universal amb els catalans i espanyols, servits per diversos conjunts de cambra de característiques molt variades.



GARCIA DEMESTRES

Boliart, Guinjoan, Oliu, García Demestres, Cruz López, Torres, Charles, Sardà, Segarra, Brotons, De Pablo, Taverna-Bech, Grèbol, Benguerel, Bertran, Torrent, Amargós, Pardo, Sebastià, Escaich, Martí i Cervelló, s'alternaran amb Xenakis, Hurel, Scelsi, Havel, Hindemith, Jolivet, Takemitsu, Koechlin, Stravinsky, Stockhausen, Penderecki, Debussy i Henze, tot configurant d'aquesta manera un ventall completíssim de la creació dels darrers cent anys d'història de la música.

Aquestes obres seran servides per conjunts com duo de clarinet i percussió, quartet de saxos –el Vortex Temporum Ensemble–, duo de flautes, duo d'acordions, flauta i guitarra, flauta, saxòfons i clarinet –Trio Sigma–, trio de violí, violoncel i piano, i quartet de clarinet, guitarra, bandúrries i violoncel (grup instrumental Sitges 94).

La Schubertiada de L'illa completa la programació

Tres concerts més s'afegeixen a la programació inicialment anunciada de la X Schubertiada a L'illa Diagonal, promoguda per Joventuts Musicals d'Espanya.

S'oferiran a la tardor, entre els dies 2 d'octubre i 1 de desembre.

En el primer, hi actuarà el baríton Olaf Bar acompanyat al piano per Wolfram Rieger –una ben coneguda referència en el cicle i en la tasca d'acompanyament–, en un programa en el qual destaca *Liederkreis* de Schumann juntament amb obres de Pfitzner i Wolf.

El dia 15 de novembre actuarà la soprano sueca Malin Hartelius, a qui acompanyarà un altre nom de gran solvència en el *métier*, Helmut Deutsch, interpretant un repertori centrat en Schubert.

Finalment, el cicle el tancarà la pianista Carme Vilà, que oferirà obres de Mozart, Schubert i Debussy.

Cal advertir que l'horari s'avança mitja hora i els programes es versionaran seguits, sense mitja part.

La Universitat de Zuric rep un important arxiu de música espanyola

La pianista espanyola Maria Luisa Cantos, propietària del més gran arxiu privat de partitures de música espanyola a Europa, donarà aquest arxiu a l'Institut de Musicologia de la Universitat de Zuric. L'arxiu consta de gairebé mil partitures de compositors espanyols, llatinoamericans i suïssos amb influència de música espanyola, i de manuscrits, llibres pedagògics i discos compactes. La donació es completa amb altres donacions d'entitats privades i públiques, com el Ministeri de Cultura espanyol.

L'arxiu es va iniciar l'any 1996 amb la finalitat de complementar la tasca didàctica de l'entitat privada Fundació Música Espanyola a Suïssa, que presideix Maria Luisa Cantos, que en els darrers vint-i-cinc anys es dedica a impartir cursos d'interpretació de música espanyola a la ciutat suïssa de Baden.

RMC
271

DEL SEU AFFM.

Sr. Franz-Paul Decker,
principal director no convidat de l'OBC

Estimat amic,

Gens ni mica podia sospitar quan se'm va acudir publicar una entrevista a vostè que érem a punt de fer salat, de no arribar a temps.

Fins i tot tampoc no ho vaig sospitar quan vaig assistir el diumenge 18 de març al que, almenys per ara, haurà estat el seu darrer concert amb l'esplèndida versió del programa Elgar clos amb el títol significatiu de *The musikmakers* (literalment els que –com vostè, hi afegeixo–, fan música). Ni tampoc vaig malfiar-me'n quan al final d'aquell concert em va rebre i em va saludar amb l'efusivitat càlida i autèntica de sempre.

Tanmateix alguna cosa sí que em va posar a l'aguait, quan enmig dels comiats que li feien els membres de l'Orquestra, una instrumentista va deixar anar unes llàgrimes i vostè –del tot aliè a allò que va passar després–, se'n va mostrar sorprès. Després vàrem sortir junts per l'escala d'artistes on al final l'esperaven una colla d'admiradors amb el programa a la mà, als quals va satisfer en un clima d'afecte gras.

Tan sols tres dies després, la presentació de la nova temporada de l'OBC ens posava davant la realitat que al cap d'una vintena llarga d'anys deixava de ser-hi present, alhora que trencava amb la inalterable condició de principal director convidat.

No cal que li manifesti que la seva circumspècció també és la meua. Oimés quan les explicacions que ens van donar en l'esmentat acte informatiu i les que vostè diu que ha rebut, queden molt allunyades de resultar convincents. No remeno el gorg del detall, per altra part indicatiu, però refresco les paraules escrites en el seu castellà possible: *"Yo soy espantado. Después así muchos años positivos, después su grande trabajo en la revista para me, y después el honor por el presidente, Señor Maragall, de darme en septiembre 2006 el Creu de Sant Jordi, esta acción es el más grande insulto."*

Estimat amic, que ho és de debò, no tinc prou elements de judici per ponderar el que ha passat, alhora que imagino que en tot això hi deu haver lletra menuda que per força se m'escapa i que pot tenir el seu pes. Vist a la distància temo, només em limito a apuntar-ho, que en poc, quelcom, o força, hagi estat víctima d'una concreta i prou sovintejada manera d'entendre la història. Aquella que sostenen els que creuen que comença just quan ells comencen a formar-ne part. I que, consegüentment, res d'abans –justament l'autèntica història–, no compta, o compta poc. I en el cas de vostè, i pel que fa a la seva relació amb l'OBC, sap molt bé com penso, hi ha molt que compta i que a més de manera transcendental. I per no ser massa extens, reitero dues realitzacions definitives: ser el director que en els darrers vint anys ha aportat els trets personalitzadors més creatius a l'Orquestra i haver fet possible el clima afectiu més intens i càlid amb els afeccionats que s'ha viscut en aquests mateixos anys.

Lamento no tenir arguments més poderosos i paraules més alleujadores del seu comprensible mal moment. Tan sols em resta manifestar-li que m'arreglero amb tota convicció afectiva i intel·lectual amb els molts que ens sentim dolguts per no poder gaudir la temporada pròxima de les seves interpretacions potents –oimés quan la programació no va sobrada de genis–, i de la seva condició de faedor de música –*musikmaker*– i de no poder trametre-li directament l'escalf del nostre afecte i rebre el que vostè també sent per nosaltres, per l'OBC i pel país. Tant de bo que aquest comiat sigui tan sols un "a reveure" i, a més, ben breu.

Del seu affm.

Jaume Comellas

La Fundació Orfeó Català,
premi Agustí Borgunyó

El dia 23 de març va ser lliurat a la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música el Premi Nacional Agustí Borgunyó instituït per l'entitat Sabadell més Música, pels mèrits en la tasca de foment de la creació i la programació estable de música simfònica o de format lliure per a cobla, en el cicle Cobla, Cor i Dansa al Palau.

L'acte va tenir lloc a l'Hotel Urpí de Sabadell i va ser presidit pel tinent d'alcalde de Cultura, Joan Manau, i pel president de l'esmentada entitat, Josep Vinarós. El jurat que atorgà el premi estava format per Josep Vinarós (president), Eduard Tortajada (secretari), Jordi Lara, Joan Lluís Moraleda, Josep Pasqual i Lluís Subirana.

Joan Lluís Moraleda glossà els mèrits de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música a favor de la promoció del simfonisme per a cobla, basant-se en el cicle esmentat, que enguany ha completat la seva novena edició.

També van ser premiats la Cobla Sabadell, pel magnífic enregistrament fet d'obra d'Agustí Borgunyó, amb el títol de *Nostàlgia*, i així mateix l'Orquestra Simfònica del Vallès, que enguany commemora el seu vintè aniversari.

Raimon,

premi d'honor de l'Acadèmia de la Música

El passat 21 de març va ser lliurat a Raimon el Premi d'Honor de l'Acadèmia de la Música. Es tracta d'un guardó que promouen conjuntament cada any l'SGAE i l'ens Artistas, Intérpretes y Ejecutantes (AIE).

L'acte va tenir lloc a Còrdova, en un acte presidit per l'alcalde d'aquesta ciutat andalusa. D'aquesta manera es premia per primera vegada un cantant absolutament en llengua catalana, després que anteriorment hi haguessin estat distingits, Joan Manuel Serrat, Enrique Morente, María Dolores Pradera, Paco de Lucía i Montserrat Caballé.

En el curs dels seus quaranta anys llargs de trajectòria, Raimon ha estat distingit amb el Grand Prix Francis Carco de l'Académie Française du Disque, Palmarès des Palmarès de la Nouvelle Académie diu Disque, Medalla d'Or al Mèrit en les Belles Arts del Ministeri de Cultura i Premi Nacional de Música i Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya.

Nova edició del Concurs Maria Canals

El 53è Concurs Internacional de Música Maria Canals de Barcelona, en la seva branca de piano, se celebra del 2 al 15 d'aquest mes de maig al Palau de la Música Catalana, amb la participació de 114 concursants procedents de 32 països. La primera prova del Concurs és a la sala Petit Palau, del 4 al 7 de maig (de 9.30 a 16.30 h) i l'entrada és gratuïta. Cada concursant farà un recital de 20 minuts amb obres de Bach, Mozart, Beethoven i Chopin. En la segona prova, també al Petit Palau, del 8 al 9 de maig i també d'accés gratuït, hi participaran els primers 18 classificats, que faran un recital de 40 minuts amb obres clàssiques del repertori pianístic i obres del segle XX. En la prova final, que es farà a la Sala de Concerts del Palau el diumenge 13 de maig (11.30 h), hi participaran els tres primers concursants classificats i hi interpretaran un concert per a piano i orquestra (escollint entre alguns dels concerts de Chopin, Liszt, Ravel, Bartók, Schuman i Beethoven), amb l'Orquestra Simfònica del Vallès.

El guanyadors del Concurs s'enduran premis en metàl·lic per un import total superior als 20.000 euros i nombrosos concerts per Catalunya, Espanya i la resta del món. Amb motiu de la celebració del Concurs, se celebren nombrosos recitals de piano en escoles de música, espais culturals i altres espais públics de la ciutat de Barcelona i el seu entorn.

El cicle Nous Repertoris Música XXI homenatja Francesc Taverna-Bech

Després de l'homenatge que li va retre la Fundació Caixa de Catalunya amb motiu del seu setantè aniversari, ara és el cicle Nous Repertoris Música XXI, promogut per Joventuts Musicals de Barcelona, l'ens que organitza un concert amb protagonisme central de l'esmentat compositor, crític i assagista musical.

Serà en el tercer dels set concerts que integren aquest cicle, interpretat pel pianista Jordi Vilaprinyó, i que entre altres obres estrenarà *Tres nocturns urbans*. El programa inclou composicions també de Montsalvatge, Joan Albert Amargós, Maria Rosa Ribas i Xavier Boliart.

El cicle és dedicat totalment a obra de compositors catalans. Va començar el dia 24 d'abril i acabarà el 12 de juny, amb interpretacions a càrrec de solistes de l'OBC, que protagonitzaran dos concerts, un amb quintet de vent fusta i l'altre de quartet de corda; també hi intervindran la soprano Marta Fiol, acompanyada al piano (sense determinar) i a la flauta per Peter Bacchus; el quartet de saxòfons Afrodisax; el Trio Collage –violí, violoncel i piano–, i finalment l'Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu, en un concert que se celebrarà al Foyer del Gran Teatre del Liceu, mentre que la resta tindran lloc a la Sala Mompou de l'SGAE.

En conjunt, hi seran ofertes obres, ultra dels esmentats, d'Antoni Olaf Sabater, Fleta Polo, M. Vila, Llorenç Balsach, Salvador Brotons, Narcís Bonet, Peter Bacchus, J. J. Giménez, Xavier Boliart, Hèctor Parra, Toni Xuclà, Xavier Armenter, Enric Morera, Anna Cazorra, Miquel Ortega, Albert Llanas, Nino Díaz, Domènec González de la Rubia, Jaume Pahissa, J. Solà, Jordi Cervelló i Lluís Benejam.

Celebració del Centenari del Palau amb butaca pròpia

El Palau de la Música Catalana celebrarà el seu Centenari el proper any 2008. Amb motiu d'aquest esdeveniment s'està preparant un programa d'activitats extens i variat perquè esdevingui una gran festa i tothom hi participi. Una primera acció consisteix en una campanya que cerca la participació popular mitjançant aportacions des de 50 euros. Els qui contribueixin a aquesta iniciativa gaudiran, entre d'altres, de les contraprestacions següents: inscripció del seu nom en una butaca de la Sala de Concerts i dret de prioritat i descomptes en concerts i activitats del Centenari. Els subscriptors de la "Revista Musical Catalana", els socis de l'Orfeo Català i els Amics del Palau podran fer-hi aportacions des de 30 euros.

Per a més informació visiteu el web <www.palaumusica.org>.

Carta al director

Sr. Director,

Aquest mes de març, entre d'altres, he assistit a uns esdeveniments musicals importants. L'obertura del nou Museu de la Música, amb unes instal·lacions reeixides que posen de manifest, per la seva importància, que la societat catalana continua ben sensible al fet musical. També al Palau de la Música Catalana, un concert amb participació qualificada del moviment de joventut més important del món, l'Escoltisme i Guiatge, per celebrar enguany el centenari de la seva fundació per Lord Baden Powell.

A Catalunya aquest moviment té una presència important i ja des del seu inici hi fou present la música. Mossèn Antoni Batlle sempre feia cantar els seus minyons, importà la flauta dolça i altres instruments en les activitats escoltes.

El cant de joia de la *Novena Simfonia* de Beethoven l'aprenuérem i el cantàvem ben sovint i, amb ell, des del gregorià als corals de Bach, la música de Mozart i el cançoner popular. Oriol Martorell fou un gran exponent del que l'escoltisme semblava i la Coral Sant Jordi s'inicià entre gent de l'escoltisme cap als anys quaranta.

Arran dels 50 anys de la mort de Mn. Batlle, s'inicià amb un concert un acte anual i començà la idea d'aplegar els guies i escoltes que estudiaven música, en una iniciativa que s'ha anat consolidant i que enguany ha cristal·litzat en l'Orquestra Simfònica Juvenil de Catalunya. En altres països, concretament als germànics, veiem com la música es conrea amb força, però també a França o a Itàlia el cant acompanya sempre i dona color a les activitats escoltes. És un magnífic referent que ajuda a completar l'educació en el temps de lleure.

Al·leluia, doncs, per aquests signes entre molts d'altres de vitalitat del fet musical a Catalunya.

Jordi Bonet i Armengol

President de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi

TANGENTS

Succedanis

Quan els cantants finalitzen els seus estudis, tenen diverses vies per fer-se sentir a un públic melòman. Els concursos, en els seus diversos formats, n'és una. Una altra, a força de fer audicions, aconseguir algun paper en un teatre d'òpera que, pel comú, a l'inici acostuma a ser petit. A un recital de cançons, no tothom hi pot optar, ja que el lied és una especialitat difícil i minoritària, i fer de solista en una missa musical o un oratori suposa tenir ja una certa trajectòria o un nom reconegut. Un dels camins que darrerament ens proporciona algun exemple és fugir del recital d'àries d'òpera, que no té gaire sentit, i trobar un fil argumental que possibiliti cantar-les d'una manera més natural. És així com n'hem pogut veure fa poc dos exemples. L'un, un plantejament teatral que va fer Bibiana Goday en relatar peripècies del llibretista de Mozart, Lorenzo Da Ponte. L'altre, del cicle joves intèrprets catalans titulat "Ellas", que, segons explicita Maria Zuazu en el programa, s'estructura en tres seccions que representen una classe de cant, l'actuació dels cantants en un suposat càsting i finalment l'assaig per a un recital d'òpera. Ambdues propostes han possibilitat que joves cantants puguin lluir les seves condicions artístiques i cantar àries d'òpera no fent ben bé un títol sencer, però sí estant al servei d'un argument. Una mena, doncs, de succedani.

En la primera esmentada, "Da Ponte", hi destaquen més les troballes de l'espectacle, a la fi un entreteniment musical sense gaires pretensions, que no pas les estrictament musicals, fora d'haver pogut retrobar Lluís Avendaño, en aquest cas fent de Mozart, en un intens treball de teclat.

En la segona, "Ellas", els moments còmics –rivalitats entre cantants, travetes, un càsting delirant– van superar les estrictes prestacions vocals de les sopranos Maria Hinojosa –altrament prou coneguda–, Belén López, Noemí Isarri i especialment de la *mezzo* Marta Valero amb una veu sempre al seu lloc, agradable, sense cap forçament. Tot plegat, però, com a espectacle no deixava de semblar una comedieta escolar de fi de curs, sense estar prou acabada.

El camí més bo sembla que sigui el que fa anys han encetat els Amics de l'Òpera de Sabadell amb la seva Escola d'Òpera, que permet als alumnes aprofitar-se d'un muntatge professional que fa l'Òpera per disposar de músics, vestuari, decorats i direcció d'escena i representar una òpera sencera. Estem esperant amb candeletes assistir a *La Cenerentola* que representaran ara, a primers de maig, per conèixer una part de les noves veus que potser nodriran els nostres escenaris.

per JORDI MALUQUER

RMC
271

CONVOCATÒRIES

38è CONCURS DE JOVES INTÈRPRETS DE PIANO DE CATALUNYA. Convocat per JJMM de Villafranca del Penedès, es desenvoluparà entre el 16 de juny i l'1 de juliol de 2007 en aquesta ciutat. Hi poden prendre part els pianistes d'un màxim de 27 anys d'edat el dia 31 de desembre de 2006. El Concurs inclou quatre categories: Sènior, fins a 26 anys; A) fins a 21 anys; B) fins a 17 anys; i C) fins a 13 anys. S'hi atorgaran tres premis per cada categoria: Sènior, 2.500 (més la realització de tres concerts), 1.200 i 600 euros; A) 700, 500 i 400 euros; B) 500, 400 i 300 euros; i C) 400, 300 i 250 euros. La data límit d'inscripció és el dia 12 de maig de 2007. Per a més informació i obres que cal preparar: Joventuts Musicals de Villafranca del Penedès. Tel.: 690 114 775 (dilluns, dimecres i divendres, de 17 a 21 h). A/e: <jjmm.vilafranca@terra.es>. Internet: <www.caixapenedes.es>.

15è CONCURS JOSEP MIRABET I MAGRANS, DE CANT I MÚSICA DE CAMBRA. Tindrà lloc al Saló d'Or del Palau Maricel de Sitges els dies 30 de juny (modalitat de cambra) i 1 de juliol de 2007 (modalitat de cant). Per als grups de cambra, els components hauran de tenir una mitjana de 30 anys d'edat el dia del concurs; i els cantants un màxim de 35 anys també el dia del concurs. En la modalitat de cambra s'atorgaran tres premis: 3.000, 2.000 i 1.000 euros, més un premi de 1.200 euros al millor instrumentista de corda. En la modalitat de cant s'atorgaran tres premis: 3.000, 2.000 i 1.000 euros, més un premi de 600 euros a la millor interpretació de cançó catalana. El jurat de la modalitat de cambra el formaran: Àngel Soler, Assunto Nese, Yiya Díaz, Pere-Albert Balcells i Xavier Chavarria. El jurat de la modalitat de cant el formaran: Àngel Soler, Carme Bustamante, Raúl Giménez, Roger Alier i Fernando Sans Rivière. La data límit d'inscripció és el dia 18 de maig de 2007. Per a més informació i condicions de participació: telèfon 676 477 696. A/e: <info@concursmirabent.com>. Internet: <www.concursmirabent.com>.

IX CONCURS INTERNACIONAL DE CANT LUIS MARIANO. Del 12 al 14 de juliol a Irun (País Basc). Hi poden prendre part totes les cantants femenines entre 18 i 32 anys i tots els cantants masculins entre 20 i 35 anys. S'hi atorgaran tres premis (femenins i masculins): 9.100 euros, 4.550 euros i 3.000 euros, més un premi especial de 3.000 euros a la millor jove promesa. La data límit d'inscripció és el 31 de maig de 2007. Més informació i resta de bases, al web <www.irun.org/luismariano>.

Neix una nova fundació entorn de Frederic Mompou

Darrerament el fenomen de la presentació de fundacions entorn de personatges il·lustres de la cultura catalana s'està tornant un hàbit més aviat freqüent. En aquesta ocasió, el personatge entorn del qual la seva vídua Carmen Bravo, familiars, amics, coneguts i gent de l'àmbit musical i cultural català es van reunir arran d'un motiu tan significant, era el compositor i pianista barceloní Frederic Mompou, de qui enguany ja es commemoren els vint anys del seu traspàs. És curiós que fins ara ningú no hagués tingut la iniciativa de crear una fundació per perpetuar la seva memòria, però si més no s'ha de considerar un encert fer-ho ara; més val tard que mai. Tanmateix –i com també s'està tornant un fet generalitzat en les presentacions d'aquesta mena–, l'acte inaugural va semblar més un acte d'homenatge –això sí, sentit i emotiu– a la figura protagonista, que no pas una exposició prou explícita dels objectius de la dita Fundació, que presideix la seva vídua i té com a vicepresident Joan Millà i Francolí.

En el parlament de presentació –de l'acte celebrat el passat 20 de març al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona–, Miquel Badal –vicepresident de Joventuts Musicals de Barcelona i secretari de la Fundació– va glossar la vida del compositor i pianista Frederic Mompou amb paraules d'admiració i agraïment a un dels músics més personals que ha donat Catalunya. Com diu Xosé Aviñoa en el text inclòs al llibret facilitat, Mompou *"Es tenia a si mateix per «trobador» de sonoritats o captador de sons que ell posava en ordre."* Aquest fet, indiscutible a hores d'ara, va quedar corroborat en la interpretació del *Cantar del alma* sobre text de sant Joan de la Creu –mostrant el Mompou més místic i filosòfic– en una interpretació commovedora fins al límit de Marisa Martins acompanyada al piano per un atent Mac McClure. Els cicles de tres cançons: *Combat del somni* –en què s'encabeix l'emotiu *Damunt de tu només les flors*– i les eloqüents i satíriques *Comptines*, van cloure una celebració carregada de records i admiració cap a un dels músics catalans més personals del segle XX. **M. Conde Pons**

ARS SUBTILIOR

Ai, els concursos...!

Un servidor mai no ha sentit simpatia pels concursos, especialment en l'àmbit amateur o formatiu: és la música convertida en competició, en què un guanya i perden molts, en què l'emoció és substituïda per la perfecció, l'art per l'ambició. Certament, els concursos (que, no ens enganyem, tenen una gran acceptació), més enllà de la injecció econòmica, poden ser un trampolí per a la carrera professional del guanyador (¿hi guanya sempre el millor?), però també poden representar una font de frustracions en carreres incipients, o desestabilitzar el rumb d'uns estudis avançats: tots sabem que, a vegades, el millor que li pot passar a un intèrpret és no guanyar un concurs, i en certs casos guanyar-lo és el pitjor que li pot passar. I hi ha un punt de crueltat, de perversitat: ¿com es pot percebre la veritable vàlua d'un músic o d'un cantant amb una actuació tan breu i sotmesa a tanta pressió? En un concert tothom gaudeix, públic i intèrprets; fins i tot en un examen obtens (més o menys) el que et mereixes en forma de nota; però en un concurs el plaer de fer música queda seriosament reduït i el resultat no depèn exclusivament de la teva actuació o la teva vàlua, sinó també del nivell dels adversaris: si coincideixes amb grans intèrprets (o caçadors de concursos, que també n'hi ha), la teva valoració es devalua, i en canvi la mediocritat dels altres t'encimbella. Fins i tot pot anar bé que els rivals tinguin un mal dia... I arribem al punt més feble i enigmàtic dels concursos: el jurat. Tot i l'honestat, equanimitat, bon criteri i experiència que és exigible (i es presuposa) en tots els seus membres, no acostuma a haver-hi unanimitat, el veredict no sol convèncer ni a concursants ni a públic, i en certs casos no queda clar ni tan sols què s'hi està avaluant. Recordo un certamen en el qual no es va atorgar el primer premi a una veu (magnífica) perquè cantava en una tessitura que no li pertocava i en un parell d'anys es faria malbé l'instrument: què s'ha de valorar, l'actuació concreta o la trajectòria? Sense ser injusta ni errònia, la valoració que es fa d'un concursant pot ser molt diferent segons el jurat que li toqui. Això sí, els concursos han d'existir, i convé que existeixin, perquè curteixen i possiblement són la millor al·legoria del món professional que els espera: bastonades, competitivitat i justícia aleatòria. Només ens queda un consol: que qui participa en un concurs sàpiga on es fica i a què juga, i que s'ho prengui amb la fredor i distància necessàries. Tant si perd com (sobretot) si guanya.

per **XAVIER CHAVARRIA**

XI TEMPORADA DE MÚSICA DE CAMBRA DE SANTA CRISTINA D'ARO

Joventut, qualitat i exigència

La promoció dels joves valors de la música, la difusió de l'obra dels compositors catalans i espanyols i les connexions amb concursos, festivals i altres programadors de prestigi continuen centrant la Temporada de Música de Cambra de Santa Cristina d'Aro, que enguany arriba a l'onzena edició.

per ALBERT TORRENS

Maduresa, doncs, més enllà de l'estricta consolidació seria el terme adequat per definir aquesta programació impulsada pel Fòrum d'Iniciatives Culturals d'aquest municipi empordanès, en col·laboració amb Joventuts Musicals d'Espanya i l'Ajuntament de Santa Cristina d'Aro, que va començar com un festival i que ara ja ofereix una temporada estable, de març a octubre, amb tretze programes de concert i un cicle de cinc conferències.

L'elevat nivell de qualitat dels artistes, assolit amb la restricció d'un presupost modest que els organitzadors assumeixen sense escrúpols, torna a ser la nota dominant de la programació del 2007, en què, si és possible destacar algun nom per sobre dels altres, cal es-

mentar el conjunt barroc Le Tendre Amour, el duet de flauta i arpa format per Francesca Canali i Luisa Prandina, i un intèrpret conegut dels assidus de la temporada de Santa Cristina –perquè ja hi va actuar l'any passat–, el jove pianista alemany Severin von Eckardstein.

Si ens la mirem des del punt de vista del repertori que configura els programes de concert, l'oferta empordanesa incorpora l'interessantíssim títol "Nocturns de Field a Chopin" –en què el pianista català Daniel Blanch interpretarà una selecció de peces de l'irlandès John Field, creador d'un dels gèneres en què més tard el compositor i pianista polonès obtingué més fama–, com també l'estrena d'una adaptació per a flauta i arpa de l'obra *Màgic* de Joan Guinjoan a càrrec de les esmentades Canali i Prandina.

De la intensa col·laboració dels orga-



LE TENDRE AMOUR ACTUA EL 26 DE MAIG

nitzadors amb entitats similars, festivals de joves músics i concursos de música d'arreu d'Europa, se'n deriva la presència, un any més a Santa Cristina d'Aro, de guanyadors dels premis Città Vittorio Veneto, Reina Elisabeth de Brussel·les, ARD de Munic, El Primer Palau o el Concurs Maria Canals. Tot això sense oblidar que, cada any, la Temporada acull el guanyador –enguany la violista navarresa Isabel Villanueva– del certamen nacional d'interpretació Intercenros, en què participen joves estudiants de conservatoris d'arreu d'Espanya.

RMC
271

En la mort de Mercè Alegre, l'ànima de l'ONCA

El dia 19 de març el Tanatori de Sant Gervasi va acollir el comiat definitiu a Mercè Alegre, que havia mort dos dies abans víctima d'això que tòpicament se'n diu una llarga malaltia i que tots sabem de què es tracta.

per J. C. C.

No ens resulta fàcil, en la immediatesa fibladora dels fets, parlar d'aquesta persona, vinculada a la música per molt més que ser l'esposa de Gerard Claret, entre altres coses director i fundador de l'Orquestra de Cambra Nacional d'Andorra (ONCA). I aquest molt més era realment molt més. En un pla immediat, i al marge d'altres realitats, la seva tasca cabdal en la gestió del conjunt des de les seves primeres passes. Entre el que es va dir en aquell acte auster, autèntic i carregat de sentit, va ressonar amb insistència el concepte "ànima de l'ONCA"; o sigui aquella força i energia interna que no es veu ni percep a primera vista, però que tanmateix li inspira l'energia en el sentit més profund i identificador.

En tot cas, això no hauria estat possible sense una sensibilitat i inquietud intel·lectual molt refinades i sense una capacitat natural per copsar, viure i disfrutar dels valors més nobles.

Aquestes virtuts les va extrapolar a tots els àmbits del seu quefer i de les seves relacions personals i professionals amb una naturalitat absoluta. Res en ella no traspuava el més lleu bri d'artifici ni d'afectació interessada. El seu tarannà discret, sense més assumpció de focus de la que li corresponia, i la seva tendresa i bonhomia traduïen una personalitat transparent, diàfana, sense racons amagats ni esbiaixaments espuris de cap mena. La seva alta qualitat humana es manifestava amb la naturalitat més pregonia, aliena a èmfasis de cap mena. Ella va fidelitzar amb tota exactitud allò que l'afany per aconseguir "el bon fer" i "el fer

bones coses", pertorba "el ser bo". Era una professional excel·lent i sobretot una nobilíssima persona sense presentar targeta, currículum ni treure el cap per cap aparador.

Allà, al Tanatori de Sant Gervasi, amb Barcelona als peus amb la seva indolent bullícia pròpia d'una primera hora d'un primer dia de setmana laborable, li vàrem dir un adéu entre sanglots mal continguts i coïssors punyents d'òrbites oculars. Mai ningú no podrà ponderar en una imatge palpable el valor i molt menys la utilitat d'aquestes concentracions de dolor i d'afecte tan sincer com les que es van congriar espessament, com en poques ocasions, allà i en aquells moments... i les que han sobrevingut després. Però de cap de les maneres res no pot negar-nos la certesa que tenen a veure amb la transcendència; en la de la persona i vida de la Mercè.



HO HAN DIT, HO HAN ESCRIT

Aquesta vegada apareix en aquesta secció una diversitat de temes. Dos debuts de joves artífexs, el pianista xinès **LANG LANG** i el director d'escena **ÀLEX RIGOLA**, ofereixen judicis que fins i tot transcendeixen l'estricta àmbit del seu ofici. La **CREACIÓ MUSICAL CATALANA** és abordada des de contextos molt diferenciats, corresponents a òptiques de relació així mateix molt diferenciades: **LA CREACIÓ I L'EDICIÓ**. Una cantant destacadíssima i de presència sovintejada a casa nostra, **EWA PODLES**, posa el seu criteri savi a unes constants de notable transcendència. I finalment apareix la figura d'un col·lega estimat, **PABLO MELÉNDEZ-HADDAD**, que reflexiona sobre quelcom important: la pèrdua de protagonisme de la **MÚSICA CLÀSSICA ALS MITJANS DE COMUNICACIÓ ESCRITA**.

«Al **LICEU** passa una cosa meravellosa: **HI HA PASSIÓ** [...] a mi em va entusiasmar el famós **SOMNI DE DON CARLOS**, que antigament era un ballet i que van transformar en una escena diferent. Però hi havia **GENT QUE VENIA AMB EL XIULET DE CASA**. Què va passar? Quan ells estaven xiulant, jo i molta més gent ens vam sentir obligats a aplaudir encara més fort. **QUE AIXÒ ES PRODUÏXI A LA PLATEA ÉS FANTÀSTIC**. Vol dir que està viva. [...] No puc estar tan pendent de fer una cosa al gust de tothom. Jo l'únic que puc dir és que **NO FAIG UNA ÒPERA PER ÉPATER LE BOURGEOIS**. Quan faig *L'Holandès errant* no intento fer un espectacle per distreure els que no els agrada Wagner. O t'agrada o no.»

Alex Rigola. Andreu Gomila, "Avui", 28 de març de 2007.

«Va ser una època [la **REVOLUCIÓ CULTURAL**] en què la música clàssica, com tot el que venia d'Occident, **ESTAVA PROHIBIT**. A partir del 1976 hi va haver un renaixement i ara encara hi ha una gran atracció per la cultura occidental. **LA GENT ES PREGUNTA QUI ÉS MOZART I VOLEN SABER MÉS**.»

Lang Lang. Marta Porter, "Avui", 28 de març de 2007.

«**LA CLÀSSICA A LA XINA TÉ MÉS PRESTIGI QUE EL ROCK**. En els meus concerts, el 95 % són menors de 20 anys. **EL PÚBLIC DE LA CLÀSSICA ES JOVE, TOT EL CONTRARI QUE A OCCIDENT**. [...] Si volem que al bar no soni només música de Christina Aguilera o de Norah Jones, la televisió és clau. **LA GENT S'HA D'ENCOMANAR DEL NOSTRE ENTUSIASME PER LA MÚSICA**. Si una simfonia és massa llarga, que n'ofereixin els cinc minuts més captivadors en *prime time*.»

Lang Lang. Marta Cervera, "El Periódico", 20 de març de 2007.

«Moltes vegades m'han dit que hi ha una certa relació entre una persona que fa una casa, ja sigui mestre d'obres, aparellador o arquitecte, i un músic. **PÉRQUÈ LA MÚSICA**, tot i ser bàsicament un mitjà per transmetre emocions, **TAMBÉ ES CONSTRUEIX**. La música no dei-

xa de **SER POSAR ORDRE AL TEMPS, QUE ÉS UN FENOMEN MOLT SINGULAR. MOLT PERSONAL**. [...] Jo faig la meua feina amb la màxima entrega de què sóc capaç, i treballar en música contemporània a Barcelona i a Catalunya no és gens fàcil. Però he tingut molta sort perquè són **ELS MATEIXOS MÚSICS I DIRECTORS, COM JOSEP PONS, ROS MARBÀ, SALVADOR MAS O MARTÍNEZ IZQUIERDO** els que s'interessen per la meua música. I també és cert que amb els anys les coses han canviat una mica, crec que **ARA HI HA MÉS VIES PER A L'ESPERANÇA**. Però segueixo considerant que els polítics i els mitjans de comunicació haurien de **CONSIDERAR LA MÚSICA COM UNA PART MÉS DE LA CULTURA, AMB NATURALITAT, IGUAL QUE LA PINTURA I LA LITERATURA**. Actualment en música hi ha una gran pluralitat de veus.»

Benet Casablanca. "Diari Sabadell", "La Gasetta", 15 de març de 2007.

«Per poder fer noves edicions, més activitats i més propostes des de la perspectiva privada, s'han de guanyar diners. Tot i així **UNA EDITORIAL DE MÚSICA CATALANA TÉ ENCARA UNA PART D'ONG**, cosa que també m'agrada, però no únicament. [...] Per editar obres de compositors novells has d'investigar una mica. **PER SER COMPOSITOR NO HI HA PROU AMB Haver escrit mitja dotzena d'obres**, un ha de tenir vocació de compositor. Això vol dir tenir uns hàbits i unes rutines, **TENIR GANES DE COMUNICAR ALGUNA COSA I TENIR CAPACITAT INNOVADORA**. La resta l'ha de fer l'editor, divulgar la seva obra, posar-la a disposició del públic. Per això haig de creure en la música que edito i el que és molt important, haig de connectar amb el compositor; si no és així costa molt més fer la feina ben feta. **ACONSEGUIR QUE LES ORQUESTRES DE CASA INTERPRETIN LES OBRES SIMFÒNIQUES DELS NOSTRES COMPOSITORS** és un repte que no deixa de preocupar-me cada dia. Si bé és cert que algunes de les orquestres de joves són **SENSIBLES A L'HORA DE PROGRAMAR TOLDRA, BENEJAM O LAMOTE DE GRIGNON, NO HO SÓN TANT LES PRIMERES ORQUESTRES DEL PAÍS** i no cal dir de l'Estat. Aquí hi juguen un paper molt important els nostres directors que actuen de **MISSATGERS DE LES OBRES CATALANES**

quan van a dirigir les orquestres d'altres països.»

Elisenda Climent. Joan Fradera, "Butlletí del CCM (Consell Català de la Música)". Desembre de 2006.

«Barcelona tiene una nueva ocasión de convertirse **EN INTERLOCUTOR VÁLIDO EN EL MUNDO INTERNACIONAL DE LA CULTURA**, ya que esta nueva **CIUDAD DE LA MÚSICA LLEGA PARA CONVIVIR CON EL CENTENARIO DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA Y CON UN GRAN TEATRO DEL LICEU** más popular que nunca, ahora con 25.000 abonados. Y resulta paradójico que todo esto suceda cuando algunos **PERIÓDICOS -PRECISAMENTE LOS LLAMADOS "PROGRESISTAS"**, aquellos que usan la cultura como argumento de venta- comienzan a prescindir de la música clásica -específicamente de las críticas-, como fuente informativa y de opinión. **¿SERÁ VERDAD QUE LA CULTURA DE LO CURE -léase "tendencias"-, HA ANIDADO DEFINITIVAMENTE EN SEGÚN QUE MESAS DE REDACCIÓN?** ¿La música **"ARTE ELITISTA"**? Prescindir de la ópera y de la música clásica no evitará la **CAÍDA DE LAS VENTAS DE LOS PERIÓDICOS** en formato papel: todo lo contrario, espanta lectores y ayuda a hacer **DIARIOS MÁS SUPERFICIALES**.»

Pablo Meléndez-Haddad. "Abc", 11 de març de 2007.

«Hoy en día todos **LOS INTERPRETES SE PARECEN DEMASIADO: CANTAN E INTERPRETAN IGUAL**. Y con los directores de orquesta pasa lo mismo. Yo no puedo cantar con el mismo *tempo* que otra cantante. Los directores deben saber **ADAPTARSE A LAS CONDICIONES DE LOS DIFERENTES SOLISTAS**, porque somos personas diferentes. ¡Menos mal! ¡Si todo el mundo cantara igual, sería aburridísimo! [...] Yo nací con esta voz pero no podía hacer carrera sin estudiar técnica [...] porque me hubiera estropeado la voz enseguida. De hecho, **CADA DÍA SE ESTUDIA Y A DIARIO DESCUBRES COSAS NUEVAS** tanto de repertorio como en tu propio instrumento. Y a medida que te haces mayor, más hay que estudiar. Todo se vuelve más difícil porque ya no tienes la misma energía, la misma fuerza. [...] **HAY QUE SABER RETIRARSE A TIEMPO**. [...] Hay veces que veo a cantantes mayores que han hecho carreras maravillosas y **SIGUEN CANTANDO CUANDO YA NO DEBERÍAN** y me pregunto por qué lo siguen haciendo. Yo quiero que llegue un día en el que me pregunten: **"EWA, ¿POR QUÉ YA NO CANTAS?"**. Y yo **"¿POR QUÉ SIGUES CANTANDO?"**»

Ewa Podles. "Opera Actual", març de 2007.



A.E/DG



E.GUILLAMET

A PROPÒSIT DE...

Enregistrament de la integral pianística de Falla

Daniel Ligorio

Cap bon amant del neoromanticisme musical espanyol no es pot deixar perdre aquest doble disc compacte que neix ja amb un primer èxit a la butxaca: el de reunir una música tan inspirada com popular amb l'art i la solvència pianístiques d'un jove valor de carrera prometedora.

per ALBERT TORRENS

—Com ha estat el procés de gravació d'aquesta integral?

—Ha estat un treball intermitent en les dates: jo he anat muntant les peces i quan les he tingut a punt les hem enregistrat en un parell de dies. Cal tenir en compte que és música molt variada i, excepte dues o tres peces, la resta és repertori que he hagut de preparar expressament, perquè són obres desconegudes, és un Falla una mica estrany... I això requereix un temps de maduració i de fer-te teves les obres.

—Ja ens n'has donat algunes pistes, però explica'ns una mica més com és la música que has enregistrat.

—És molt interessant, perquè abasta des del llenguatge del Falla de joventut, gairebé neoromàntic, fins als homenatges a Dukas o Debussy, que s'acosten a l'impressionisme i l'expressionisme. Es nota que, de jove, a Falla li va tocar viure una època de revolució, en què la creació estava en plena convulsió... I enmig de tot això, el jove Falla intentava experimentar. De totes maneres, ell sempre ha tingut una vena bastant popular, per no dir folklòrica, i sol agafar els seus fils conductors en les arrels de la música espanyola. El que canvia és el llenguatge, el tractament de les peces.

—Fins a quin punt el pianista pot registrar allò que li agrada o està sotmès als interessos de la discogràfica?

—Actualment les cases discogràfiques tenen interès en un repertori que s'hagi gravat poc o mai, perquè això és el que fa que la gent després vagi a bus-

AFIRMA QUE PREPARA CADA CONCERT COM SI FOS UN REGAL QUE FA AL SEU PÚBLIC, I EL SEU ÚLTIM OBSEQUI DISCOGRÀFIC PROMET CONVERTIR-SE EN ELEMENT INDISPENSABLE DE LA DISCOTECA DE TOT BON MELÒMAN. AMB NOMÉS TRENTA-UN ANYS, LIGORIO ACUMULA UN CURRÍCULUM QUE ENLLUERNA I DESENVOLUPA UNA ACTIVITAT DESBORDANT. LA CRÍTICA EN LLOA LA PERFECCIÓ TÈCNICA I EL CONSIDERA UN DELS JOVES

PIANISTES DE MÉS PROJECCIÓ DEL PANORAMA NACIONAL. EL TITLLEN DE SÈRIÓS I ELEGANT, PERÒ LA NOSTRA CONVERSA AMB ELL ENS EN DELATA TRETS JOVENÍVOLS, COM LA IL·LUSIÓ GAIREBÉ INFANTIL AMB QUÈ LI AGRADA "EMBOLICAR" ELS SEUS PRESENTS MUSICALS.



car els discos. Jo, normalment, acabo gravant el que em demanen, però com que ja sé una mica el que interessa més, intento treballar aquest repertori. Per exemple, jo sé que no puc voler gravar les sonates de Mozart o Beethoven, perquè com a pianista espanyol és com si no em pertoqués, a banda que s'ha gravat moltíssim. En canvi, ha estat relativament fàcil poder registrar els concerts de Rodrigo, Espínola o Guridi. O, per exemple, els quatre tríos de Turina que ara gravaré amb el Trio LOM.

—Ara que ens parles del Trio LOM, ens adonem que portes un ritme de treball molt intens. ¿Tens temps de fer tot allò que voldries?

—Tinc la gran sort de treballar en allò que m'agrada. I a banda de la part creativa, com a músic, també trobo molt interessant la gestió dels concerts: buscar-los, quedar amb la gent, trucar... Al

capdavant, estudiar, tenir un bon nivell i tocar bé és important, però no suficient. També cal que la gent sàpiga que estàs fent això, i has de ser una mica venedor de tu mateix. Com a intèrpret, això et reafirma, perquè, si has de convèncer una persona que una proposta és interessant, tu ets el primer que n'has d'estar convençut.

—Tens activitats programades amb un any d'antelació. Com ho vius, això?

—Crec que és l'única manera de treballar en aquest mercat. Les coses funcionen si tens un programa i una data. El meu motor de treball són els meus compromisos i, amb pressió, encara que no ho sembli, es treballa millor. Com a intèrpret, la part que més m'agrada de la tasca creativa és la setmana abans del concert, quan la música ja funciona i hi fas els últims retocs, sabent que agra- darà molt... És com preparar un regal.

RMC
271

Passions aigualides

PALAU 100. Thomanerchor Leipzig. Orquestra Gewandhaus Leipzig. Martin Petzold, Evangelista. Julie Koch. Martin Woelffel. Kim Schrader. Mathias Weichert. Joerg Hempel. Solistes. Dir.: Georg Christoph Biller. J. S. Bach: *Passió segons sant Joan*.

PALAU DE LA MÚSICA. 21 DE MARÇ DE 2007.

TEMPORADA OBC. Cor i Orquestra Clàssica de Bonn. Peter Maus, Evangelista. Cordula Berner. Julia Grinjuk. Sea-Hwan-Ahn. Peter Kubik. Dir.: Heribert Beissel. J. S. Bach: *Passió segons sant Joan*.

L'AUDITORI. 28 DE MARÇ DE 2007.

per Xavier Chavarria

Les *Passions* de Bach són molt més que una obra d'art, van més enllà de la música. La història que s'hi conta està explicada musicalment amb tanta tendresa, finor i bellesa que, sigués o no creient, commou profundament. Són una confessió personal, molt íntima, una pregària humana i sublim, d'una humil grandesa, d'una austera solemnitat que parla de l'ésser humà més enllà del temps. Qui va a escoltar una *Passió* sap que allò és més que un concert, que assisteix a una mena de cerimònia, i hi busca l'emoció, ja sigui per mitjà de la perfecció o no. Tant és si els instruments són originals o moderns (com és el cas), si hi ha contratenors o mezzos, nens o dones: però necessitem un Evangelista que s'ho cregui, i un Jesús que ens faci patir. I sobretot ens hi cal esperit. I les dues *Passions segons sant Joan* vingudes d'Alemanya aquest mes de març, ens han deixat a mig camí.

Al Palau, s'hi presentava el Cor de Sant Tomàs de Leipzig, l'església on va treballar Bach els últims anys de la seva vida. Hem de confessar que ens va envair una certa inquietud en veure sortir a l'escenari aquella quarantena de bolets que no feien ni

quatre pams, nens entre 7 i 10 anys (sopranos i contralts), i aquella colleta d'adolescents barbamecs encarregats de cantar les complicadíssimes parts de tenor i baix d'aquest transatlàntic musical. Però tots els dubtes es van esvaïr a la primera intervenció: aquesta escolania ens va regalar un so impactant, d'afinació impecable, timbre preciós, aguts ben coberts, una precisió rítmica de rellotgeria i un magnífic equilibri sonor. Es van passejar per totes les agilitats, els aguts, les fugues jeroglífiques i les entrades més exposades amb convicció i seguretat, cantant amb bon gust i elegància, i la majoria de memòria. Ni un bri de cansament o desconcentració: no els va caldre fer ni mitja part (i això que aquella mateixa tarda havien estat assajant quasi dues hores). Senzillament admirable, digne de Bach. Tota una sorpresa. Ells van salvar la versió, perquè el conjunt de solistes va resultar més aviat discret: la soprano i el tenor van evidenciar mancances tècniques i de *fiato*; correcte, però fred i distant el contratenor; Joerg Hempel va ser un Jesús apressat i poc convincent; i Martin Petzold, Evangelista de raça, amb bon ofici i ficat en el paper, va tenir una actuació vocal molt

irregular, d'afinació imprecisa i aguts castigats que es va anar deteriorant mentre avançava l'obra i va acabar patint i fent galls.

L'orquestra, la preuada Gewandhaus, no va participar en cap moment de la cerimònia: tot va sonar correcte i a lloc, però feia la sensació que allò no anava amb ells. El director de l'escolania, G. C. Biller, en va fer una lectura ortodoxa i tradicional, ben controlada i que feia lluir la part coral, d'on va treure el màxim rendiment. L'entesa amb els seus cantaires va ser prodigiosa, i va arribar al punt sublim en els dos cors finals, amb un memorable *crescendo* d'intensitat i d'emoció, ple de música i, sobretot, d'esperit. Tota una al·legoria.

Dins de la correcció, la proposada per la Temporada de l'OBC va ser una *Passió* més, que passarà sense pena ni glòria, d'aquelles que no deixen petjada, fàcils d'oblidar. La versió de L'Auditori va ser correcta, digna, sense accidents, però també sense ni un sol moment d'excel·lència. Tot i el bon nivell i la joventut dels seus membres, l'Orquestra Clàssica de Bonn és una formació amb poca personalitat; el Cor de Bonn, nombrós (una cinquantena de veus) però de so feble i irregular, poc brillant, amb inde-

cisions a les entrades, tot i que en la segona part es va anar entonant i va tenir intervencions remarcables. Heribert Beissel va dirigir des del clau amb bon control dels efectius, una especial atenció als corals, però amb una lectura plana i de baixa. Els solistes no van contribuir gaire a apujar el llistó de la versió. Les millors, les veus femenines, que van resoldre amb bon nivell les seves breus però exigents intervencions: la soprano Cordula Berner, amb veu poderosa, quasi operística però ben dosificada i adequada a l'estil; la mezzosoprano Julia Grinjuk, amb una veu esplèndida, potent, vellutada, ben projectada i molt ficada en el paper. Al baix coreà Sea-Hwan-Ahn li va tocar alternar el paper de Jesús amb les àries de baix, que va cantar amb bona tècnica i veu bonica, però fred, lluny de l'emoció que requereix el seu paper. I finalment, el paper més delicat, més exigent, més important de la *Passió*, el d'Evangelista, el va assumir com va poder Peter Maus (que substituïa l'anunciat Rainer Gilsdorf), que va haver de cantar també les àries de tenor (tot aniquilant la versemblança del paper) i que ens va fer patir des de la primera intervenció, amb una veu de timbre agre, insegura, afalsant tots els aguts, sense vigor, gens convincent, ja castigada en la segona part fins al punt de saltar-se l'ària de tenor més important de l'obra, *Erwege*. Premonitori i al·legòric de la seva actuació va ser l'episodi de la tercera negació de Pere: el cant del gall que anuncia l'Evangelista va ser plàsticament "il·lustrat" pel tenor amb un gall.

De Vivaldi a Txaiovski passant per Boccherini

CONCERTS SIMFÒNICS AL PALAU. Orquestra Simfònica del Vallès. Lluís Claret, violoncel. Dir.: David Giménez. Vivaldi, Boccherini, Txaiovski.

PALAU DE LA MÚSICA. 31 DE MARÇ DE 2007.

per Francesc Taverna-Bech

Programa variat, que l'Orquestra Simfònica del Vallès, dirigida per David Giménez, va resoldre amb el seu acostumat nivell i que el públic va acollir amb evident acceptació. Lluís Claret hi ofería la seva tercera intervenció de les quatre que,

com a artista resident, hi té previstes.

Així, després de les seves interpretacions dels respectius concerts violoncel·lístics de Walton i Xostakóvitx, en aquesta actuació interpretava el singularíssim *Concert per a violoncel i orquestra*, G.

482 de Boccherini.

Fins a cert punt i en conjunt, el concert no deparà cap traça inèdita d'interès. En definitiva, es tractava d'escoltar Vivaldi, segurament en una obra bastant allunyada dels seus característics concerts i també bastant problemàtica per assolir-hi el nivell suficient de notorietat per a unes cordes i un director no excessivament ajustades. Seguí el programa amb l'obra de Boccherini d'evident tall clàssic i amb un evident rerefons líric i sentimental de delicio-

sos contorns purament barrocs. I el concert, acabà esclatant amb la rutilància orquestral de Txaiovski.

Lluís Claret ens va donar una imatge ben lúcida del melodisme més eclèctic que apassionat de Boccherini amb un discurs de plausible lluminositat que ens situava en el punt just per escoltar el caràcter formalista de l'obra d'aquest compositor gairebé conegut exclusivament per aquesta obra i els seus admirables quintets per a cordes.

Cara i creu de l'art brasiler

PALAU 100. Orquestra Simfònica de l'Estat de São Paulo. Nelson Freire, piano. Dir.: John Neschling. Revueltas, Rakhmàninov, Villa-Lobos, Respighi.

PALAU DE LA MÚSICA. 6 DE MARÇ DE 2007.

per Mercedes Conde Pons

Hi havia expectació per sentir l'Orquestra Simfònica de l'Estat de São Paulo en la seva presentació al cicle Palau 100, com també per gaudir de l'art d'un dels pianistes més reconeguts del moment, el brasiler Nelson Freire. El concert va ser brillant i l'èxit, aclaparador, tot i que el repertori escollit va jugar a favor dels intèrprets –sobretot els de l'orquestra–, ja que va amagar algunes mancances pròpies o bé d'un caràcter massa festiu o bé d'una manca d'aprofundiment interpretatiu.

El repertori era d'allò més curiós si es compara amb la majoria de programes que acostumen a portar les grans orquestres en gira. Cap compositor germànic –ni romàntic ni clàssic–, però al seu torn, dues presències llatino-americanes del segle XX, una d'italiana i com a contrapunt el *Concert per a piano i orquestra* núm. 4 de Serguei

Rakhmàninov, en substitució del primerament anunciat *Concert per a piano* núm. 2 de Prokófiev. Certament, tractant-se d'una orquestra brasiler, a la qual se li pressuposa una gran part dels membres del país o –com a mínim– de l'entorn geogràfic, és més que lògic pensar que el repertori al qual estan més afeats és precisament el més proper. En aquest sentit, la interpretació de *Sensemaya* de Silvestre Revueltas va engrisar el públic ben ràpidament, sobretot per la meravellosa sonoritat de l'obra de Revueltas, que potencia els colors greus i els ritmes afro-cubans amb una generosa percussió per tal d'evocar una dansa de caire ritualístic “*per a matar una serp*” en la qual el mestissatge ètnic i l'expressió artística van de bracet.

L'aparició de Nelson Freire va agafar per sorpresa més d'un, ja que la seva interpre-



NELSON FREIRE

tació del *Concert per a piano* núm. 4 de Rakhmàninov va estar carregada d'intensitat tant virtuosística com interpretativa. Però els primers a qui va agafar per sorpresa va ser als músics de l'orquestra, s'ha de creure que hipnotitzats per la força del pianista brasiler. John Neschling amb prou feines va poder despertar una orquestra que semblava aclaparada per la descarada personalitat del Rakhmàninov de Freire. Com a propina i per contrastar, una versió del ballet de les ombres joioses de l'òpera de Gluck

Orfeu i Eurídice que va mostrar el vessant més delicat del pianista.

A la segona part, les irregularitats van continuar a causa d'una soporífera versió de la *Bachiana brasileira* núm. 4 d'Heitor Villa-Lobos i una decibèlica interpretació dels *Pini di Roma*, en què ni tan sols l'orgue del Palau es podia sentir, sota la immensa sonoritat d'una percussió, això sí, excel·lent durant tot el concert. Dos bisos complaents de cara al públic van arrodonir un concert inestable, però satisfactori per a una gran majoria.

RMC
271

Conte apte per a tots els públics

EL GATO CON BOTAS. Marisa Martins. María Luz Martínez. Antoni Comas. Enric Martínez-Castignani. Miguel Ángel Zapater. Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu. Direcció escènica: Emilio Sagi. Director musical: Josep Vicent. **LICEU. 10 DE MARÇ DE 2007.**

per M.C.P.

És una pena que una gran part de la gent adulta, en assolir aquesta etapa de la vida, oblidí que per arribar-hi, abans s'ha de passar per la infància i l'adolescència i que, fins i tot, arribats a la maduresa, tots –o gairebé tots– conservem una part del nostre esperit innocent, fràgil i per això mateix també net i crèdul. Programar *El gato con botas* de Xavier Montsalvatge només durant tres sessions matinals i vendre-la com a concert familiar, de ben segur haurà descoratjat d'assistir a l'espectacle a molta gent adulta, pel fet d'entendre aquesta obra exclusivament apta per al públic infantil. I és una pena, perquè

El gato con botas mereix més sessions, de tarda i fins i tot de nit, ja és que no era igualment adequada per al públic infantil *L'enfant et les sortilèges* i tot i això es va programar en els torns habituals de la temporada del Liceu?

Si els nens van gaudir amb l'espectacle, no ho van fer menys els pares i adults assistents, perquè des de la naïf escenografia d'Àgatha Ruiz de la Prada –càndida però exquisida i molt ben trobada–, passant per l'àgil direcció escènica d'Emilio Sagi i l'excel·lent prestació d'una Marisa Martins com a gat, l'obra va resultar una autèntica delícia tant musicalment com teatralment.



Marisa Martins portava la responsabilitat vocal i actoral més pesada de tots cinc solistes, a més de la tensió afegida d'aconseguir encisar el públic infantil, aparentment destorbable. I en totes les atribucions va estar impecable, començant per un cant delicat i sensual –com el d'un gat–, però emès amb molta claredat i vocalitzant amb precisió, i seguint amb una actuació esplèndida que va mantenir l'atenció de la canalla durant tota la sessió.

També Antoni Comas, actor i cantant versàtil, va fer un moliner divertit i convincent. Enric Martínez-Castignani i

María Luz Martínez van ser un rei i princesa, respectivament ideals, amb més convenciment en el plànol actoral que no pas en el musical. L'ogre de Miguel Ángel Zapater no va espantar prou la canalla tot i comptar amb una veu poderosa i ben timbrada. Menció especial mereix una Orquestra de l'Acadèmia que semblava haver treballat amb cura la partitura de Montsalvatge –de música amable, amb reminiscències neoclàssiques i melodies inspirades–, un mèrit que també s'endú Josep Vicent, molt atent als cantants i amb molt domini de la seva tasca.

Excepcional Chopin de Lang Lang

IBERCAMERA. Lang Lang, piano. Mozart: *Sonata en Do Major, K.330*. Chopin: *Sonata núm. 3*. Schumann: *Escenes d'infants*. Granados: "Los Requeiebros" de *Goyescas*. Liszt: *Sonet del Petrarca núm. 104*. Liszt-Horowitz: *Rapsòdia hongaresa núm. 2*.
PALAU DE LA MÚSICA. 28 DE MARÇ DE 2007.

per Lluís Trullén

El pianista Lang Lang debutava al Palau amb l'aurèola que l'ha portat a ser considerat un dels grans fenòmens musicals dels darrers temps, en el qual la tècnica i la musicalitat semblen haver trobat una felicitat confluència i els concerts en grans espais, les actuacions televisives i les biografies dedicades a la seva persona han convertit el pianista xinès, que amb tretze anys ja va interpretar en directe la integral dels *Estudis* de Chopin, en un artista ja habitual per actuar

al costat de les grans filharmòniques i a les sales de concerts i cicles de més rellevància internacional.

Lang Lang és un portent de la tècnica: un pianista brillant i infal·libre que no dubta a programar i resoldre admirablement la tècnica extrema palés en una obra com la *Rapsòdia hongaresa núm. 2* o desgranar "Los Requeiebros" de *Goyescas* amb una versió d'un colorisme i d'una rítmica excepcional. Lang Lang, va afrontar –com sol ser habitual en els seus recitals– un ventall

d'autors i estils que mostren la seva idoneïtat per abordar qualsevol tipus de pàgina: la nitidesa i serenor mostrada en la *Sonata* de Mozart; la prodigiosa versió de la *Sonata núm. 3* de Chopin, amb un *tempo* lent que va assolir la màxima intensitat poètica i amb un darrer moviment en el qual va optar per un *tempo* d'una rapidesa no freqüent en altres grans versions... Un Chopin d'una categoria excepcional: apassionat, tècnicament impecable –amb un *legato* en la mà esquerra en el decurs del primer moviment, d'una perfecció absoluta–,

però per sobre de tot poètic i intens, amb un dramatisme intern i una categoria expressiva que denota el gran messtratge d'aquest pianista xinès. Una versió que assolía en els moments lents els passatges de més transcendència i poètica musical –com "El nen s'adorm" o "Parla el poeta"– van reflectir una recreació fascinant de les *Escenes d'infants* de Schumann.

Lang Lang va enlluernar-nos amb una tècnica de domini absolut, amb una musicalitat d'una profunditat inqüestionable i amb una categoria musical que reflecteix els èxits que se succeeixen en els grans escenaris de tot el món.



KASSARA/AG/ARTU

Comiat de Franz-Paul Decker

TEMPORADA OBC. Orfeó Català. Lucy Schafer, mezzosoprano. Dir.: Franz-Paul Decker. Elgar: *Chanson de matin. Chanson de nuit. Salut d'amour. Sea pictures. The musicmakers*.
L'AUDITORI. 16 DE MARÇ DE 2007.

per LL.T.

La placidesa melòdica que Elgar va plasmar en pàgines de petit format com *Salut d'amour* (1888) o *Chanson du matin* (1899) o la diversitat de caràcters mostrats en una obra com les cançons que integren les *Escenes marines* (la placidesa de la segona, el dramatisme de la tercera i la melodia suggestiva i captivadora de la quarta) van confluïr en un programa

monogràficament dedicat al compositor britànic que incloïa en la segona part la primera audició de l'Orquestra d'*Els qui fan música*, amb la participació destacada de l'Orfeó Català.

La primera part va esdevenir un viatge per la serenor melòdica d'Elgar, per les troballes líriques plàcides i refinades que amb la veu de la *mezzo* Lucy Schafer i la sen-

tida direcció de Decker configuraven un quadre plàstic de gran bellesa lírica. La música d'Elgar ha d'inspirar bellesa, serenor i una musicalitat que traspuï un lirisme refinat. I la veu de Schafer i les delicades intervencions instrumentals van configurar un quadre musical de gran bellesa.

L'Orfeó va ser el gran protagonista de la segona part, amb la música trista, evocadora d'*Els qui fan música*, els somniadors de somnis, en què l'alternança de moments elegíacs amb passatges de sentida tristor conflueix en una constant mostra de serenitat. L'Orfeó i l'Orquestra van complementar-se amb

una cohesió absoluta i recreant en tot moment l'atmosfera que requereix aquesta obra d'una bellesa excepcional. Amb melodies tan belles com la del cèlebre "Nimrod" de les *Variacions enigma* musicant "la llum que mai s'apaga", la *mezzo* va fer un treball impecable, amb una veu que s'adequava al sentiment demanat en l'obra i amb un Decker que se sent, com sempre, còmode amb aquestes pàgines majestuoses i que requereixen una transcendència interpretativa que ell sap copsar amb la màxima essència. Un programa Elgar meravellosament traçat per Franz-Paul Decker.

Magistral Ligeti a quatre mans

ELS DIUMENGES AL PALAU. Luis i Víctor del Valle, duo de pianos. Mozart, Ligeti, Ravel.
PALAU DE LA MÚSICA. 4 DE MARÇ DE 2007.

per F.T.-B.

Estranya coincidència, o millor atzarosa coincidència: dos magnífics pianistes, de gran nivell, amb dues maneres d'interpretar la música i no per això admirablement compenetrada i engatjada. I cal aclarir que per una vegada vam desitjar que arribessin al final les dues sonates de Mozart (*Sonata en Re, K. 448* i *Sonata en Do major, K. 521*) i en canvi se'ns

van fer curtes les *Cinc peces per a piano a quatre mans* de Ligeti i una brillant versió de *La valse* de Ravel.

Diríem que en Mozart, tot i posar-se de manifest una tècnica cambrística de primer ordre i un inqüestionable rigor tant en l'estil com en el joc de les articulacions, els pentagrames de les dues sonates van sonar amb una certa ortodòxia interpretativa



G. POCH

que ocultava l'emotivitat i la fantasia de l'esperit mozartí. En canvi, la versió de la música de Ligeti, tot i excel·lent en l'espectacularitat virtuosística, el discurs va adquirir no solament emotivitat, sinó també profunditat en l'expo-

sició de les idees, de manera que la música comunicava veritable al·le creatiu. Aspectes que els germans Del Valle van posar de nou en joc per oferir una magistral traducció d'aquesta obra impressionant de Ravel.

El Festival Nous Sons porta aires de renovació

per M.C.P.

Un dels fets col·laterals que ha permès al Festival Nous Sons adquirir una més forta imatge d'estabilitat, ha estat la possibilitat de fer servir la Sala de Cambra de L'Auditori, un espai del tot adient al tipus de música que s'entén com a contemporània, per ser la majoria de format reduït, és a dir, concebuda per a conjunts de músics de cambra o *ensembles*.

Si a l'adequació d'un espai com aquest, s'hi afegeix la proximitat d'un centre musical com l'ESMUC, s'entén que les possibilitats d'incrementar el públic –sobretot juvenil– es vegin també eixamplades. Tot i això, encara s'està molt lluny d'aconseguir un ideal i gairebé utòpic ple absolut, sobretot per tractar-se d'una música que requereix una atenció especial, més exigent, i una curiositat i inquietud fora del comú –lamentablement– en una societat cada vegada més aversada a la despluralització, a l'homogeneïtzació dels gustos i a la destradicionalització.

Cercant els nexes entre passat i present, tal com diu el títol del Festival, Josep Maria Guix va plantejar –en el seu primer any com a director artístic del Festival– una sèrie de concerts en què les noves creacions trobessin contrapunt i alhora connexió amb la música que ja forma part de la tradició. El resultat ha estat en general molt positiu i la recerca de linealitat historicoartística en la confecció dels programes permetia unes significatives reflexions.

Col·locar la música contemporània –la del segle XX i XXI– en el cabàs de la història de la música “cultura” com a part d'una evolució artística, té un risc, i és el de provocar la desil·lusió o el desconcert davant el trencament abrupte al llarg del segle XX del llenguatge tonal.

Aquest risc ha estat salvat una gran part de les vegades amb èxit, tot assolint fites d'alt nivell artístic en diverses ocasions. Jonathan Harvey i David Padrós, dos compositors contemporanis sobre els quals van girar alguns dels programes, van desvetllar en les seves obres una subjectivitat portada a l'extrem sense arribar a una total abstracció, tot jugant a la recerca d'una reflexió individual més racionalitzada, menys epidèrmica. L'interès per l'espiritualitat i la tradició oriental es va revelar en David Padrós en *La sala de la suprema harmonia*, mentre que en Jonathan Harvey es va poder gaudir en *White as jasmine*, excepcional peça per a orquestra, sintetitzador electrònic i soprano, *Song offerings* i *Death of light/Light of death*, inspirada en la *Crucifixió* de Grünewald, en dos concerts protagonitzats per BCN 216 i l'OBC i amb la participació de dos directors competents –Diego Masson i François Xavier Roth– i una soprano amb veu prodigiosa, Anu Komi. Especialment interessant va resultar el concert de l'OBC en què es va poder assistir a l'estrena de *Línies i plans* de David Padrós, que pren com



PIERRE BOULEZ

a base estructural un dibuix de la terapeuta Emma Kunz, i sentir les *Cançons de la princesa d'un conte de fades* de Karol Szymanowski de referències pseudostravinskianes i *La pregunta sense resposta* de Charles Ives, un aparentment senzill joc acústic de sonoritat absolutament evocadora.

El concert del Brodsky Quartet i Joan Enric Lluna va obrir el Festival amb unes peces subtils d'Igor Stravinsky i una bona versió del *Quartet de corda núm. 11* de Xostakóvitx, tot destacant sobretot amb l'obra de Paul Barker *In memoriam: For those who fall in times of war* que demanava una implicació extramusical dels intèrprets en una suggestiva recreació del patiment i la incomprensió que generen les guerres, gràcies a uns moviments estudiats però senzills, i dos plafons a mode de memorial, el dels caiguts per la guerra o el dels fets que provoquen els enfrontaments, els ideals sense fonament.

Jordi Masó va protagonit-

zar un recital pianístic de gran interès fent un extens recorregut per la literatura pianística des de Schumann a Del Puerto: un repàs a mode de pinzellades impressionistes per totes les peces escrites en homenatge o record d'altres compositors tot centrant-se en la segona part en un recull de breus i heterogènies peces de Casablanques, Torres, Soler, Turina, Guinjoan o Padrós d'homenatge a Joaquim Homs.

Per a molts, però, la presència en el Festival d'una formació de tant renom com l'Ensemble Intercontemporain de la mà del seu fundador i director Pierre Boulez va ser l'esdeveniment més rellevant, tenint en compte que d'una banda servia com a pretext per cloure les celebracions de la inauguració del Museu de la Música i, d'altra, era potser la darrera oportunitat de veure Pierre Boulez a Barcelona. No va defraudar la seva presència, tan enèrgic i eficaç com sempre en la direcció, com tampoc no ho va fer l'Ensemble Intercontemporain, magnífic en les interpretacions del *Concerto de chambre per a 13 instrumentistes* de György Ligeti i *Sur Incises, per a 3 pianos, 3 arpes i 3 percussions-klavier* del mateix Boulez; dues peces de gran categoria artística que, tot i el seu rotund desmarcament dels cànons tradicionals, ja tenen el seu lloc en la història de la música. Tant de bo que amb els anys puguem dir el mateix de tantes altres obres, perquè com afirmava el pròleg del Festival, “*Només podem arribar a estimar allò que coneixem*”.

RMC
271

Una reestrena tardana

II FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA. MOMPOU 2007. Minguet Quartett. W. Rihm, Codera, Soler.
L'AUDITORI (SALA MARTORELL). 13 DE MARÇ DE 2007.

per F.T.-B.

Un dels concerts més significatius del II Festival de Música Contemporània ha estat sense dubtes el protagonitzat pel quartet de corda Minguet Quartett que, integrat per Ulrich Isfort, Anette Reisinger (violins), Irene Schwalb i Mathias Diener, quatre joves i excel·lentíssims músics en el més ampli sentit de la paraula, van oferir un programa en el qual no va fal-

tar l'atenció a la nostra música, com tampoc a dues obres de Wolfgang Rihm, actualment un dels compositors alemanys de més prestigi.

Veritablement, tant el *Tercer* com el *Quart Quartets* d'aquest compositor s'han de considerar com una sòlida aportació al pensament musical d'avui, tant pel que signifiquen de continuïtat al llegat dels Hindemith, Bartók i Xos-

takóvitx, com d'obrir camins per a l'evolució del llenguatge sonor. Així es va posar de manifest en un treball d'admirable equilibri instrumental i força expressiva del Minguet Quartett. I ni més ni menys impressionant resultà la seva lectura de *Límite* del jove compositor barceloní Lluís Codera (Barcelona, 1981), una partitura que s'estrenava i que, al marge del seu interessant dis-

cur formal, palesa un notable domini de la tècnica compositiva. I entre aquest quartet i el *Tercer* de Rihm, el grup alemany ens va oferir una notable traducció de la música altament expressiva i de *pathos* personalíssim de Josep Soler. Es tractava del seu *Quarteto*, el qual, compost el 1966, ens portava tot un món d'angoixa existencial amb les seves tensions harmòniques, els contrastos dels seus timbres i el seu lirisme apassionat. Clima que en les cordes del Minguet Quartett va sonar amb tota la seva poderosa seducció.

Schubert en estat pur

X SCHUBERTIADA. Die Singphoniker. Schubert, Mendelssohn, Kreutzer, Diabelli.
AUDITORI WINTERTHUR. 20 DE MARÇ DE 2007.

per X.Ch.

La Schubertiada d'enguany ha tingut l'encert de portar un dels conjunts vocals especialitzats en Schubert i coetanis de més prestigi actualment: Die Singphoniker, grup vocal masculí muniquès integrat per cinc cantants dotats tots ells amb veus d'impostació natural, amb el *vibrato* just, no gaire potents però adequadíssimes per a aquest repertori, música de saló, elegant, delicada, d'una solemne simplicitat, mundana però de regust aristocràtic. Die Singphoniker ha

trobat el color idoni, l'esperit adequat per a aquestes petites joies, elevades conjuncions d'alta literatura i música refinada que configuren objectes artístics sublims.

En la primera part van interpretar mitja dotzena de cançons *a cappella* en diverses combinacions (trio, quartet, quintet) i tres peces més amb piano en què hi havia la deliciosa i cèlebre *Ständchen*, en la qual va participar la mezzosoprano catalana Angels Civit. Tot plegat ben amant amb els comentaris previs del pianista del

grup, Berno Scharpf, breus però consistents i sucosos, i en un català correctíssim.

Die Singphoniker és una màquina de rellotgeria, els seus membres canten amb gust i contenció, tenen un domini absolut de l'agògica, flexible però precisa, i mostren un equilibri sonor prodigiós: cada veu té la presència justa, cap d'ells destaca però tots llueixen amb una extraordinària homogeneïtat vocal: no són una sola veu repetida en diverses tessitures, sinó que, respectant el timbre individual de cadascú, creen un so particular, tornasolat i de colors múltiples, diversos però complementaris. I això és un mèrit extraordinari que els permet donar a cada peça

l'atmosfera sonora adequada. I també destaquen per l'absoluta precisió en l'articulació i la prosòdia: hi ha una minuciosa atenció al detall, de la música i del text, tot està al seu lloc, equilibrat i exquisit.

En la segona part les cançons de societat de Schubert es van combinar amb obres similars d'altres autors, que van interpretar amb paràmetres estilístics i sons idèntics als de Schubert, potser massa idèntics: l'únic retret que es podria aventurar a la seva brillant actuació. *Die Nacht* va ser el moment sublim de la vetllada, un diamant musical de Schubert exquisidament interpretat, que ens va deixar a tots sense alè.

Una gran lliçó de cant de Mingardo i Frittoli

BARBARA FRITTOLI, SOPRANO. SARA MINGARDO, MEZZO-SOPRANO. Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Michael Hofstetter. Locatelli, Pergolesi (*Stabat Mater*).
LICEU. 6 DE MARÇ DE 2007.

per Jaume Comellas

La *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi ha esdevingut la composició històricament més valorada de les que s'han escrit a redós del clam dolorós de Maria al peu de la creu de Crist. Els gairebé tres segles de vida d'ençà que el compositor la va escriure a les envistes de la mort al convent dels Caputxins de Pozzuoli quan tenia amb prou feines vint-i-sis anys d'edat, l'han

consolidat com un autèntic monument.

En un moment en què la música religiosa compartia protagonisme amb la teatral i en què els compositors passaven amb tota facilitat d'un gènere a l'altre —en aquest sentit Pergolesi resulta paradigmàtic—, el dramatisme d'una partitura com aquesta el sentim més terrenal que celestial. La música religiosa del compositor napolità, coetània

d'una part de la de Bach, mostra —gràcies a la seva dimensió immediatament humana— uns trets diferencials molt personalitzats, que tenen en el caràcter cantable, en la seva cantabilitat explícita, el valor més definitori.

Ara ha arribat al Gran Teatre del Liceu en una proposta desequilibrada. Per una part un duo de cantants autènticament excepcional per al tipus d'obra. La soprano Barbara Frittoli i, especialment, la mezzosoprano Sara Mingardo no van interpretar l'obra; la van servir amb una devoció exquisida, amb una afectivitat profunda, autèntica i sentida. Tanmateix



acompanyada per un conjunt, aquesta anomenada Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu, que va oferir un treball de tràmit, digne, però de tràmit a la fi, malgrat el precís guiatge de la batuta de Michael Hofstetter.

Comunió musical

EUROCONCERT. Eggner Trio. Christoph Eggner, piano. Georg Eggner, violí. Florian Eggner, violoncel.
PALAU DE LA MÚSICA. 27 DE MARÇ DE 2007.

per LL.T.

Constituit com a trio l'any 1997, els germans Christoph, Georg i Florian han congeniat el seu talent per convertir-se en un conjunt de cambra que ja forma part de les programacions habituals de les grans sales de concerts d'Amsterdam, Múnic, Salzburg i Viena, ciutat on van desenvolupar la seva formació artística.

El Trio, que debutava a Barcelona, va mostrar unes qualitats excepcionals, no només per la compenetració que evidentment existeix entre els seus integrants, sinó per la comunió musical, per la plasmació d'unes idees musicals d'una qualitat i d'una categoria a l'alçada de les grans formacions cambristiques. En Haydn van oferir una mostra

bellíssima d'expressió clàssica, amb la versió d'un "Andante" en el qual la subtilitat responia a uns canons interpretatius perfectes, marcats per l'elegància i el refinament. Artistes que es mouen per un igual en el terreny de les grans demandes virtuosístiques com en el de la poètica més refinada, van apropar-nos al cèlebre *Trio op. 101* de Brahms amb una versió simfònica, brillant, apassionada i en què dues característiques com són la contemplació i la serenitat que sempre fluctuen dins l'obra assolien en les seves mans una categoria musical majestuosa i de gran càrrega

ga emocional.

Una mostra interpretativa que va culminar amb els mil dos-cents compassos que integren el *Trio l'Arxiduc* de Beethoven, un *tour de force* en el qual el to elegíac, la solidesa i compenetració de la sonoritat, la bellesa plàstica manifestada en el decurs dels moviments, culminava amb un darrer moviment en què el pianisme de Christoph discernia amb claredat els cèlebres i exigents trinitats que caracteritzen aquest apartat. Un concert de cambra de primer ordre amb un debut que de ben segur tindrà continuïtat amb noves actuacions al Palau.

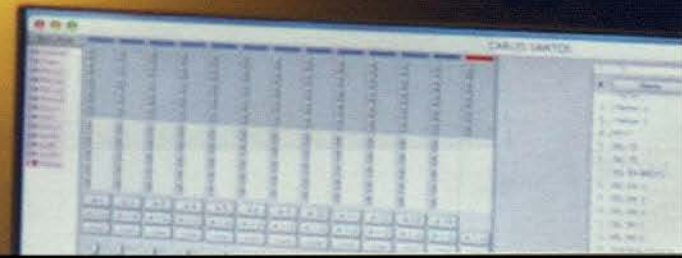
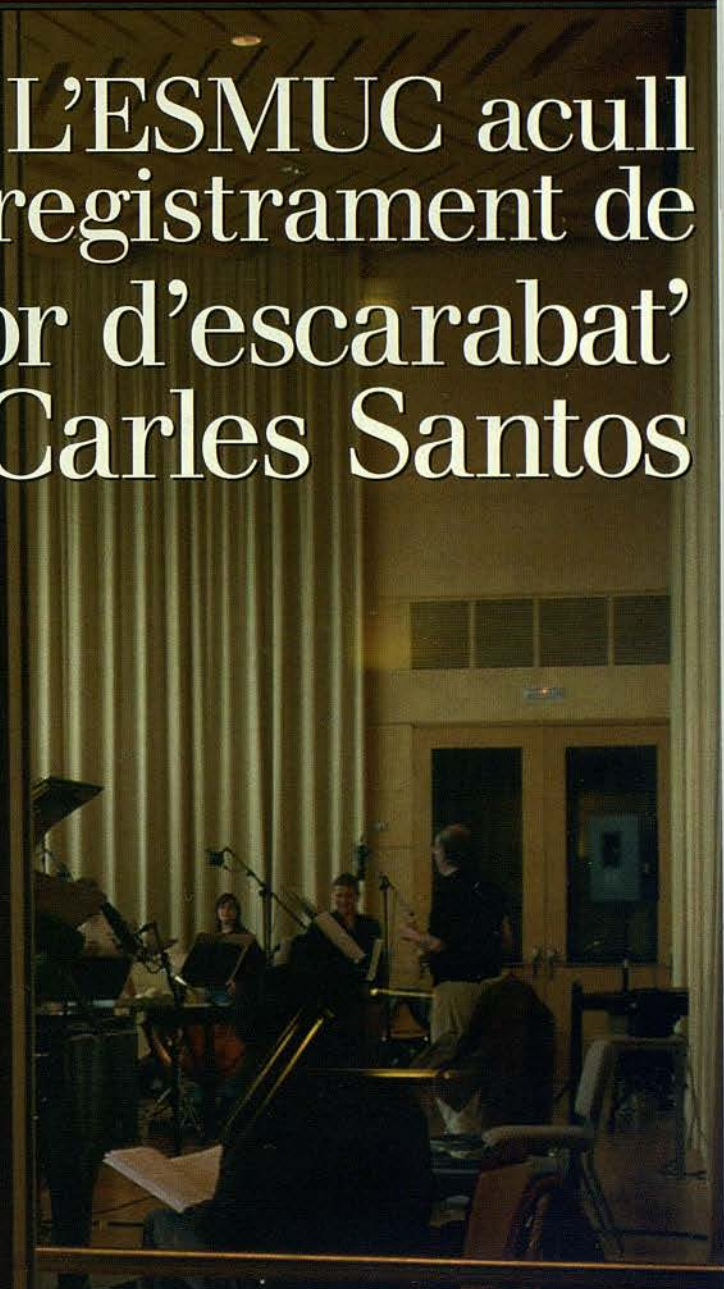
ESMUC

MAIG 2007
NÚMERO 18

Escola Superior de Música de Catalunya

L'ESMUC acull l'enregistrament de 'Flor d'escarabat' de Carles Santos

L'Escola se suma a la cantata
commemorativa del
40è aniversari de l'SCIC



ACTUALITAT

Amb música de Carles Santos i text de Manoel de Barros i Albert Roig
L'ESMUC acull l'enregistrament de la cantata
commemorativa dels quaranta anys de l'SCIC

L'Escola ha volgut sumar-se a les activitats programades amb motiu del quarantè aniversari de l'entitat. És per això que ha acollit l'enregistrament de la cantata de Carles Santos titulada *Flor d'escarabat*. En nom de l'ESMUC, doncs, per molts anys!

Per Roser Pugés, coordinadora general de l'SCIC

L'SCIC (Secretariat de Corals Infantils de Catalunya) és una federació de corals infantils que té com a finalitat coordinar les activitats de les corals que en són membres, fomentar la pràctica del cant coral infantil, vetllar per la seva qualitat i la dels seus directors, i treballar per tal que el cant coral sigui un element fonamental en la formació dels infants. Aquests serien a grans trets els objectius de la nostra entitat, fundada l'any 1967, és a dir, ara fa quaranta anys.

Val a dir que l'SCIC va sorgir sobretot a causa de les mancances educacionals de tipus musical i lingüístic, motivades per les característiques politicosocials de l'època i gràcies a l'empenta de vuit corals que van posar els fonaments del Secretariat tot impulsant la realització d'una primera Trobada.

Enguany la nostra federació està formada per 115 corals d'arreu dels Països Catalans que apleguen més de 6.000 cantaires entre 5 i 16 anys. L'SCIC, a més, continua amb l'energia que ens van encomanar els fundadors i amb tot el bagatge, l'experiència i les noves aportacions de tota la gent que hi ha treballat i hi continua treballant desinteressadament.

És per aquest motiu que, per celebrar degudament tota aquesta trajectòria, el proper 13 de maig oferirem un concert multitudinari al Palau Sant Jordi de Barcelona. Un cor format per 3.000 cantaires del Secretariat, d'edats compreses entre els 7 i els 18 anys, acompanyats per piano, marimbres i altres instruments de percussió, estrenaran sis poemes musicats per a l'ocasió i una cantata, *Flor d'escarabat*, amb text de Manoel de Barros i Albert Roig i música de Carles Santos. No cal dir que, a part de ser tot un espectacle, el concert serà una bona mostra de música del segle XXI, ja que l'SCIC, per a aquesta celebració, ha apostat per impulsar la poesia i la mú-



Carles Santos, amb la samarreta de l'Escola, dirigint els joves cantaires

sica de poetes i compositors actuals, tot reafirmant un dels seus objectius inicials: fomentar el treball i coneixement dels músics autòctons, com també la creació d'obres per a corals infantils.

Voldria acabar aquest petit escrit encoratjant tothom a gaudir i a participar del cant coral, una activitat molt interessant i enriquidora, i és clar, convidant tothom al concert del nostre quarantè aniversari, que, de ben segur, serà tota una festa!



Flor d'escarabat ha estat enregistrada a la Sala d'Orquestra de l'ESMUC

FOTOS: SCIC



Darrer concert del cicle Els Concerts de l'Acadèmia



FOTOS: MIQUEL PERALES



Després de l'actuació del pianista Pierre Réach, el violinista Yuri Volguin i el violoncel·lista Cristoforo Pestalozzi, amb el concert titulat «Trio amb piano» (vegeu fotografies), la primera edició del cicle de concerts Els Concerts de l'Acadèmia es clourà aquest mes de maig amb la proposta «Noves creacions», concert en el qual els estudiants del Departament de Teoria i Composició donaran a conèixer les seves darreres propostes, gràcies a la interpretació que realitzarà un *ensemble* instrumental format també per estudiants de l'Escola. El concert, que tindrà lloc el proper dimarts, 8 de maig, a les 19 hores, a la Sala Tete Montoliu de L'Auditori (Sala 3), servirà per donar per finalitzat un cicle que ha aplegat tant la participació d'estudiants i professors com també la d'artistes convidats.



APUNT

L'ESMUC,
present
en els
principals
salons de
l'oferta
educativa



FOTOS: ANNA MIRÓ

El que veieu en imatges és l'estand amb què l'ESMUC ha participat en els salons AULA i ESTUDIA (Barcelona i Madrid, respectivament), celebrats el mes de març passat. Per primera vegada, l'Escola ha compartit projecte expositiu amb l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Música i intertextualitat

per RUBÉN LÓPEZ CANO

Moltes vegades, mentre escoltem alguna obra musical, ens vénen al cap records vagues o definits d'altres obres del mateix autor, de la mateixa època o del mateix estil. Això passa sobretot quan escoltem obres que no coneixem bé o quan encenem la ràdio i intentem reconèixer el títol, l'autor, el gènere o l'època de l'obra que està sonant. En altres ocasions, les explicacions del programa d'un concert, els presentadors de la ràdio, o els comentaris d'un CD ens informen que en una determinada composició l'autor fa referències explícites i per diversos motius a altres obres seves o d'altres compositors. D'altra banda, i en l'àmbit de la música popular urbana, són coneguts els escàndols en què un autor és demandat per un altre per plagiar parts d'una composició. Tots aquests fenòmens són casos de «referències musicals», és a dir, de com moments o parts d'una obra específica recorden fragments o moments d'altres obres. Aquests procediments són coneguts com «intertextualitat musical». En aquest article coneixerem més a fons el fenomen de la intertextualitat en la música, la manera com es defineix, els principals tipus de processos intertextuals i les seves funcions, tant en l'àmbit de la composició com en el del desenvolupament de les competències musicals en els oients comuns i corrents.

La intertextualitat

El concepte va ser introduït en la semiòtica literària per Julia Kristeva en una època en què l'originalitat d'autor va deixar de considerar-se un valor irrenunciable: «tot text es construeix com un mosaic de citacions, tot text és absorció i transformació d'un altre text».¹ És cert que la filologia clàssica ja tenia termes com «al·lusió», «paròdia», «fonts», «plagi», «paràfrasi» o «concordances» per definir les relacions entre diversos documents. Tanmateix, la noció d'intertextualitat no es refereix exclusivament a la relació d'una obra amb



Manuel de Falla

altres obres anteriors que li van poder servir de font o inspiració, sinó a la «relació entre una obra i altres d'anteriors, o fins i tot posteriors, que detecta un lector competent».² En efecte, «la intertextualitat orienta la lectura d'un text», ja que «regula els processos d'interpretació que superen la mera lectura lineal».³ D'aquesta manera, s'anomena «intertext» el conjunt de textos que es poden relacionar amb aquell que tenim davant dels nostres ulls, «el conjunt de textos que ens evoca la lectura d'un determinat passatge».⁴

Aquesta aproximació a la intertextualitat posa èmfasi en l'habilitat del lector per relacionar un text amb una xarxa àmplia d'altres textos que coneix. A partir de la xarxa intertextual el lector estableix relacions estilístiques, genèriques o d'autor entre allò que llegeix i allò que no té davant dels seus ulls però que guarda en les seves com-

petències. Amb la música passa una cosa similar: l'oient estableix relacions de parentiu entre moments de diverses obres, tot establint xarxes que col·laboren en els seus processos de comprensió.

Intertextualitat en la música

En la música podem distingir almenys cinc tipus d'intertextualitat: citació, paròdia, transformació d'un original, tòpic i al·lusió.

Citació: és el cas més evident d'intertextualitat. Es produeix quan en un moment determinat d'una obra, l'autor fa referència a una altra obra concreta seva o d'un altre compositor. La citació suposa quatre condicions: 1) la remissió intertextual ha de ser forta i evident (la majoria de vegades la citació contrasta amb la resta de la música); 2) s'ha de realitzar d'una obra específica i recognoscible encara que se'n desconeixi el nom o autor; 3) ha de ser intencional, reconeguda i dosificada, ja que altrament s'incorreria en un plagi; i 4) ha d'existir una certa «literalitat» entre l'obra original i la seva citació, ja que la transformació forta d'un original esdevé un altre cas d'intertextualitat.

La citació musical sol produir significacions específiques. Per exemple, en l'*Obertura 1812* de Piotr Ílitx Txàikovski, l'autor cita *La marsellesa*. És ben sabut que l'*Obertura* commemora el triomf de les tropes russes davant de l'expansió de Napoleó. La citació de l'himne francès representa, en aquest cas, l'exèrcit derrotat. *La marsellesa* també és citada en *All you need is love* dels Beatles; en aquest cas, l'himne francès pot estar relacionat amb l'arquetip francès de l'*amour*. En *El sombrero de tres picos*, Manuel de Falla introdueix el tema de la *Cinquena Simfonia* de Beethoven per subratllar el drama que s'acosta amb la tornada inesperada del moliner abans d'hora.

Moltes vegades, les citacions d'altres autors tenen un caràcter d'homenatge. Manuel de Falla en el seu *Hommage pour le tombe-*

L'oient estableix relacions de parentiu entre moments de diverses obres, tot establint xarxes d'estils, gèneres o d'autors les quals col·laboren en els seus processos de comprensió.



Pierre Boulez i Igor Stravinsky,
en la dècada dels anys seixanta

au de Debussy, originalment escrita per a guitarra i posteriorment orquestrada, cita *Le Soirée dans Grenade* de la sèrie *Estampes* per a piano del compositor francès. La citació trenca discretament la continuïtat musical per introduir un moment de misteri i profunditat: un parèntesi en què s'obre pas el record del geni francès. Les citacions solen anunciar-se i resoldre's d'una manera especial; reclamen una atenció específica i solen trencar els tipus d'escolta actius fins abans d'aparèixer.

Paròdia: es refereix a la utilització d'un tema, fragment o idea d'una obra específica com a punt de partida per a la composició d'una altra obra diferent. El terme «paròdia» ens sona a imitació satírica o burleta, però en la seva accepció original simplement es refereix a la reelaboració d'un material original. Aquest procediment és summament antic. La història de la composició és la del reciclatge de fragments d'himnes, cants religiosos o cançons populars per compondre noves obres. En l'edat d'or de la polifonia, compositors com Josquin des Pres pre-

nien temes de la tradició oral, com *L'homme armé* o cançons pròpies com el *Mille Regretz*, per compondre misses senceres. La reminiscència a parts o aïres de cançons ben conegudes facilitaven l'escolta de l'oient comú i asseguraven la seva apropiació a partir de combinar allò conegut i allò nou. Pertanyen a aquesta categoria, per exemple, les innombrables versions sobre la *Folia de España* que es van realitzar durant els segles XVII i XVIII per compositors com Arcangelo Corelli o C. P. E. Bach, les variacions sobre temes ben coneguts com les *Variacions sobre un tema de Paganini* de Brahms, o la *Rapsòdia* sobre el mateix tema de Rakhmàninov, etc.

Són paròdies també aquelles cantates de J. S. Bach construïdes sobre materials més o menys reelaborats dels seus propis concerts per a clave. Tan-

**En música podem distingir
com a mínim cinc tipus
d'intertextualitat: citació, paròdia,
transformació d'un original,
tòpic i al·lusió.**

mateix, en aquest últim cas la remissió intertextual no és una prioritat dins del funcionament de la música, sinó un recurs tècnic per complir les obligacions de la música funcional. D'aquesta manera, podem afirmar que existeixen dues actituds de la composició cap a la paròdia. Una vol l'evocació de l'obra original; una altra la pretén ocultar i simplement l'usa quan no es pot o no es volen desenvolupar idees noves.

Transformació d'un original: per diverses raons, una obra pot ser revisada, arreglada, versionada o, fins i tot, reescrita pel seu autor o un altre compositor. Per exemple, sabem que Stravinsky va realitzar diverses versions d'obres com *L'ocell de foc* (ballet del 1910, suite orquestral del 1919, posteriorment revisada el 1945) o *Petrúixka* (ballet del 1911, suite orquestral del 1914, revisada el 1947 i en algun moment transcrita per a piano a quatre mans). En aquest cas es produeixen casos interessants en relació amb la identitat d'una obra: ¿quantes transformacions pot resistir una obra per continuar sent considerada la mateixa i no una altra? Totes les versions, arranaments, orquestracions o reduccions d'una obra musical ¿són idees, parts o variants de la mateixa obra, o han de considerar-se obres diferents? On és el límit?

Les transformacions d'una obra poden ser «correctives-substitutives» o «acumulatives». En les transformacions correctives-substitutives l'autor o arranjador pretén esmenar els «errors» de les versions anteriors de tal manera que la nova versió les ha de substituir. En termes estrictes no hi ha relació intertextual entre les versions, ja que es neguen. És el cas de les obres en procés (*work in progress*), en què la feina de composició s'allarga anys i totes les execucions es consideren versions preliminars, com a *Le visage nuptial* de Pierre Boulez, composta el 1946, orquestrada el 1952 i modificada el 1990. Tanmateix, res no impedeix que els melòmans o directors d'orquestra comparin intertextualment i elegeixin la seva favorita entre les versions disponibles.

Les transformacions «acumulatives» s'originen quan la nova versió se suma a les anteriors sense negar-les, tot amplificant les possibilitats de manifestació de la mateixa obra. És el cas de les suites orquestrals de música de ballets o òperes (com les obres d'Stravinsky esmentades anteriorment), les

reduccions per a piano d'obres orquestrals (com les simfonies de Beethoven reduïdes per a piano per Liszt), les transcripcions i transposicions (la *Chacona* de Bach original per a violí transcrita per a piano per Busoni, per a violí i piano per Schumann i per a

clave per Gustav Leonhardt), les orquestracions (els *Quadres d'una exposició* per a piano de Mussorgski orquestrats per Ravel o la versió coral del *Lamento d'Arianna* a partir de l'original per a veu i continu realitzada pel mateix Monteverdi), etc. En aquest cas sí que s'estableixen relacions intertextuals entre les versions.

Hi ha els qui afirmen que les reduccions, arranjaments o reescriptura d'obres escèniques o funcionals a música pura o abstracta, com també les orquestracions i intervencions fortes, s'han de considerar com a obres diferents o, almenys, com a obres emergents. ¿És que la reducció de *La consagració de la primavera* per a dos pianos, en eliminar l'orquestració, no posa en evidència processos harmònics que la versió orquestral fa més imperceptibles? ¿És que l'orquestració de Ravel dels *Quadres d'una exposició* per a piano de Mussorgski no és per si mateixa una obra d'art per propi dret? La polèmica està servida.

Un cas extrem és el dels *covers* de la música *pop*: ¿que potser la interpretació que fa Caetano Veloso de *Help* dels Beatles o la que fa Tori Amos de temes de Nirvana, de Led Zepellin o dels Rolling Stones no ens produeixen dues experiències musicals completament diferents? En aquest sentit és interessant adonar-se que la distinció entre original i versió és més forta en la música popular urbana que en la música clàssica. Mentre que la primera es distribueix per mitjà d'objectes sonors concrets registrats en gravacions, en la música clàssica occidental en canvi, la identitat de les obres està en un pla intangible i «ideal» en què o una interpretació específica només són «maneres parcials de manifestació material» de l'obra, però no abasten ni esgoten la complexitat d'aquesta, que inclou també totes les seves execucions passades o futures, oblidades o possibles, com també les valoracions socials, l'opinió d'especialistes i totes les experiències analítiques, afectives, o cinètiques que podem tenir-hi. La música clàssica resisteix millor les interpretacions i reinterpretacions fortes per més brillants o deplorables que siguin, entre altres coses perquè la interpretació li és substancial i en forma part, per més que Stravinsky o Schönberg pretenien negar-ho.

Tòpic: és la remissió d'una obra escrita en un determinat estil, a un estil, gènere, tipus o classe de música diferent. Aquí la remissió no es realitza cap a una obra específica i reconeixible com a tal, sinó a àmplies àrees genèriques sense paternitat d'autor específica. Es tracta d'un dels processos intertextuals més interessants.

Investigacions recents han mostrat que autors del període clàssic com Haydn, Mozart o Beethoven, articulaven a cada obra instrumental diferents tòpics musicals de forma intencionada per desenvolupar trames narratives abstractes (no descriptives) que sostenen minidrames o programes expressius específics. D'aquesta manera, les simfonies d'aquests autors transiten per tòpics de danses com la polonesa, el minuet o la marxa, per la música de càmera o militar, o els afectats estils Sturm und Drang o Empfindsamkeit, els estils contrapuntístics seriosos o *cantabiles* o la ingenuïtat de l'estil pastoral, etc. Robert Hatten ha detectat articulacions prototípiques en la música instrumental del Beethoven tardà que anomena «gèneres expressius». Així mateix, l'articulació de tòpics extremament diferents (com la introducció de la *Marcia alla turca* —gènere còmic o poc seriós— en el quart moviment de la *Novena Simfonia* de Beethoven —en què dominen tòpics seriosos—) dona lloc a dobles lectures, a l'emergència de diversos nivells narratius i a efectes d'ironia.⁶ Aquesta idea ha estat desenvolupada per Esti Sheinberg per proposar tota una teoria de la ironia, paròdia i sàtira en la música de Xostakóvitx, a partir de les incongruències que sorgeixen en la seva música per la combinació de tòpics extremament dissemblants.⁷

Els compositors postmoderns, a qui agrada combinar estils històrics en una sola obra, utilitzen aquest recurs. És el cas dels *Concerti grossi* d'Alfred Schnittke, en què els tòpics de la música veneciana de la primera meitat del segle XVIII es combinen amb remissions a la música contemporània o al tango.

Al·lusió: són referències imprecises, possibles o latents a estructures, sistemes o procediments

generals que una obra fa cap a l'estil general d'un autor, a un tipus de música o, fins i tot, a una cultura musical. No són evidents i requerim que l'autor o un especialista ens n'assenyali l'existència. A aquesta categoria pertanyen alguns procediments de Debussy, les escales estranyes del qual al·ludeixen a l'*slendro* i altres organitzacions d'altures de la música d'Indonèsia, al mateix temps que els seus jocs de colors ho fan al contrapunt tímbric del gamelan (orquestra de metal·lòfons) de la mateixa regió. També s'ha dit que certs processos cadencials de la tercera etapa compositiva de Ligeti al·ludeixen als de Bruckner. Molta música *pop* dels seixanta fa al·lusions a la música del Nord de l'Índia sense incórrer en citacions o tòpics. Moltes cançons de Radiohead, per la seva part, al·ludeixen a estils de cançons amb empremta índia dels Rolling Stones, i les d'Oasis a les dels Beatles.

Per concloure explicarem unes altres dues categories textuales. El **paratext** és tota la informació que circumda l'obra i que influeix en les maneres en les quals aquesta és compresa. Són paratextos els títols i subtítols (*Threnody for de victims of Hiroshima* de Kristof Penderecki, o la «Pastoral» de la *Sisena Simfonia* de Beethoven), les indicacions de *tempo* i caràcter dels moviments (*allegro, maestoso, andante con moto*), el gènere de l'obra (simfonia, serenata), o les notes que acompanyen el programa d'un concert, els comentaris inclosos en els quaderns de CD o els que realitzen els presentadors de ràdio o televisió.

El **metatext**, per la seva part, és el text (incloent-hi els gràfics) que produeix un comentarista o analista per desenvolupar un discurs teòric sobre un obra (el text).

NOTES

1. KRISTEVA, Julia (1969). *Sémeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
2. RIFATTERRE, Michael (1980). "La trace de l'intertexte". *La Pensée* 215.
3. Ídem.
4. Ídem.
5. HATTEN, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press. Vegeu també LÓPEZ CANO, Rubén (2002). "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". *Revista Cuicuilco*. Versió a <http://www.lopezcano.net>.
6. LÓPEZ CANO, Rubén (2004) "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales y esquemas narrativos en la hibridación de la era global".

Rubén López Cano es professor d'Estètica, Músiques tradicionals del món, Metodologia de la investigació i Teoria del coneixement a l'Escola Superior de Música de Catalunya.
lopez.cano@esmuc.net

Activitats

maig 2007

Dijous 3 i divendres 4.

De 10 a 13 h i de 16 a 19 h / Aula per confirmar.
Curs "Pràctica per ministrers i tecla", amb **Javier Artigas**.
Organitza: departament de Música Antiga.

Divendres 4, dissabte 5 i diumenge 6.

De 9 a 20 h / A350.
Seminari Medieval, amb **Pedro Memelsdorff**.
Organitza: departament de Música Antiga.

Dissabte 5.

De 10 a 13 h i de 15 a 18 h / Aula d'Orquestra.
Classe magistral de clavicèmbal,
a càrrec de **Gustav Leonhardt**.
Organitza: departament de Música Antiga.

Dijous 10.

De 10 a 13 h i de 15 a 18 h / Aula d'Orquestra.
Classe magistral de *fortepiano*, a càrrec de **Melvyn Tan**.
Organitza: departament de Música Antiga.

Dilluns 14 i dimarts 15.

Dia 14: de 10 a 13 h i de 16 a 19 h / Dia 15: de 10 a 13 h.
Aula A111.
Curs de trompeta, a càrrec de **Charles Schlueter**.
Organitza: departament de Música Clàssica i Contemporània (disciplines orquestrals).

Dimecres 16 i dijous 17.

De 9 a 17 h / Aula A307.
Seminari "La flauta de bec a estudi: una mirada contemporània al so de l'instrument", amb **Joan Izquierdo**.
Organitza: departament de Música Antiga.



Classe magistral

MIQUEL PERALES

Dijous 17.

De 10 a 13 h i de 15 a 18 h / A110.
Classe magistral de llaüt, a càrrec de **Rolf Lislevand**.
Organitza: departament de Música Antiga.

Dijous 17 i divendres 18.

Dia 17: de 14 a 16 h i de 17 a 20 h.
Dia 18: de 16 a 19 h / A111.
Curs de contrabaix, a càrrec de **Erns Weissensteiner**.
Organitza: departament de Música Clàssica i Contemporània (disciplines orquestrals).

Dijous 31.

Hora per determinar / A111.
Curs de *piccolo*, a càrrec de **Pierre Dumail**.
Organitza: departament de Música Clàssica i Contemporània (disciplines orquestrals).



Els Concerts de l'Acadèmia

(L'Auditori, Sala 3, Tete Montoliu. Lepant, 150. Barcelona)

Noves creacions

Dimarts 8, a les 19 hores, gratuït.

Estrenes d'obres recents d'estudiants de composició de l'ESMUC.

Per consultar totes les activitats: www.esmuc.cat

esmuc

escola superior de música de catalunya

Padilla, 155 - Edifici L'Auditori
08013 Barcelona
Tel.: (+34) 933 523 011
Fax: (+34) 933 497 108
A/e: info@esmuc.net
Internet: www.esmuc.cat



MIQUEL PERALES

Horacio Fumero

Contrabaixista

“Sempre he entès l'ensenyament com un aprenentatge”

Contrabaixista excel·lent, amb una també apreciada trajectòria com a docent, l'argentí Horacio Fumero afronta nous reptes arran de la recent estrena del film *Tuya siempre* de Manuel Lombardero, en el qual participa no només com a autor de la banda sonora, sinó també com a músic i actor. Acaba, a més, de rebre el premi com a millor solista de jazz (13a edició dels Premis de la Música Catalana), així com la “Biznaga de Plata a la mejor música” del Festival de Cine de Málaga per *Tuya siempre*. Establert a Barcelona l'any 1980, Horacio Fumero va formar part del trio estable de Tete Montoliu des del 1981. Coincidint amb el desè aniversari de la mort d'aquest mite del jazz, Fumero ens parla de les seves darreres propostes i de com la figura de l'admirat pianista continua marcant, encara avui, les noves generacions de músics de jazz. Alguns d'ells, alumnes seus a l'ESMUC.

per RUT MARTÍNEZ

—A punt d'assistir al teu debut actoral amb *Tuya siempre*, com valors l'experiència?

—Ha estat divertit. Aquesta història va néixer fa cinc anys, aproximadament, quan el director, Manuel Lombardero, es va posar en contacte amb mi. En un primer moment, només per fer la música del film. Ell volia recrear l'ambient i els fets que havien passat als anys seixanta i és per això que vam parlar molt sobre músics, anècdotes... Diguem que vaig ajudar una mica a confegir la història, el guió, fins al punt d'incloure-hi un personatge, Horacio Oliveira, inspirat en el mateix Cortázar. Quan ja la cosa va agafar força, em van passar un guió i em van demanar què em semblava: vaig veure el personatge de Frank, el contrabaixista de la història. I aquí ho tens: els músics ja estem acostumats als escenaris, però almenys jo sempre tinc un contrabaix a la mà. Només actuant et sents despul·lat. Vaig demanar de fer una prova, per mi mateix, i va anar bé. Després van arribar els disset dies de rodatge a Barcelona i avui la pel·lícula ja és tota una realitat.

—La pel·lícula atorga una importància més que notable a la banda sonora...

—Sí, des d'un primer moment ja estava previst incloure música tocada en directe, perquè fos real. Hi ha músics implicats en la història, en la trama, i hi ha música escrita especialment per a l'ocasió. Per això vaig cridar José Reinoso, un músic amb qui he tocat molt. El resultat ha estat una banda sonora que parteix del jazz però que inclou un toc sud-americà (de fet, diversos dels protagonistes són d'origen colombià, argentí, etc.)... Per fer la realitat, hem comptat amb fantàstics músics com David Xirgu, Raynald Colom, Guim García, Llibert Fortuny...

—¿Ganes, per tant, de repetir?

—La veritat és que m'ho he passat molt bé, malgrat que el projecte em va arribar

en un moment personal difícil. En realitat, em va ajudar a passar un moment complex. Em sorprèn, això sí, el ritme de treball: 6 hores d'espera per a 2 minuts d'enregistrament! He entès que és una professió dura.

—Aquesta estrena (que ha tingut lloc a mitjan d'abril) s'acompanya d'altres premis. Més motius per a la felicitació...

—Sí, i també major sorpresa. Professionalment em trobo en un bon moment. Immergit en projectes que m'agraden molt, coses molt diverses: m'agrada la música, tota, no m'incloc en cap *target*, però el que més he fet és jazz. Amb Lluís Vidal preparam un projecte amb la JONC, amb Manel Camp venim d'enregistrar un disc, etc.

—Aquest any 2007 es compleixen deu anys de la mort de Tete Montoliu, que vas conèixer molt bé. ¿S'entendria el panorama actual sense ell?

—El Tete va ser un gran impulsor del jazz, volent o no. A més, penso que veure un gran artista, tenir-lo a prop, motivava la gent, obre moltes portes, sobretot a la imaginació. Jo penso que el primer punt important de voler fer una cosa és saber que és possible. Fixa't com a Barcelona, sobretot, tenim bons pianistes i això no és casual: és fruit, també, de l'existència del Tete. Era un personatge molt especial que estimava molt el seu país i la seva gent i que va divulgar moltíssim la idea d'aquesta música, de com tocar-la, de professionalitzar-la. També penso que si a l'ESMUC tenim la música de jazz on la tenim (és a dir, al mateix nivell que la resta) és conseqüència d'haver-se generat molta música al país, es van crear generacions de músics, fins al punt de possibilitar que l'Estat reconegués aquesta música.

—¿El músic de jazz està fart de sentir que sou un sector minoritari?

—Si el comparem amb la música *pop*, on surt un disc i ven fins a dues-centes mil còpies, doncs sí: això està molt lluny d'allò a què podem aspirar els músics de jazz. Són, però, minories bastants grans: que

omplen teatres, fan possible festivals... No parlem de gent estranya: és més, hi ha moltíssimes orquestres clàssiques, simfòniques, que incorporen de tant en tant altres músiques, noves harmonies associades al jazz, perquè això els ajuda a omplir els grans espais.

—Partint d'una trajectòria professional com la teva, què aporta el fet d'ensenyar?

—Per a mi, sempre ha significat aprendre. El contacte amb un altre que vol el mateix que jo, em motiva, em fa buscar solucions als problemes que planteja la mateixa música, sobretot la praxi de l'instrument... És un gran honor que algú vulgui aprendre amb tu. Crec també que qualsevol persona que seriosament vol tocar un instrument, al mateix moment que aprèn també dona. Ho entenc, per tant, com un intercanvi. Un ja ha viscut molt i l'altre tot just comença. A l'hora de tocar, per exemple, toco amb gent molt més jove que jo i quan era jove, ho feia amb gent molt més gran. I això mai va ser un problema per a mi.

—Tanquem fent una mica de valoració de la situació actual. S'ha avançat molt però queda molt a fer...

—Sempre queda molt a fer... Fa molt poc vaig sentir un polític que deia (i és la primera vegada que ho sento): la música en directe té interès per a aquesta ciutat. Tocar en directe forma part de l'oferta cultural de la ciutat. Doncs jo dic: ajudem la gent que programa, els clubs. I sobre el públic: crec que aquest ha de continuar escollint. El músic ha d'arribar a la gent, és la nostra feina. Per a mi, el jazz continua sent música popular. M'agrada la idea de tocar en un club on la gent, amb la seva entrada, selecciona. Això sense oblidar els ajuts a la gent que està fent coses més experimentals. I per últim, em sembla importantíssim portar gent de fora, per intercanviar experiències: amb el Programa Erasmus, per exemple: és una experiència fantàstica, tant musical com humana.

26è FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE TERRASSA

La magnífica sorpresa de Sibongile Khumalo i el seu jazz tribal

De l'1 al 27 de març de 2007.

A LA NOVA JAZZ CAVA I A L'AUDITORI DE LA CAIXA DE TERRASSA, ENTRE D'ALTRES

per Albert Suñé

Els nou concerts del 26è Festival Internacional de Jazz de Terrassa als quals vam assistir van ser, amb una sola excepció, d'un alt nivell. Cosa que ens ha sorprès agradablement perquè els darrers anys hi havia hagut més d'una decepció.

En el certamen d'enguany, cal destacar el concert de Sibongile Khumalo & Jack DeJohnette "Intercontinental". L'originalitat de la música del grup fa que el posem en primer terme.

Khumalo, cantant sud-africana, no és una vocalista de jazz a l'ús. La seva no és una gran veu. Però la sap modular a la perfecció per tal d'oferir des de cants tribals al *swing* passant per tota una sèrie d'*scats*, i també per la vocalització normal en anglès o en algun idioma del seu país. De tota manera, en aquesta veu especial, hi predomina la vocalització pura i dura, sense frases, només amb sons, alguns guturals. Per tot això, i vist que Sibongile Khumalo afina d'allò més i encaixa magníficament amb tot el que teixeixen els seus companys, es pot afirmar que la seva fou una prestació realment sorprenent, molt vibrant, majestàtica en ocasions.

Cal dir que els temes que va deixar anar el sextet foren prou bells, no gens festivalers. Uns tingueren suficient marxa i color i els altres foren prou modulats i lírics.

Ultra el *feeling* realment especial de Sibongile Khumalo, cal destacar el treball perfecte del trio rítmic: un ajustat Danilo Pérez al piano, un metronòmic Jerome Harris al baix, i un exultant –potser massa en ocasions– Jack DeJohnette a la bateria. Que, això sí, va saber amorosir-se convenientment en els moments més íntims. Ell catapultà i dirigí el grup amb la seva polivalència extraordinària. Dels dos bufadors cal dir que van estar, així mateix, a un gran nivell. Més líric el saxo alt Jason Yarde i més puixant el trompeta Byron Wallen.

Els qui també s'hi van implicar al màxim van ser els components d'un trio que va oferir un jazz de cambra esplèndid: Ron Carter, contrabaix; Mulgrew Miller, piano; i Russell Malone, guitarra. Sota el lideratge de l'exmúsic del combo de Miles Davis, el trio es dedicà a interpretar uns quants estàndards. Però ho va fer a través d'un lirisme, una delicadesa i, a la vegada, un *swing* extraordinaris. Cada tema era espresmat com

una llimona mitjançant unes notes enormement belles, fluides, precises, servides per una tècnica immarcescible.

Carter es troba en un estat de forma pletòric. El concert girà al voltant de la seva magnífica pulsació i dels seus solos majestuosos, nets com una patena, curulls d'idees i sense fugir mai del tema mare.

Però al seu costat tenia dos elements en estat de gràcia. Un delicat, íntim i líric Mulgrew Miller, un dels pianistes que, en aquest context, es mou amb una perfecció il·limitada, i un Russell Malone que hi posà el contrapunt, sense cap mena d'exageració, d'unes frases i acords més intensos. Tot això servit amb un *feeling* d'alta volada.

Un altre trio que també deixà un regust esplèndid fou el del pianista Kenny Barron. Com passa amb Miller, sempre que hem sentit Barron, hem disfrutat a pleret. En general, les seves interpretacions són més intenses i les frases més llargues. És capaç d'anorrear el personal amb una autèntica cascada de notes. Però totes van a dins, totes diuen coses. En aquest context, és capaç de canviar de ritme de cop i llançar-se a mil per hora per tal d'anar com una tortuga un minut més tard. Tot plegat, amanit amb contrapunts mitjans esplèndids.

L'agombolaren dos homes que també sabien perfectament què calia fer a l'hora d'oferir estàndards regirats com un mitjó: el contrabaix Kiyoshi Kitagawa i el jove bateria cubà Francisco Mela.

I d'un combo a un altre. Que també obtingué nota ben alta: Gipsy Swing. És a dir, un quartet que es dedicà a interpretar sota el mantell protector del mític Quintet del Hot Club de França, de Django Reinhardt i Stéphane Grappelli. Que assolí moments realment estel·lars, de gran força comunicativa, a través de les excel·lències del guitarrista solista, Tchavolo Schmitt, deixeble del gitano belga Django. Un solista esplèndid, enormement influït pel mestre, i que comptà amb un violinista, Costel Nilesco, que es va voler desmarcar de l'estil Grappelli i ho aconseguí plenament. Per-



SIBONGILE KHAMALO

què fou un violinista fluctuant, agressiu, amb molta força, amb molt bones idees. Al costat de Schmitt i Nilesco hi hagué un solidíssim Mayo Hubert, un guitarrista rítmic de pulsació perfecta, i un correcte Claudius Dupont al contrabaix.

Com a convidats especials aparegueren el jove David Reinhardt, nét de Django, que malgrat la seva bona tècnica es mostrà un guitarrista molt fred, i l'acordeonista Marcel Loeffler, un tècnic de campionat, d'estil exuberant, vigorós.

I d'un sol estil passem a parlar-ne de diversos. Això és el que féu l'Strada Sextet del contrabaixista francès Henri Texier. Aquesta fou una proposta que resultà prou acolorida perquè els músics que hi havia a l'escenari es dedicaren a conrear des de l'estil d'una banda de carrer fins a temes autènticament *free* tot passant pel *jazz-rock*. Sota la batuta d'un magnífic Texier, el grup pujà i baixà en intensitat segons el tema per interpretar, alguns certament descordats.

Ara bé, per tocar un jazz certament personal i lliibertari, ¿s'ha de deixar sord el cuc de les orelles? En un lloc com la Nova Jazz Cava, on es podrien oferir molts concerts acústics –o quasi– ¿com és que a estones el contrabaix de Texier semblava una tuba, la guitarra de Manu Codjia, la de Jimmi Hendrix, i els tres vents –Sebastien Texier, saxo alt, clarinet i clarinet baix; François Corneloup, saxos baríton i soprano; i Gueorgui Kornazov, trombó– sonaven a fanfara de fira?

Qui no es passà de revolucions fou la cantant Laïka Fatién. Tal com passà amb Sibongile Khumalo, Fatién fou un descobriment molt agradable. Perquè els seus temes, força *funky* i amb un punt tribal –composicions de Kenny Barron, Joe Henderson i Wayne Shorter, entre d'altres–, els va interpretar amb un estil mesurat però potent, en què es re-

marcaven ben bé les paraules i les frases. Els músics van ser comandats per l'excel·lent saxo tenor David el Malek, i en què també es trobaven els molt correctes Pierre de Berthman, piano; Darryll Hall, contrabaix; i Daniel García-Bruno, bateria.

I d'una cantant a una altra, la catalana Anna Luna. El seu quartet rebé la col·laboració del saxo i flauta Simone La Maida i del trombó Massimo Morganti. I obtingué una molt bona puntuació, perquè tots els temes reberen un tractament realment enginyós gràcies a uns arranjaments no gens comuns, però tampoc estranys.

I així, Luna, que no té una gran veu, però que la sap imposar a la perfecció gràcies a una delicadesa, una sensibilitat i un *feeling* inqüestionables, es va poder passejar amb absoluta comoditat per temes d'autors tan diversos com Jobim, Jerome Kern o Joan Manuel Serrat. Molt correctes Jaume Vilaseca, piano; Curro Gálvez, contrabaix; i Roberto Faenzi, bateria, que agombolaren dos bufadors en molt bona forma.

Una bona forma que també fou una constant del quartet del guitarrista John Abercrombie. Ara bé, qui salvà els mobles i augmentà el nivell dels altres músics gràcies a la seva esplèndida i controlada exhibició, fou el violinista Mark Feldman. Perquè el líder palesà que el seu toc és encara net com una patena. Però les seves frases no tenien la intenció i la força que alguns hauriem volgut. Potser pensava que el concert, molt *free* en general, però gens descordat, seria remuntat pel magnífic Feldman i per Marc Johnson, contrabaix, i Joey Baron, bateria, que també obtingueren prestacions d'alt nivell.

La decepció la constituï el concert que oferiren la Big Band Jazz Terrassa i l'Orquestra Simfònica de Sant Cugat, tots ells comandats per Peter Herbolzheimer, director, arranjador i compositor alemany. La idea era bona, perquè amb la conjunció de les dues formacions es podia haver assaborit un molt bon jazz simfònic. Però la cosa no anà per aquí. Mancà sempre força, grapa, nervi.

A més, la Simfònica de Sant Cugat tardà molt a entrar en joc i, quan ho féu, ja gairebé era hora de marxar. I encara que la BBJT es comportà força bé i els seus solistes –els trompetes Matthew Simon i Dennis Hernández i el saxo tenor Xavier Figuerola, principalment– estigueren prou fins, tot plegat quedà en una mena de xarop de grosella sense gaire suc ni bruc.

RMC
271

Com som el Cor de Noies

El públic està assegut. Tothom mira endavant, excepte aquell nen trapella. I, de sobte, se sent de lluny una melodia interpretada per unes veus femenines, a voltes acompanyades per un so dolç de piano. Alguns es giren cercant d'on vénen aquestes veus, però acaben desistint, perquè no veuen ningú i saben que és millor tancar els ulls, escoltar i deixar-se endur per la màgia de la música. El concert ha començat.

per BÀRBARA HERREROS i BERTA HERREROS

cantaires del Cor de Noies

Aquesta és més o menys la manera com va començar el primer concert del Cor de Noies i com comencen gairebé tota la resta dels nostres concerts. El públic escolta una primera part plena de peces de molts diversos autors (Haydn, Monteverdi, Koksar, Vivancos, Pau Casals, i un llarg etcètera); tots ells compositors de música de temàtica religiosa, i plena també de disposicions diferents que aprofiten tots els espais possibles de la sala on té lloc el concert. I fem una pausa. Però no és la mitja part. Els assistents habituals als nostres concerts saben que normalment no n'hi ha, de mitja part, i esperen ansiosos aquest moment que els serveix per gaudir i trencar el gel amb el, normalment, breu discurs del nostre director, Lluís Vilamajó.

Sol ser un discurs en el qual parla de l'Escola Coral de l'Orfeó Català i en presenta l'objectiu. A continuació demana, és clar, una mica més de caliu del públic, paraules que provoquen un somriure entre tots els assistents, ja siguin el públic o nosaltres mateixes. Ara bé, avui el Lluís parla de nosaltres, les noies:

—Una vegada no sé qui es va preguntar quin era el sexe del àngels. Si aquesta persona hagués pogut escoltar aquest cor, no en tindria cap mena de dubte: els àngels són femenins. Un grup

de noies prou reduït va començar, el setembre de l'any 2000, amb molta il·lusió aquest projecte de cor que era completament nou per a totes elles i també per a nosaltres (el pianista, en Pep Surinyac, i jo, en Lluís). Aquesta il·lusió



que dèiem es manté igual de viva després de set anys. No s'ha perdut. Cada nou curs hi ha nous projectes per assolir i moviments de noies que se'n van i noies que entren, com en qualsevol altra formació coral. Però en certa manera, podríem dir que és un cor diferent o peculiar respecte dels altres cors que formen aquesta gran casa que és l'Orfeó Català. És un grup amb el qual es poden experimentar nous repertoris i obres potser no tan conegudes. Les tes-

tures de les veus donen una sonoritat diferent, l'afinació, els colors... D'altra banda, en ser un grup més petit, tothom hi pot dir més la seva i aportar-hi idees. A tall d'exemple, les reunions: tenen lloc almenys cada trimestre i mai no s'acaben en dues hores; i no és només perquè tothom vulgui fer-hi la seva aportació, sinó perquè la implicació i el sentiment que hi posem cadascuna i cadascun de nosaltres és tal que intentem tirar-ho endavant passi el que passi. Es podria dir que entre tots els que hi som, ens exigim uns límits que hem de superar cada cop, amb cada nou projecte i malgrat la vida que tots els membres tenim fora d'aquesta petita part de nosaltres.

El que escolteu avui i en cada concert és la consecució d'aquest treball que

no cessa i no cessarà mentre els nostres camins s'uneixin per anar endavant plegats.

Després d'això, tothom espera ja la segona part del concert. De temàtica popular d'arreu del món, en què esporàdicament hi ha detalls de moviment o instruments. La gent s'ha animat i demana un bis o més d'un; però el concert s'ha d'acabar. Ha durat més del previst, com sempre; i, naturalment, per acabar, no podia ser d'una altra manera: alguna cançó tranquil·la i que se'n va de l'escenari amb les noies, rere els aplaudiments del públic, ens torna l'ambient de calma.

El públic s'ha assegut novament i alguns, quan senten la melodia, tanquen els ulls i escolten els darrers sons que els transportaran a un altre espai, a un altre estat, on somiaran; perquè en el fons, els músics són/som somiadors de somnis, com va dir algú, i per què no, algun cop els somnis —si més no, els reals— poden tenir també música.

Escola Coral de l'Orfeó Català

Obert el termini de preinscripcions per al curs 2007-08

Poden preinscriure's en els grups d'Iniciació, Cor de Petits o Cor Infantil, tots els nens i nenes nascuts entre els anys 1992 i 2001, ambdós inclosos. També poden sol·licitar plaça tots els joves que vulguin incorporar-se al Cor de Noies o al Cor Jove.

Demaneu informació al telèfon 93 295 72 22/25, de dilluns a divendres de 9 a 15 h, o a l'adreça electrònica <orfeocatala@palaumusica.org>.



LA DECLARACIÓ DE BOLONYA DE 1999

2010, l'hora de l'horitzó Bolonya per als ensenyaments musicals

La Declaració de Bolonya de 1999 ha posat en marxa el procés de reforma més important en l'educació superior europea dels últims trenta anys. La importància d'aquest procés afecta tant l'abast dels canvis que es plantegen com el nombre de països compromesos en la creació d'un Espai Europeu d'Educació Superior (EEES) abans de l'any 2010.

Els canvis en la comprensió i definició dels ensenyaments superiors afecten no només l'àmbit universitari, sinó també altres ensenyaments superiors, com són els artístics i, dins d'aquests, els de música. La complexa diversitat que caracteritza aquests estudis segons els diferents països i institucions ha creat una lògica dificultat en la implantació

d'uns criteris comuns sobre aspectes tan sensibles com la qualitat educativa, la durada i el finançament dels estudis, la integració dels titulats en un mercat laboral únic, el reconeixement de titulacions o la presencialitat en la docència. Tot

i això, els principis que defensa el Tractat de Bolonya, han d'ubicar Europa dins un marc educatiu comú respectant les tradicions diferents i les especificitats particulars, però aportant una situació i "sensació" d'unitat que garanteixi la qualitat en la formació dels futurs professionals i la seva inserció en el mercat laboral.

En aquest article intentaré explicar les idees principals del Tractat de Bolonya i reflexionar sobre les conseqüències que impliquen per als ensenyaments musicals a l'Estat espanyol. **R.S.**



RMC
271

El procés de Bolonya

i els ensenyaments superiors de música a Espanya

EL 19 DE JUNY 1999 ES VA CELEBRAR A LA CIUTAT ITALIANA DE BOLONYA UNA CONFERÈNCIA INTERNACIONAL PER PARLAR SOBRE LA CREACIÓ D'UN ESPAI EUROPEU D'EDUCACIÓ SUPERIOR SEGONS UNES BASES JA ACCEPTADES L'ANY ANTERIOR PER FRANÇA, ALEMANYA, ITÀLIA I EL REGNE UNIT I PUBLICADES EN UN DOCUMENT CONEGUT COM LA *DECLARACIÓ DE LA SORBONA*. EN AQUESTA OCASIÓ TAMBÉ ES VA REDACTAR UNA DECLARACIÓ QUE DEFINIA EL NOU ESPAI EDUCATIU QUE ES PRETENIA CREAR. AIXÍ ES DONAVA EL PRIMER PAS CAP A UN PROCÉS POLÍTIC A LLARG TERMINI QUE PROPOSAVA CANVIS SUBSTANCIALS PER ALS ENSENYAMENTS SUPERIORS EUROPEUS.

per RAFAEL SALINAS (Ph. D.)

La Declaració de Bolonya va ser signada per més de trenta estats europeus i es va acordar celebrar reunions biennals per garantir el seguiment del procés d'aplicació. Així, les conferències de Praga (2001), Berlín (2003) i Bergen (2005) van permetre fer balanç dels resultats aconseguits i establir directrius per a la continuació del procés. La propera conferència es farà aquest any a Londres, els dies 17 i 18 de maig.

Durant tot aquest temps, la incorporació progressiva de països de l'Espai Europeu de Lliure Comerç i de països de l'Est i del centre d'Europa ha fet que a hores d'ara més de quaranta països hagin subscrit la Declaració de Bolonya i s'hagin compromès a implantar-la.

El procés de Bolonya ha suposat la modificació del marc legislatiu de molts països, que han hagut d'introduir nous conceptes en matèria d'educació i han hagut de definir-los progressivament. L'Estat espanyol va començar-hi el 2001, tot introduint la definició d'Espai Europeu d'Educació Superior en la Llei orgànica 6/2001, d'universitats (títol XIII); el 2003 es regulen per Reial decret (1044/2003, 1125/2003) el procediment d'expedició de suplement al títol i el sistema europeu de crèdits conegut com ECTS (European Credit Transfer System); el 2005 s'estableixen les estructures per als ensenyaments universitaris de grau i postgrau i es perfilen les línies mestres que garanteixen la qualitat educativa (Reials decrets de 55/2005 i 56/2005, modificats pel 1509/2005).

Pel que fa als ensenyaments artístics, tan sols trobarem tímides referències en la Llei orgànica d'educació (LOE) 2/2006, de 3 de maig, en què es cau en l'error de persistir a legislar uns ensenyaments superiors conjuntament amb altres de caràcter escolar. Per exemple, veiem que en el títol III de la Llei es fa referència a la formació inicial i permanent del professorat com un requisit que demana l'Espai Europeu d'Educació Superior i a la disposició addicional onzena es parla de la plena equivalència del títol de llicenciat en música amb el de llicenciat universitari seguint "*las líneas generales que emanen del Espacio Europeo de enseñanza superior*". No trobem, però, cap tipus de referències específiques ni a l'Espai Europeu d'Educació Superior, ni al sistema europeu de crèdits, ni a la divisió en dos cicles (grau-postgrau) dels estudis, ni al suplement al títol ni a cap altra de les reformes bàsiques que planteja Bolonya. En l'article 46.2 del capítol VI de la Llei es pot llegir: "*La definición del contenido de las enseñanzas artísticas superiores, así como la evaluación de las mismas, se hará en el contexto de la*

ordenación de la educación superior española en el marco europeo y con la participación del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas y, en su caso, del Consejo de Coordinación Universitaria". El "*contexte de l'ordenació de l'educació superior espanyola en el marc europeu*" suposa un enunciat imprecís que no ens explica l'estructura que tindran els nostres estudis, però sí que ens crea la pregunta de per què i com el Consell de Coordinació Universitària ha de participar en la definició del contingut dels nostres ensenyaments. Es tracta d'una intromissió que sembla una contradicció amb l'equivalència a tots els efectes de què disfruten els nostres llicenciats en relació amb els universitaris. No resultaria difícil imaginar un somriure si es publicués una llei que proposés la participació del Consell Superior d'Ensenyaments Artístics en la definició del contingut i avaluació dels ensenyaments universitaris. Sens dubte, la qüestió radica en el fet que el terme "equivalència" no es sinònim d'"igualtat" en la nostra realitat actual. Així, tan sols ens resta alimentar l'esperança que la Llei es vagi definint mitjançant propers decrets que tractin d'aspectes específics del procés de Bolonya.

El problema més greu que pateixen els ensenyaments artístics i, en concret, els de música, és la falta d'una autonomia acadèmica i organitzativa pròpies d'uns estudis superiors. Sembla lògic que els ensenyaments superiors artístics haurien de tenir el mateix grau de llibertat i autonomia que els universitaris per evitar que el coneixement depengui del poder polític i de les seves directrius. Aquest principi d'independència del saber universitari queda establert en la mateixa Constitució espanyola (article 27.10) i reivindicat en les diverses lleis (preàmbuls de la Llei orgànica 11/1983, de reforma universitària [LRU] i de la Llei orgànica 6/2001, d'universitats [LOU]). No sembla lògic, doncs, que la Literatura, les Belles Arts o l'Arquitectura gaudeixin d'aquesta neutralitat i la resta de les arts no, estant emmarcades dins d'una categoria d'ensenyaments igualment superiors. És per això que Bolonya no parla d'ensenyaments universitaris, sinó d'ensenyaments superiors i, en relació amb els centres, abandona el terme universitats per parlar d'IES (institucions d'educació superior).

Per tant, i per poder imaginar la repercussió que els principis de Bolonya podrien tenir en els ensenyaments musicals hem de mirar, per una banda, el que estan fent els nostres homòlegs europeus i, per una altra, el procés d'implantació que està seguint la universitat. Si coincidim a acceptar el fet que els diversos models educatius musicals d'Europa responen a tradicions i circumstàncies molt diferents a les nostres i a la baixa probabilitat que el seu exemple pugui influir en l'ànim de les administracions públiques dels quals depenen els nostres ensenyaments, tan sols ens queda l'esperança de creure que allò (o part

El problema més greu que pateixen els ensenyaments artístics, i en concret la música, és el d'una falta d'autonomia acadèmica i organitzativa pròpies d'uns estudis superiors.

RMC
271

d'allò) que des de 2003 s'està aplicant a la universitat s'acabarà aplicant també als ensenyaments superiors de música abans del 2010.

Els punts essencials de la Declaració de Bolonya i la seva repercussió als ensenyaments superiors de música

La Declaració de Bolonya determina uns punts com a pilars essencials de les reformes que planteja. Posteriorment, en el decurs de les trobades biennals s'hi han anat afegint d'altres (concretament el 2001 a Praga) i s'han anat perfilant els originals. Tot seguit intentaré explicar-los breument exposant les repercussions que representen per als ensenyaments de música.

Estructura de dos cicles per als estudis superiors. El sistema de dos cicles format per un grau (amb una durada de tres anys) i un postgrau (de dos) es una de les propostes més importants de la Declaració i, a la vegada, de les més discutides. Certament, el procés de Bolonya defensa però no "prescriu" un sistema temporal de 3+2, tot deixant la possibilitat d'adoptar una fórmula de 4+1 o, fins i tot, de 4+1+1, segons les realitats diferents culturals i acadèmiques. En països com Alemanya, les IES (institucions d'educació superior) poden triar entre tres o quatre anys pel que fa al grau. Bolonya defensa la conveniència d'incorporar professionals al món laboral després dels estudis de grau, a la qual cosa alguns IES han manifestat obertament el seu desacord argumentant dubtes davant la possibilitat d'oferir un títol de grau després de només tres anys (especialment en les disciplines d'enginyeria, ciències físiques i ensenyaments artístics) i "d'oferir" a la societat un professional format amb garanties plenes de qualitat i qualificació. En el cas de la música, tant els professionals de l'educació superior com els intèrprets professionals no creuen que un jove, amb tan sols tres anys de formació superior, pugui assolir les competències (interpretatives i/o pedagògiques) necessàries per incorporar-se a un mercat de treball cada dia més complex i exigent.

Una altra qüestió sense resoldre pel que fa al nou sistema de dos anys és l'adequació curricular. Dividir significativament els continguts docents entre el títol de grau i el de postgrau planteja no poques dificultats, sobretot pel que fa a la manera com equilibrar les assignatures generals amb les específiques o especialitzades. La situació es podria complicar si, en fer l'adaptació de programes de quatre anys als nous de tres, es mantenen els programes originals, tot sobrecarregant i comprimint els nous. Això voldria dir que els estudis antics simplement han canviat la seva denominació i no s'han modificat pensant realment en les necessitats formatives dels estudiants. Bolonya posa el seu accent en l'avaluació de resultats (no només de processos) i en la necessitat de dotar els continguts acadèmics d'una pàtina de vincle amb la pràctica, professional i laboral. No obstant això, també trobarem IES que pensen que la necessitat d'analitzar els plans antics i prescindir d'algunes matèries podria plantejar dubtes a la societat sobre la qualitat formativa de la nova titulació, com també dels criteris utilitzats per fer l'adequació necessària. La circumstància artística, i en especial la musical, sempre ha valorat els resultats per sobre dels processos: la praxi interpretativa (tant pel que fa al fet d'execució com al creatiu), la publicació (en el cas de la recerca i el pensament) o l'enregistrament són pràctiques tradicionals inherents a la nostra professió que han servit per avaluar o valorar tant els processos de formació com els seus protagonistes.

Trobar, doncs, una fórmula temporal que permeti garantir la qualitat en l'educació dels futurs professionals no suposa una aspecte secundari. Pel que fa a l'àmbit universitari espanyol, sembla que s'optarà per un disseny de 4+1, tot acceptant com a possibilitat l'estructura de dos anys (1+1) per a alguns postgraus. Tenint això en compte, els estudis superiors de música podrien adoptar una estructura semblant i quedarien repartits de la manera següent:

–Programes educatius reduïts (cicle curt): entre un o dos anys de durada integrats o vinculats al primer cicle.

–Estudis de grau (1r cicle): de tres a quatre anys de durada.

–Estudis de postgrau (segon cicle): entre un, un i mig i dos anys de durada.

–Estudis de doctorat (tercer cicle): entre tres i quatre anys de durada (en col·laboració amb la universitat).

Pel que fa als programes de màster, encara s'ha arribat a un consens sobre la durada, els perfils i les funcions, tot i que queda clar que han de ser programes en què es prioritzi la formació interdisciplinària i el desenvolupament de competències transferibles. Una vegada més els IES de música no podran definir completament la seva estructura i els continguts, segons el que s'estableix a l'article 58.1 i 2 de la LOE. Tot i això, veient el model universitari vigent, podrien donar-se principalment dues tipologies o variants:

a) Postgraus de caràcter professionalitzador: en què l'estudiant aprofundeix en continguts específics de la seva especialitat o que hi fan referència que ja han estat presents en el grau. Per exemple, un violinista podria fer un màster "en virtuosisme", tot aprofundint en el repertori solístic propi de l'activitat concertística tradicional, o "en música de cambra", desenvolupant continguts essencials de formacions com el quartet de corda. També podria fer un màster "en orquestra", abordant el repertori específic d'aquesta formació, com també la preparació per incorporar-s'hi, combinar les classes amb pràctiques en orquestres i conèixer de primera mà aspectes psicològics i interpretatius propis d'aquestes. Per últim, hi hauria la possibilitat de fer un màster en didàctica de l'instrument, que el preparés per a una futura activitat docent, preferentment als graus mitjà i superior dels ensenyaments musicals. Qualsevol que sigui l'opció que es triï sempre haurà d'incloure experiències pràctiques i la redacció i defensa d'un treball de recerca final.

b) Postgraus de recerca: que connecten directament amb el posterior doctorat. Aquest vessant de postgrau encara està per definir i dependrà molt de les relacions i del grau de col·laboració que es pugui establir amb la universitat. Aquesta haurà d'acceptar necessàriament noves vies de recerca inherents a la música, tot acceptant-la com una branca més de la ciència de l'art. És obvi que línies de recerca sensibles a tot el que envolta la praxi interpretativa (aspectes psicològics, tècnics, organològics, estilístics i no només històrics) podrien suscitar actituds escèptiques o fins i tot negatives en el món acadèmic universitari, però és cert que de la mateixa manera que la incorporació de les Belles Arts a la universitat va obrir noves perspectives en la percepció del concepte de recerca, l'activitat investigadora creixent en música i el cada vegada més nombrós col·lectiu de doctors músics que la legitimen han creat una situació sense retorn que incorpora la música en el marc científic amb drets plens.

Sigui quina sigui la variant de postgrau per definir, el que queda clar és la impossibilitat d'oferir un "màster en violí" o un "postgrau en guitarra elèctrica", denominacions massa genèriques i imprecises, i resulta indispensable precisar l'àrea de coneixement que pretenen abordar aquests estudis. Per poder concebre en música, en el marc de postgrau, uns programes de màster coherents, s'hauran de tenir en compte diferents aspectes, tots molt importants. Per una banda, s'ha d'aprofitar la presència de la majoria dels centres superiors de música als fòrums europeus (com per exemple, a l'Associació Europea de Conservatoris) per establir línies comunes amb els nostres homòlegs que afavoreixin possibles titulacions compartides o, almenys, el reconeixement futur dels títols. Una política semblant s'ha de seguir amb la universitat, tot creant un espai de col·laboració i interessos comuns. Per altra banda, no haurem d'oblidar les necessitats del mercat laboral present i la seva evolució cap a un futur proper del desenvolupament social i cultural que adopta la nostra societat. També pot ser un element orientador analitzar els projectes finals que han anat presentant els estudiants de grau superior durant aquests últims anys i que mostren les seves inquietuds, les seves il·lusions i perspectives que ens avancen la direcció que agafarà la realitat cultural del país, de la qual ells seran protagonistes.

RMC
271

Reconeixement de titulacions i períodes d'estudi

LA CREACIÓ D'UN SISTEMA DE TITULACIONS FÀCILMENT LLEGIBLE I COMPARABLE ÉS UN OBJECTIU PRIORITARI DEL PROCÉS DE BOLONYA. PER ACONSEGUIR-HO, LA DECLARACIÓ PROPOSA ACCIONS COM EL SUPORT DECIDIT A LA MOBILITAT D'ESTUDIANTS, PROFESSORS I PERSONAL ADMINISTRATIU DELS CENTRES, TOT INCREMENTANT LA COOPERACIÓ ENTRE ELS IES DELS PAÏSOS EUROPEUS.

per R.S.

Actualment el programa més important és l'Erasmus, que, en el marc global conegut com Sòcrates, des del 1987 fomenta l'accés transnacional als recursos educatius d'Europa, millora el coneixement de les llengües i cultures que la configuren i afavoreix l'intercanvi de coneixements. En formen part tots els estats membres de la Unió Europea, els països associats de l'Europa central i oriental, Xipre, Turquia i Malta. Pel que fa als IES de música espanyols, en formen part 12 centres, entre els quals l'ESMUC i el Liceu de Barcelona. Altres programes, com el Leonardo (de formació professional), Comenius (d'educació escolar) o Grundtvig (d'educació de persones adultes) conjuntament amb l'Erasmus, configuren el Programa de formació permanent estatal.

L'adopció d'un sistema de titulacions comparable ha d'evitar l'obstacle actual que suposen per a la mobilitat i el reconeixement les diferències entre els calendaris acadèmics existents arreu d'Europa. Una proposta que cal tenir en compte seria acordar un període (bé cap a la fi o bé cap al començament del segon semestre) per dur a terme la mobilitat. No obstant això, aquest procés d'eliminació d'impediments per al reconeixement recíproc de títols es contradiu un cop més amb la LOE, que demana el títol de batxiller com a requisit per poder accedir als ensenyaments superiors de música, tot tancant d'aquesta manera les portes a estudiants d'altres països que haurien de tenir homologat els seus títols propis amb el nostre -circumstància més que improbable, la qual els impedirà cursar el grau al nostre país.

La mobilitat en els ensenyaments superiors de música és una experiència molt nova que es troba, entre altres problemes, amb el que planteja la classe individual per la docència de l'instrument. Aquest fet limita l'oferta de places de molts centres, com també els criteris de selecció, cada vegada més exigents. No hem d'oblidar que en la tradició acadèmica-musical sempre ha existit un cert perjudici davant el fet de la mobilitat dels estudiants, sobretot en l'instrument, en què la figura de l'estudiant continua lligada al concepte de deixeble. Així, molts centres han declarat trobar-se davant del dilema de garantir una sòlida formació abans d'accedir a la mobilitat (formació acadèmica, domini d'idiomes, obtenció de titulacions) o bé adquirir aquesta formació "gràcies" a la mobilitat. Aquesta última opció és la que proposa Bolonya i, si és cert que la mobilitat dona a l'estudiant un major grau d'autonomia i difumina les polítiques escolàstiques de la seva formació, també és cert que li demana més maduresa i capacitat d'anàlisi per "filtrar" la informació que rebrà de fonts i tradicions diferents, sens dubte molt enriquidora, però en ocasions contradictòria.

Els programes de mobilitat fomenten el desenvolupament de beques i ajuts, com també la participació en programes de pràctiques que garanteixen l'accés, tot minimitzant impediments de tipus econòmic per afavorir els estudiants amb menys recursos. Els programes funcionen bàsicament de la manera següent: l'estudiant tria un centre europeu per realitzar la seva estada Erasmus i hi envia una sol·licitud que tramita el centre d'origen. Si el centre de destinació l'accepta (després d'escoltar un enregistrament i revisar l'expedient acadèmic), l'estudiant cursa en

aquest centre les assignatures que ha matriculat al centre d'origen. El reconeixement dels estudis fets en el programa de mobilitat és possible gràcies a plans d'estudis parcialment coincidents i a la implantació d'un sistema de mesurament de l'activitat acadèmica denominat crèdit europeu (ECTS). Aquest és un altre punt essencial de la Declaració de Bolonya, que suposa un canvi substancial en el concepte de crèdit. Fins ara, el crèdit mesurava les hores de docència i, generalment, un crèdit corresponia a 10 hores d'activitat docent. El nou sistema ECTS no tan sols inclou les hores que l'estudiant passa en contacte amb el professor, sinó també aquelles que dedica a la realització de pràctiques, d'estudi o de recerca; és a dir, incorpora el treball de l'estudiant com a element que cal tenir en compte en el procés de formació per assolir i desenvolupar els continguts d'una matèria.

L'única referència a la legislació espanyola que podem trobar en relació amb els ECTS apareix en el Reial decret 1125/2003, que estableix el sistema de crèdit europeu a la universitat. En l'article 4.1 s'estableix un nombre de 60 crèdits ECTS per curs acadèmic i, més endavant, en el punt 4.4 i 4.5, s'hi estableix respectivament que el curs acadèmic ha d'estar compost entre 36 i 40 setmanes i que el nombre d'hores per crèdit ha de ser entre 25 i 30. Si tenim en compte aquesta divisió, l'estructura de grau i postgrau tal com quedava explicada més amunt, quedaria així: fins a 120 crèdits per al cicle curt, entre 180 i 240 crèdits per al grau, entre 60, 90 i 120 crèdits per al postgrau i un tercer cicle per al doctorat al qual no corresponen crèdits, necessàriament.

Ningú no se sorprendrà si diem novament que no existeix cap referència en la legislació espanyola sobre el concepte de crèdit ECTS per als ensenyaments superiors artístics. Per tant, una altra vegada ens hem d'orientar pel model universitari, tot i que s'ha d'evitar de caure en l'error de transformar els crèdits actuals simplement per una regla aritmètica. Mesurar i valorar el treball que l'estudiant de música dedica als seus estudis podria semblar, *a priori*, una tasca no gaire complicada si tenim en ment processos molt tipificats per la tradició i pel caràcter "artesà" de l'aprenentatge (sobretot en el cas de l'instrument). Potser la tasca es complica si ens preguntem no tan sols el nombre d'hores necessàries per construir una interpretació, sinó què fa l'estudiant durant aquestes hores. Tot i acceptant que la música (i en especial la praxi interpretativa) requereix un nombre elevat d'hores de pràctica, és indispensable reclamar l'atenció sobre la qualitat de la feina d'estudi que es fa durant aquestes hores i la necessitat que els estudiants disposin i dominin estratègies d'estudi eficients i útils.

El concepte de crèdit ECTS també canvia la visió del professor com a font absoluta o exclusiva del coneixement i el transforma en una mena de "guia" per a l'estudiant que, conduït pels seus consells, aborda el procés d'aprenentatge i d'adquisició del coneixement des de fonts diferents i per diverses vies. Aquesta idea suposa un fort contrast amb la figura del professor que el món musical havia instaurat com a conseqüència de la pràctica docent individualitzada, una figura amb un fort component d'autoritat que davant de l'estudiant esdevenia un referent proper a la idolatria amb ecos quasi fàustics. A poc a poc, l'evolució de

les societats actuals ha desplaçat el plantejament escolàstic implantant models de cosmopolitisme sustentats en l'enorme mobilitat dels professionals de la música.

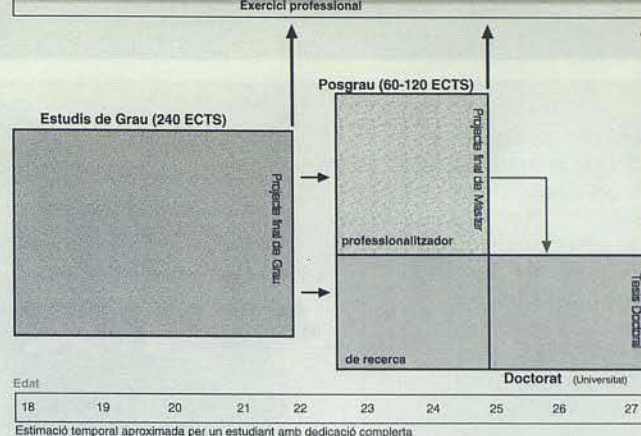
Una altra reforma proposada per la Declaració de Bolonya per afavorir el reconeixement de titulacions és el denominat "suplement al títol". Es tracta d'un document que afegeix informació al

diploma tot aportant dades sobre la naturalesa, la tipologia, el nivell, el context i els continguts de la titulació, tot incrementant-ne la transparència i facilitant, d'aquesta manera, el reconeixement acadèmic i professional per altres institucions europees. La universitat espanyola ha començat a preparar esborranys d'aquest suplement segons el model elaborat per la Comissió Europea i ho ha reflectit en el Reial decret 1044/2003, d'1 d'agost, tot i que la seva expedició té ara mateix un caràcter transitori fins que les titulacions no s'hagin adaptat definitivament al nou marc europeu. El suplement al títol, segons les orientacions europees i estatals, hauria d'incloure informacions sobre la titulació (àrees d'estudi que la componen, nom i naturalesa de la institució que l'ha ideada i/o impartida, com també la llengua emprada en la docència i les activitats d'avaluació), informacions sobre el nivell de la titulació (a quin cicle pertany, durada dels estudis, requisits d'accés); a més, hauria d'especificar els continguts i els resultats obtinguts (tipologia dels estudis, requisits i descripció del programa, com també els crèdits de lliure elecció o les assignatures cursades en un altre IES), el sistema de qualificació i qualificació final del titulat, i aportar informacions sobre la funció de la titulació (possible accés a estudis posteriors, qualificació professional), informacions sobre el sistema nacional d'educació i altres informacions addicionals que es considerin necessàries. Aquest model podria ser vàlid igualment per als ensenyaments superiors artístics, que podrien començar a expedir-se a partir del 2010. No obstant això, a hores d'ara els ensenyaments superiors de música no han rebut cap directriu en relació amb la confecció i expedició d'aquest document, tot quedant un cop més en desavantatge respecte de les universitats i els seus homòlegs europeus.

Per últim, s'ha d'esmentar la possibilitat de crear titulacions compartides entre dos o més IES, incloent-hi el doctorat, com l'altra proposta que fa Bolonya per implantar el reconeixement progressiu de les titulacions, la mobilitat dels estudiants i professors i la integració dels titulats en un mercat laboral únic. Es tracta de compartir l'estructura curricular, l'administració dels continguts acadèmics i, fins i tot, el personal docent per mitjà dels programes de mobilitat. Aquesta possibilitat pretén administrar millor els recursos econòmics no duplicant titulacions en àrees geogràfiques pròximes i crear ponts de col·laboració entre els IES. Pel que fa a la música, suposaria una bona eina conjunta de treball amb la universitat o amb altres IES de la resta d'Europa, que aportaria una experiència molt enriquidora per als estudiants i suposaria projecció internacional i prestigi per als nostres centres.

Assegurar i millorar la qualitat en l'educació

El marc de confiança necessari per impulsar el reconeixement i la mobilitat va lligat a la creació d'un sistema que garanteixi la qualitat, l'efectivitat i els bons resultats en el procés d'aprenentatge. La millor manera per aconseguir-ho és mitjançant unes eines de control a càrrec d'agències específiques d'avaluació. A l'Estat espanyol hi ha l'ANECA (Agència Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación), establerta el 2002 per coordinar les polítiques de qualitat de les universitats. Hi ha, a més, vuit agències autonòmiques i un comitè de coordinació per definir el marc de cooperació entre si. Bolonya aposta, a més, per la creació d'un Registre euro-



POSSIBLE ESTRUCTURA DEL FUTUR SISTEMA DE GRAU I POSTGRAU, SEGONS LES DIRECTRIUS DEL PROCÉS DE BOLONYA

peu d'agències nacionals i un Fòrum Consultiu que activi sistemes de col·laboració entre aquestes agències nacionals per aconseguir criteris europeus de garantia de la qualitat, com també línies unitàries d'acció. No cal recordar que els IES són els responsables principals de la qualitat dels estudis que imparteixen i que han d'activar programes d'avaluació interna i externa

amb periodicitat per assegurar que els processos s'adeqüen als propòsits i objectius establerts. Els criteris i les directrius europeus per garantir la qualitat tenen en compte aspectes com la política que té el propi centre per garantir la qualitat, el control i la revisió periòdica dels programes acadèmics i les titulacions, els criteris i procediments per avaluar els estudiants, els mitjans destinats a garantir la capacitat del professorat, els recursos per donar suport a l'aprenentatge dels estudiants o la publicitat i transparència de la informació que es dona sobre la titulació.

Són molts els IES que opinen que els ensenyaments artístics necessitarien una agència de qualitat específica que impulsés i controlés la implantació d'aquests criteris. Fins ara les agències universitàries han manifestat la seva negativa a involucrar-se en la tasca de vetllar pel control de la qualitat als ensenyaments superiors, tot adduint que els estudis "no universitaris" no són de competència seva. És per això que els IES de música estan sota la supervisió de la inspecció d'educació, la mateixa que s'ocupa dels centres de secundària, un fet que no sembla l'opció més aconsellable ni òptima. Aquesta "desprotecció" i "desubicació" dels nostres ensenyaments no té tan sols conseqüències sobre la supervisió de l'aplicació dels plans d'estudis o del compliment de normatives, sinó que en té d'altres de gran transcendència ocasionades per les limitacions de les seves competències. Un exemple seria la impossibilitat que té el nostre professorat per accedir a grups de recerca, ja que fins i tot estant en possessió del títol de doctor, no pot obtenir la certificació de qualitat necessària per accedir als programes de recerca institucionals i universitaris.

Per altra banda, també s'ha de comentar la reticència que han mostrat alguns IES europeus de música (especialment aquells conservatoris que han estat tradicionalment referents acadèmics i estilístics) a ser avaluats, tot mostrant una gran desconfiança sobre la capacitat de les agències per dur a terme aquesta tasca amb garanties de transparència i de tenir els coneixements necessaris sobre els ensenyaments superiors de música. Aquesta posició reforça encara més la necessitat de crear agències de qualitat específiques per a centres d'ensenyaments artístics en col·laboració amb altres agències europees o que les existents s'involucrïn amb més compromís per engegar aquest procés d'avaluació.

L'aprenentatge al llarg de la vida (Life Long Learning)

El reconeixement de l'aprenentatge previ (APL) i de l'aprenentatge experiencial previ (APEL), com també la necessitat de continuar la formació durant el decurs de la vida, són altres punts cabdals de la Declaració. Aquest terme inclou totes les fases i maneres d'aprenentatge, des de l'etapa preescolar fins després de la jubilació. El reconeixement acadèmic d'experiències formatives produïdes al llarg de la vida vinculades amb programes diversos, a l'autoformació o a l'experiència professional, s'ha d'anar definint fins a esdevenir una garantia per al ciutadà. En música, aquesta mesura podria representar una possibilitat de reconeixement per als professionals d'àmbits no reglats per marcs acadèmics superiors o que fins fa poc temps no ho eren (com és el cas del flamenc i, en menor mesura, del jazz, la música *pop* o les músiques tradicionals i populars). Així, aquests professionals podrien obte-

RMC
271

nir un diploma superior o equivalent que els capacites per exercir la docència en IES i els atorgués el merescut reconeixement acadèmic pel coneixement adquirit amb tants anys d'experiència.

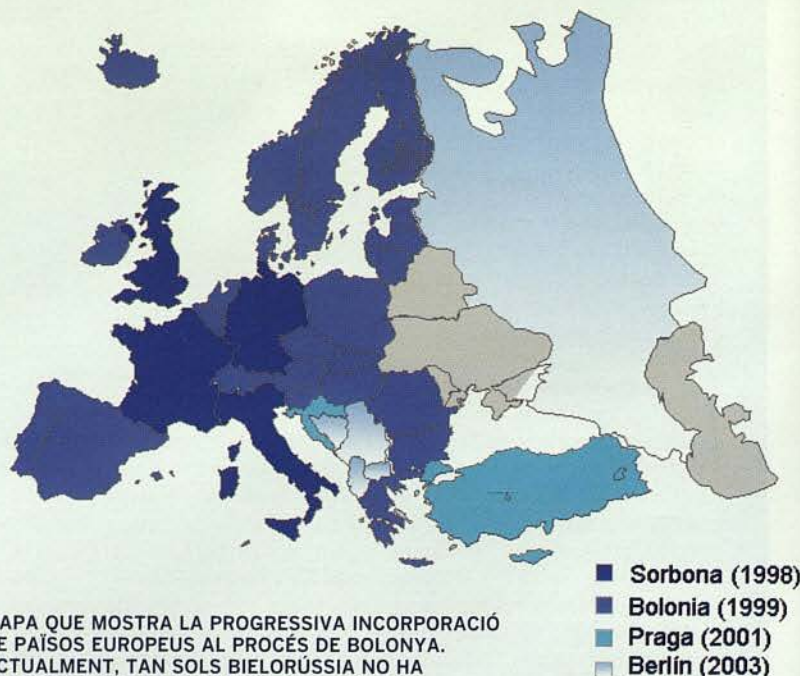
L'aprenentatge previ ha donat pas, a més, a programes de formació específica que preparen per accedir al grau superior. Són els denominats *pre-college* o Junior Departments per a adolescents que presenten una motivació clara i decidida per dedicar-se a la música d'una manera professional i que, a més, presenten altes capacitats per cursar aquests programes. Normalment estan vinculats amb uns IES de prestigi i combinen diferents formats educatius: des d'aquells que presenten la seva activitat docent en dissabte coordinada amb els centres de grau mitjà, fins a aquells que són independents, estructuren la docència al llarg de la setmana i disposen fins i tot d'un internat. Aquests tipus de centres desenvolupen un treball de formació intensiu i especialitzat amb estudiants entre catorze i setze anys i suposen un cicle previ al grau on aplicar una intervenció més sòlida. A l'Estat espanyol no hi ha cap centre d'aquestes característiques. Molts centres s'han mostrat escèptics i fins i tot hi han vist un "perill", en programes com aquests, sobretot pel que fa a la relació entre els conservatoris de grau mitjà i els IES, ja que els primers podrien interpretar com una intromissió en la seva tasca educativa la creació d'unitats específiques pels segons.

És curiós observar com a la resta d'Europa el fet que un alumne d'un centre de grau mitjà hagi estat seleccionat per anar els dissabtes a un Junior Departament és considerat com un signe de prestigi, de qualitat educativa del centre, mentre que als països mediterranis s'entén contràriament, com si el centre superior li volgués manllevar els seus millors alumnes. No obstant això, la LOGSE ja pretenia convertir els conservatoris en centres dedicats a la formació especialitzada, tot deixant a les escoles de música la formació d'aquells alumnes que no es plantejaven un futur professional amb la música i sí una relació lúdica i personal. Aquesta política no es va desenvolupar i no es va emular l'estructura que ja existia en molts països europeus. L'efectivitat d'aquestes unitats educatives específiques ha contribuït a donar suport a la temporització de tres anys per al grau superior, com també la concepció de programes educatius per al grau superior no tan centrats en l'aspecte mecànic de la formació i sí més en els humanístics.

L'aprenentatge posterior, per altra part, ha donat pas a programes de formació continuada que generin una ciutadania activa en plena integració social. Aquests programes donen resposta tant a professionals en actiu que continuen formant-se en la seva especialitat o en àrees de coneixement més o menys relacionades, com a persones de més edat que mantenen viu un excepcional esperit formatiu.

Algunes reflexions finals

El procés de Bolonya i les propostes de canvi que proposa ha de significar la plena integració dels ensenyaments superiors de música dins d'un marc de coneixement comú amb la universitat que amb el nom d'Espai Europeu d'Educació Superior ha de garantir el reconeixement de les titulacions, la mobilitat d'estudiants i la millora de la qualitat educativa. La incorporació al món laboral dels titulats de grau requerirà una relació fluida amb agències de contractació i amb empreses o entitats per tal que comencin a acollir els titulats de grau sense dubtes sobre la seva capacitat i les seves competències. En aquest sentit, la Conferència Ministerial de Bergen l'any 2005 va crear un grup de seguiment que treballés conjuntament amb la UNICE (Union of Industrial and Employers Confederations of Europe) per obrir noves vies d'inserció laboral. La implantació d'un sistema de crèdits com els ECTS accentuarà la valoració dels resultats del procés d'aprenentatge, el coneixement pràctic i la utilitat dels continguts assolits per tal que l'estudiant pugui dominar unes competències professionalit-



MAPA QUE MOSTRA LA PROGRESSIVA INCORPORACIÓ DE PAÏSOS EUROPEUS AL PROCÉS DE BOLONYA. ACTUALMENT, TAN SOLS BIELORÚSSIA NO HA SUBSCRIT LA DECLARACIÓ

■ Sorbona (1998)
■ Bolonia (1999)
■ Praga (2001)
■ Berlín (2003)

zadores específiques i útils.

Per altra banda, una pregunta que sembla difícil poder contestar és com s'explicarà una política d'igualtat d'oportunitats a l'accés a l'educació superior (punt cabdal en el procés de Bolonya) juntament amb els números *clausus* que provoquen les limitacions en el finançament públic, especialment pel que fa al postgrau i doctorat.

La presència de la recerca en els ensenyaments superiors ha de rebre incentius institucionals decidits i ha de connectar amb els programes que condueixen al doctorat. Per això, s'ha d'ampliar el nombre de doctorands, que han de ser considerats no com "estudiants" sinó com "investigadors en formació". En els ensenyaments de música, aquest esforç s'ha de duplicar i s'ha de buscar la col·laboració de les universitats per reconèixer els nostres doctors en un mateix nivell que els seus.

Les institucions d'educació superiors han de gaudir de plena autonomia acadèmica que en permeti garantir la independència del coneixement i la transmissió. La capacitat per idear programes educatius propis, inherent als ensenyaments superiors (una capacitat que la LOE descarta injustificadament en l'article 58.1) és la millor manera d'implantar els postulats de Bolonya amb garanties certes de qualitat en l'educació.

No hem d'oblidar que la implantació del procés de Bolonya depèn del compromís i la col·laboració voluntària que mostrin la totalitat de països subscriptors. El procés es compromet a respectar la diversitat i la riquesa cultural de cada país, tot i que s'ha d'intentar que aquesta no signifiqui un obstacle per al progrés uniforme en l'aplicació. En aquest aspecte, els governs dediquen, des del 2005, un pressupost específic per finançar i donar suport al desenvolupament del procés en temes com la qualitat de l'educació, el pas a un nou sistema de dos cicles o el reconeixement del títol. Seria important que aquest esforç econòmic i de gestió no oblidés els ensenyaments superiors artístics, per tal de contribuir a incorporar-los plenament a l'Espai Europeu d'Educació Superior al mateix nivell que els centres superiors de la resta de països europeus.

Adreces d'interès a Internet

Agència Nacional Erasmus:
www.mec.es/educa/ccuniv/erasmus/
Agència Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación: www.aneca.es
Ministerio de Educación y Ciencia:
www.mec.es/universidades/eees/index.html
Secretariat de Bolonya: www.dfes.gov.uk/bologna/
Espai Europeu de Recerca:
www.europa.eu.int/comm/research/era/index_en.html
Associació Europea de Conservatoris: www.aecinfo.org/
Associació Europea d'Universitats: www.eua.be/eua/
Consell Europeu de la Música: www.emc-imc.org/
Unió d'Estudiants Europeus: www.esib.org



EVA GUILLAMET

L'Abel, l'Arnau, el Jonathan i la Vera són el prototipus del que fa uns anys un anunci va posar de moda amb la sigla JASP (Jóvenes Aunque Sobradamente Preparados). En el seu cas i traslladant aquest lema a la realitat que exemplifiquen, JASP és la sigla de Joves Artistes Sobradament Preparats. No hi ha dubte que el Quartet Casals és a l'avantguarda del nou auge de la música de cambra a Espanya. Nascuts com a quartet a l'Escola Superior Reina Sofia de Madrid i actualment ells mateixos professors de la disciplina de quartet a l'ESMUC i al Conservatori de Saragossa, a més de protagonistes d'una intensa carrera internacional, el Quartet Casals és per a molts joves músics un veritable punt de referència.

RMC
271

Quartet Casals

La confirmació d'un sòlid projecte de cambra

per MERCEDES CONDE PONS

—¿Sentiu el pes de la responsabilitat arran de la repercussió que teniu en el món de la música de cambra a Espanya?

—*Arnau:* Sí, es nota molt en l'ambient, sobretot entre la gent jove hi ha moltes formacions joves que ens prenen com a exemple i això és molt bonic. Però nosaltres seguim el nostre camí i intentem que no ens afecti gaire. Estem contents perquè hi ha més interès, més audiència, més gent jove als concerts i això fa

que es generi una afició nova, renovada.

—*Abel:* A més, tocar per a alumnes sempre és més dur, perquè tu ets el seu exemple i estan molt atents per veure si fem el mateix que els diem. Però això també ho fèiem nosaltres quan estudiàvem, és normal.

—*Porteu quatre anys donant classes de música de cambra a quartets de corda: quin sistema seguïu en aquest tipus de classes?*

—*Jonathan:* Cada grup té classes individuals amb cadascun de nosaltres i

hi ha una rotació. En un semestre cada quartet de corda té quatre classes amb cadascun de nosaltres. D'aquesta manera tenen quatre visions diferents o complementàries d'una mateixa obra.

—*Què us aporta com a quartet professional el fet de donar classes?*

—*Arnau:* Depèn molt del nivell dels alumnes, perquè a partir d'un cert nivell pots començar a ensenyar amb preguntes i no només amb respostes. Hi ha un cert nivell, en què no cal que preguntis, perquè no tenen les referències suficients encara que intentis establir un diàleg re-

cíproc. L'ideal és quan tens grups d'un nivell alt, ja que això fa l'experiència molt divertida, perquè si els alumnes tenen un criteri intel·ligent, pots preguntar i no només dir com s'ha de fer tot. Les classes tenen el seu contrapunt, pot ser l'experiència més avorrida com també la més divertida, fins i tot més que un assaig.

-Quins són els vostres quartets de referència?

-Abel: L'Alban Berg Quartet, de qui vam ser alumnes i amb el qual ja vam fer servir aquest sistema de rotació.

Vera i Arnau: El Quartet Hagen, però, és el que més ens ha influït.

Abel: El Borodin Quartet també...

Arnau: ... per Xostakóvitx. De fet, tenim quartets favorits en funció del compositor. Del Borodin Quartet ens agrada com fa la música russa, del Quartet Hagen com fa Mozart...

Abel: L'Alban Berg Quartet fins fa uns anys ens agradava com feia Beethoven, però ara ja no podem sentir gairebé res, perquè en tot el que sentim veiem coses amb les quals no estem d'acord.

Arnau: L'experiència amb l'Alban Berg Quartet va ser d'un aprenentatge molt tècnic, ens va ajudar moltíssim a dotar-nos de recursos tècnics, però no va ser tan enriquidor quant a interpretació musical. Tot i això, jo crec que es tracta d'un conflicte generacional, perquè nosaltres actualment ens sentim atrets per quartets més joves. Els membres de l'Alban Berg Quartet són uns artesans de primera i tenen el rigor tècnic de no deixar cap nota sense treball i les seves veus encara ressonen quan estudiem.

-¿Des d'un primer moment vau tenir la intenció de dedicar-vos professionalment com a quartet?

-Abel: Nosaltres ja havíem fet quartets d'estudiants i quan ens vam ajuntar ja ens ho vam plantejar seriosament, tot i que amb una perspectiva un punt adolescent de passar-ho bé. D'una banda, era un plantejament molt fresc, però de l'altra teníem moltes ganes de fer coses importants.

Arnau: La nostra idea no era només aprendre música de cambra, sinó també aprofundir en una especialitat a la qual ens poguéssim dedicar més endavant.

-Com funciona el vostre quartet, com una democràcia o com una dictadura?

-Arnau: Nosaltres considerem que el quartet funciona com una democràcia, no hi ha cap dictador o líder. Ens ho repartim tot, fins i tot el temps de paraula. Si l'assaig dura dues hores, cadascú té mitja hora per moderar l'assaig, temps durant el qual pot dir-hi la seva i s'atenen les seves prioritats, les seves idees. D'aquesta manera l'assaig és molt més eficaç.

A l'hora de prendre decisions es fa una votació.

-En les qüestions més tècniques, com és l'anàlisi de l'obra, ¿teniu un criteri comú?

-Arnau: Compartim una metodologia sobre com muntar una obra. En primer lloc exposem l'obra per episodis, després cadascú posa els seus arcs i dits i fem una anàlisi gestual -on comença cada gest harmònic i on acaba- i amb l'experiència, muntar les obres és cada cop més ràpid. En aquest camí hi ha un moment en què tothom sap que pot anar suggerint les seves idees personals, però sempre dins d'un cert d'ordre, amb unes prioritats. És un procés més o menys arquitectònic.

-Quan de temps trigueu a muntar una obra?

-Abel: Depèn de l'autor i de l'obra. Una *Suite lírica* d'Alban Berg costa més que determinades obres.

Jonathan: Hi ha algunes obres que aprenem ràpid i potser després d'una setmana d'estudi ja les podem tocar de dalt a baix, però tanmateix després d'un any encara n'estem treballant coses que no ens agraden. Amb altres obres necessitem tres mesos fins a poder-les tocar per primer cop, però després és bastant més fàcil.

Abel: També depèn del temps que et donen des que programen l'obra fins que l'has de tocar. Tot depèn dels graus de perfeccionament que un es posi.

-¿Busqueu unitat a l'hora d'escollir les obres i els compositors en un programa?

-Arnau: Unitat o contrast. Busquem un criteri, que a vegades pot ser de continuïtat i d'altres de trencament. És divertit trobar junts una certa unitat o lligam entre les obres.

-¿Teniu algun compositor preferit o odiat?

-Vera: Van canviant depèn de les èpoques. A més, a cadascú ens agrada més un o altre compositor.

Abel: Hi moments en què al·lucines amb Beethoven, però després et passa amb Brahms. Depèn del moment vital de cadascú.

Arnau: Sí que podríem fer una selecció de grans compositors que ens agraden, però de fet són els més coneguts: Beethoven, Mozart, Brahms, Bach, Schubert, Schumann.

Abel: I Xostakóvitx...

Arnau: ... especialment Xostakóvitx. De tots aquests, difícilment podem triar-ne un de sol.

-¿Creieu que hi ha obres de certs compositors que són ideals per formar la base d'un grup de cambra, en concret, d'un quartet?

-Arnau: Xostakóvitx és un molt bon compositor per començar a fer quartet, perquè té una rítmica més exacta, no tan flexible com podria ser la dels clàssics, i això fa que t'hagis de preocupar en un primer moment d'encaixar per anar junts, amb un llenguatge bastant més simple, amb menys variables. A partir d'aquí es pot començar amb algun clàssic, però molt del principi, com per exemple els *Divertimenti* de Mozart. Quan fem classe, sovint discutim què se-

ria millor donar a aquest grup o a aquest altre. Sens dubte, Beethoven és del més difícil que hi ha quant a virtuosisme de grup.

-¿Busqueu un so característic a l'hora de tocar, allò que molta gent identifica com el so d'un determinat quartet?

-Vera: Busquem un so característic per a l'obra que estem preparant.

Abel: Igualment, tot i cercant això, potser sí que hi ha una manera de tocar que la gent reconeix com nostra. El que passa és que nosaltres no ho busquem.

Arnau: Surt involuntàriament, però sí, intentem que el món del so, del timbre, formi part del món particular de cada compositor. Busquem un so per a cada compositor, bàsicament per llençar-ho.

-Quin és el missatge que voleu transmetre quan toqueu?

-Arnau: Intentem oferir cada peça en les millors condicions possibles a l'audiència. Volem que la gent es fixi en l'obra i que aquesta soni en les millors condicions possibles en el nivell tècnic i de criteri interpretatiu. Perquè en primer lloc, si una obra està afinada, això té una conseqüència estètica. Existeix el tòpic segons el qual una obra pot sonar bruta però ser molt musical i no es tracta d'això, perquè si l'obra sona desafinada, això no agrada a l'oïda i suposa no tractar la peça amb tot el respecte que mereix. Nosaltres ens posem en la pell d'un artesà que presenta un treball i el nostre missatge és l'honestat tot buscant que la gent pugui gaudir d'aquesta peça musical. I això no s'ha de malinterpretar com un treball purament analític, perquè el que volem és realçar l'obra en tots els seus aspectes, que no vol dir ser fred. L'obra també té un contingut emocional.

-Què us manté units com a quartet?

-Vera: El millor d'aquesta feina és que mai s'acaba, sempre hi ha més a donar, a descobrir, a discutir, a provar. A més, hi ha un munt de literatura per a quartet que ni en deu ni en cinquanta anys no es pot arribar a tocar sencera.

Arnau: Tocar en un quartet implica una dinàmica diferent de tocar en una orquestra, perquè ets l'amo de les teves pròpies decisions, intervens molt més en la interpretació i això enganxa.

Abel: És una feina molt interactiva. En els concerts gaudim de la feina que s'ha fet en l'assaig i sortim realitzats si per exemple hi ha hagut comunicació o un moviment ens ha sortit realment inspirat als quatre junts. En canvi, quan toques sol et sents més lliure perquè fas allò que et ve de gust, però no tens aquesta interacció. Crec que té més al·licients tocar en un quartet.

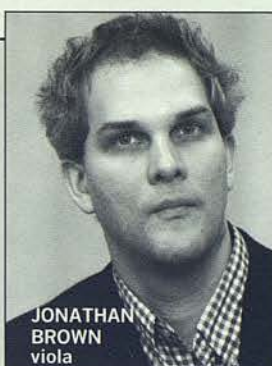
-¿Deixeu pas a la improvisació entre vosaltres, us permeteu sorprendre-us mútuament?

-Abel: Sí que ho fem, perquè si no seria com reproduir un disc. Fer exactament tot el que hem pactat durant l'as-



E. GUILLAMET

ABEL TOMAS
violí

ARNAU TOMÁS
violoncel

JONATHAN
BROWN
viola

VERA
MARTÍNEZ
MEHNER
violí

Porten un ritme de vida accelerat, el ritme que els marca un calendari ple de concerts i gires per Europa i els Estats Units. Ja fa anys que roden, però és en els darrers temps que el seu nom comença a sonar amb molta força a les sales més prestigioses del món –acaben de debutar al Carnegie Hall de Nova York–, mentre que un bon grapat d'enregistraments amb Harmonia Mundi els col·loca al mercat internacional. En definitiva, són el quartet de corda de moda. I prova d'això és la residència amb què han inaugurat la primera temporada de cambra de L'Auditori. Però si les modes són passatgeres, el seu treball sembla demostrar tot el contrari. El seu treball i l'entusiasme contingut amb què viuen la realitat que els envolta els avalen, perquè la joventut no està renyida amb l'eficiència, la maduresa i la música feta art.

saig és molt avorrit. S'ha de donar espai a la llibertat individual, perquè és el que genera la interacció, ja que un pot provocar en l'altre una intenció que no havia pensat i així es generen noves visions.

Arnau: També en el repertori clàssic, moltes vegades improvisem ornaments.

Abel: És el que té el directe.

Arnau: I a vegades ens fem bromes entre nosaltres.

–El que més sobta en veure-us tocar és el llenguatge corporal que teniu: com us mireu entre vosaltres, com us comuniqueu quan esteu tocant i el fet que normalment toqueu amb les partitures senceres. Quins motius hi ha darrere d'això?

–Abel: Jo sóc l'encarregat de muntar les partitures. El motiu bàsic és que el treball és molt més ràpid, ja que pots veure el conjunt i quina funció fa la teva part individual. Si només veus la teva part, en certa manera estàs com cec i has d'anar mirant què passa a banda. Poder veure-ho tot mentre estàs tocant et dona una visió global de l'obra.

–D'on vau agafar aquesta idea?

–Arnau: Ens ho va recomanar Walter Levin, primer violí del Quartet Lassalle i un dels nostres professors més representatius. Quan ho vam provar, ens va suposar un gran canvi, perquè en el fons tot és molt més fàcil i un pot adonar-se i aprofitar molt més totes les interaccions que proposa l'obra.

Abel: Tot i que ell, aquest sistema el feia servir amb certes obres, no amb totes. Nosaltres ho intentem tocar tot amb la partitura general perquè ens va molt millor, ens ajuda.

Arnau: Quant a les mirades entre nosaltres quan toquem, és quelcom que ens surt espontàniament, no ho preparam. Quan fas música de cambra, si no entres en un joc de comunicació corporal o visual, tot és més avorrit i a nosaltres ens agrada més fer una mica de festa.

Sí que ens ho comenten molt, que ens mireu, però no ho fem premeditadament, de fet és una manera més de motivar-se. Si fas un gest que et suggereix el caràcter de la música que estàs tocant, l'altre també respon. Així ens fem de directors entre nosaltres, ja que no hi ha una figura externa que ho faci.

–Els membres del Quartet Guarnieri opinaven tot el contrari, deien que el fet de mirar-se entre ells podia ser un element distractor per a l'oient.

–Arnau: Jo estic d'acord que no és un element imprescindible, ja que es podria arribar a tocar junts i sense problemes durant tota l'obra, però simplement no té tants al·licients.

Vera: I ens costaria molt no fer-ho, ja que ens surt espontàniament. És una qüestió molt personal, a altres quartets potser els costaria mirar-se i s'estimen més no fer-ho.

Arnau: Potser és que ja estan cansats de veure's...

–Parlant d'això, ¿no us canseu de veure-us tant, entre assajos, concerts, gires, etc.?

–Arnau: Quan ets damunt de l'escenari, es crea una mena de solidaritat i pel fet d'haver de superar una dificultat plegats surt un sentiment d'equip més fort que en un assaig. Es podria dir que en l'assaig surt el sentiment més individual de cadascú i en el concert surt el sentiment d'equip. En l'àmbit personal tot és una qüestió de respecte. Un ha de saber què pot compartir amb els altres i què no. No pretenem ser un grup d'amics íntims que anem a sopar junts en sortir de cada concert, però és important, com en qualsevol relació humana, saber fins a quin punt pots arribar i en quin àmbit et relaciones.

Abel: Com més anys portem junts, més aprenem a saber com dir-nos les coses, com manifestar les nostres idees sense que això produeixi malestar. I això es

reflecteix també en la qualitat de la feina. Però unes vacances de tant en tant van molt bé...

–¿Us agrada enregistrar?

–Jonathan: Nosaltres aprenem molt del que fem quan enregistrem i ens ajuda a millorar. Però l'excitació d'un concert, l'ambient que es genera, no es pot reproduir en un enregistrament. D'altra banda, també es pot generar una màgia especial en un estudi, ja que tens més oportunitats per buscar el so, el color, el gest que vols.

Abel: Un cop vam anar a la ràdio i van posar enregistraments nostres d'un concert en viu, però en un determinat moment van posar un fragment d'un quartet de Mozart que ens semblava que era del directe i va resultar ser un disc. Això sovint és molt psicològic.

Arnau: És com comparar el cine i el teatre. Surten més perfectes els enregistraments quant als aspectes tècnics, però potser són una mica més distants que en un concert en viu. Però als intèrprets també ens agrada que l'obra, que té un caràcter efímer, quedi plasmada d'alguna manera, i per això enregistrar, tot i que sigui més artificial, també ens agrada.

–Què significa per a vosaltres ser conjunt resident en la primera temporada de cambra de L'Auditori?

–Arnau: L'avantatge principal és que permet fer programes amb una certa continuïtat, com per exemple fórmules comparatives diferents entre autors. Moltes vegades un concert aïllat no té l'espai necessari per programar una sèrie d'obres i això per a nosaltres és pràctic i interessant. A banda d'aquest fet més pràctic, n'estem molt contents.

Abel: El públic d'un quartet de corda és més tradicional, més fidel i en certa manera fa que et sentis el quartet de la ciutat.

RMC
271



TV3 AMB LA MÚSICA

3

EL MES DE MAIG, A L'ABAST



Dos exponents d'una nova generació d'artistes

L'èxit sobtat no és necessàriament sinònim d'una qualitat artística mereixedora de les millors distincions. Palau 100 acull la London Symphony Orchestra amb dos joves artistes de primer ordre mediàtic que hauran de demostrar la seva vàlua, la que ratifica, de moment, un currículum vertiginosament excel·lent: el director d'orquestra britànic Daniel Harding i el pianista xinès Lang Lang.

per MERCEDES CONDE PONS

PALAU 100. London Symphony Orchestra. Lang Lang, piano. Dir.: Daniel Harding. Dvorák, Mozart.

PALAU DE LA MÚSICA. 28 DE MAIG DE 2007 (21 h).

D'aquest darrer, el públic ja es va poder dur una primera impressió el passat mes de març en un aclaparant recital de piano al mateix Palau de la Música. Lang Lang, amb només vint-i-quatre anys, es pot vanter d'haver actuat davant del president Bush a la Casa Blanca, del president Putin i del president de la Xina Hu-Jia-Tao. També va tocar a Munic en la Gala de la FIFA amb motiu de la inauguració del Mundial 2006 dirigida per Plácido Domingo, com també al Palau de Schönbrunn a Viena –davant d'un públic de 100.000 persones– amb la Filharmònica de Viena dirigida per Zubin Mehta, i ha participat en el "Concert del Riu Groc" juntament amb 100 pianistes i 4 orquestres a l'estadi de Guangzhou, a la Xina. Però el seu vesant mediàtic l'ha portat també a convertir-se en ambaixador de bona voluntat de la Unicef i a tocar en benefici de les víctimes de l'huracà Katrina.

Darrere d'aquesta parafernàlia populista, s'amaga en realitat una veritable i fulminant carrera que ja l'ha portat arreu del món. És el primer pianista xinès que ha tocat amb la Filharmònica de Berlín i amb la Filharmònica de Viena, dues de les formacions més conservadores del món. Té per davant una temporada que l'ha de portar a tocar amb orquestres com la Simfònica de Chicago i Los Angeles, les filharmòniques de Nova York, Houston, Montreal i Varsòvia, i amb la Concertgebouw d'Amsterdam entre d'altres. Ha tocat amb la Filharmònica de Berlín i Sir Simon Rattle al Festival de Setmana Santa de Salzburg i té previstes gires amb la Filharmònica d'Israel i la de Viena sota la direcció de Daniel Barenboim, a més d'una gira amb l'Orques-

tra Nacional de Washington i Leonard Slatkin en què estrenarà el *Concert* de Jennifer Higdon.

Els seus orígens es remunten a Shen Yang (Xina), on va començar els estudis de piano. Als nous anys va entrar al Conservatori de Pequín i es va graduar a Filadèlfia. Va ser primer premi del Quart Concurs Internacional de Joves Pianistes d'Alemanya i del Concurs Internacional Txaikovski de Joves Músics l'any 1995 i de la primera edició del Concurs Leonard Bernstein. Enregistra en exclusiva per a Deutsche Grammophon i ja és imatge de dues luxoses marques: Rolex i Audi.

De Daniel Harding no es pot dir el mateix quant a mediaticisme mercantilista es refereix, deixant de banda les consideracions artístiques de tots dos joves músics, que s'han de considerar alienes al moviment globalitzador del màrqueting. En aquest sentit, la imatge de Harding respon a un clíxé més clàssic però no per això menys impressionant. Nascut a Oxford, va iniciar la carrera com a assistent de Sir Simon Rattle a la City of Birmingham Orchestra, amb la qual va debutar el 1994. Va ser també assistent de Claudio Abbado a la Filharmònica de Berlín i el 2003 va ser nomenat director musical de l'Orquestra de Cambra Mahler. Abans va ser director principal a l'Orquestra Simfònica de Trondheim (Noruega) i director musical de la Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen. Actualment és director principal de la London Symphony Orchestra i director musical de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Suècia. Ha dirigit al Festival de Salzburg i és convidat habitualment a dirigir les orquestres de la



DANIEL HARDING



LANG LANG

Concertgebouw d'Amsterdam, la Gewandhausorchester de Leipzig, la Filharmònica de Rotterdam i l'Orquestra de la Ràdio de Frankfurt. En l'àmbit operístic ha participat en les noves produccions del *Così fan tutte* de Patrice Chereau i *Don Giovanni* de Peter Brook, com també ha dirigit *The Turn of the Screw*, *La Traviata*, *Ievgueni Onieguin*, *Jenufa*, *El rapte en el serrall*, *Idomeneo*, *Wozzeck* i *La flauta màgica* als principals teatres europeus.

En aquesta doble presentació a la temporada Palau 100, Daniel Harding i Lang Lang oferiran un concert en què obres tan convencionals com la *Sinfonia núm. 9*, "del Nou Món" d'Anton Dvorák es combinaran amb el *Concert per a piano i orquestra núm. 17* de Wolfgang Amadeus Mozart i el poema simfònic *La filosa daurada* del mateix Dvorák, una de les darreres i menys conegudes obres del compositor bohemí.

RMC
271

EL MES DE MAIG, A L'ABAST

'Tancredi'

amb criteris històrics al Palau

René Jacobs torna a Barcelona com a líder de l'Orchestre des Champs Elysées i el Collegium Vocale Gand i un conjunt de solistes vocals molt rodats en el repertori i estil barroc i belcantista, amb una versió amb criteris històrics de la primera òpera *seria* de Gioacchino Rossini *Tancredi*, que es presenta en gira a Roma, Rotterdam, Valladolid, Barcelona (Palau de la Música), València, París, Colònia i Brussel·les.

PALAU 100. Orchestre des Champs Elysées. Collegium Vocale Gand. Bernarda Fink, Veronica Cangemi, Rosemary Joshua i Lawrence Brownlee, entre d'altres. Dir.: René Jacobs. Rossini.

PALAU DE LA MÚSICA. 30 DE MAIG DE 2007 (21h).

RMC
271



BERNARDA FINK

L'Orchestre des Champs Elysées va néixer l'any 1991 per iniciativa d'Alain Durel i Philippe Herreweghe, amb la intenció d'interpretar el repertori clàssic i romàntic amb instruments d'època. El seu repertori és ben ampli, ja que inclou obres cabdals de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Berlioz o Schumann, de les quals han fet diversos enregistraments considerats de referència. El Collegium Vocale Gand, fundat el 1970 per Philippe Herreweghe, va ser el primer grup vocal a aplicar criteris interpretatius de la música barroca al repertori vocal. Per aquesta raó són encara avui dia un dels grups més prestigiosos en l'àmbit de la interpretació historicista i col·laboren assíduament amb directors com René Jacobs, Paul van Nevel, Bernard Haitink o Daniel Reuss, i amb formacions com la Freiburg Barockorchester, l'Orquestra del Concertgebouw o la Filharmònica de Viena.

Juntament amb aquestes dues formacions i sota la direcció de l'expert en música antiga i en recuperació histò-



RENÉ JACOBS

rica René Jacobs, diversos solistes de carrera internacional i trajectòria artística homogènia pel que fa referència al repertori abordat. Encapçala el repartiment amb el rol protagonista, la mezzosoprano argentina d'origen eslovè, Bernarda Fink. Des de l'any 1985 du a terme una intensa carrera com a cantant d'òpera i *lieder*. Ha actuat amb les principals orquestres simfòniques europees i amb formacions amb criteris històrics com The English Baroque Soloists, l'Orquestra del Mozarteum de Salzburg, Les Musiciens du Louvre, l'Academy of St Martin in the Fields, entre d'altres. El seu repertori abasta des de Monteverdi fins a Mozart i Rossini. Actua sovint com a cantant de recitals i *lieder* en sales com el Concertgebouw, Carnegie Hall, Konzerthaus de Viena o Sydney Opera House.

Veronica Cangemi, soprano nascuda a Mendoza (Argentina), es va iniciar en el món de la música com a violoncel·lista abans de destacar com a cantant, guanyant primers premis en concursos com el Nacional d'Argentina i el Concurs Internacional Francesc Viñas. Ini-

cià la seva carrera a Europa amb l'*Armede* de Gluck, col·laborant amb Les Musiciens du Louvre i Marc Minkowski, i des de llavors s'ha especialitzat en el repertori operístic dels segles XVII i XVIII. Rosemary Joshua va néixer a Cardiff i va estudiar al Royal College of Music. Ha cantat al Royal Opera House Covent Garden, al Festival de Glyndebourne, Colònia, Lisboa, Brussel·les, Deutsche Oper de Berlín i a l'English National Opera i és coneguda especialment per la seva interpretació dels rols händelians. El tenor Lawrence Brownlee s'ha especialitzat en el repertori belcantista i està debutant amb rols rossinians a gran part dels teatres americans i europeus: Lindoro de *L'italiana in Algeri*, Don Ramiro de *La Cenerentola*, el Conte Almaviva d'*Il barbiere di Siviglia* o Libenshof i Belfiore d'*Il viaggio a Reims*, a La Scala de Milà, la Wiener Staatsoper o el Théâtre de la Monnaie de Brussel·les.

Tancredi és la primera òpera *seria* de Gioacchino Rossini i, probablement, una de les més homogènies del seu llarg catàleg. Després d'òperes *buffe* com *La cambiale di matrimonio*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro* o *Il signor Bruschino*, *Tancredi* —composta l'any 1813 quan el compositor natural de Pesaro tenia només vint-i-un anys— suposa un canvi d'orientació musical a la recerca d'un aprofundiment musical i expressiu per mitjà del cant purament ornamental, en la línia romàntica belcantista, amb un segell molt particular que no abandonarà mai i que s'anirà complicant a mesura que avanci el seu catàleg. Rossini és, de fet, el compositor belcantista més destacat de la primera meitat del segle XIX; des de 1813 fins a 1829, any en què compon la seva darrera òpera *Guillaume Tell*, compagina la composició d'òperes *buffes* —les que més popularitat li han donat— amb l'òpera *seria*. En *Tancredi*, a banda d'una abundant riquesa melòdica i una orquestració acurada, s'hi poden trobar autèntics exàmens vocals, com l'ària "Di tanti palpiti" amb què entra en escena l'heroi protagonista, encarnat per una mezzosoprano o contralt.

EL MES DE MAIG, A L'ABAST

'Elapsed memories' d'Agustí Charles i el pianista Àlex Alguacil Presències catalanes amb l'OBC

Diversos motius fan atractiu el concert del cap de setmana del 12 i 13 de maig. D'una banda, l'estrena de l'obra encàrrec de l'OBC al manresà Agustí Charles, *Elapsed memories*, juntament amb la programació d'una de les obres més conegudes del compositor francès Albert Roussel: *Bacchus et Ariane*. De l'altra, la presència d'un dels joves pianistes catalans amb més projecció actualment, Àlex Alguacil, que interpretarà el *Concert per a piano i orquestra núm. 3 en Do major* de Prokófiev sota la direcció de Jacques Mercier.

TEMPORADA OBC. Àlex Alguacil, piano. Dir.: Jacques Mercier. Charles, Prokófiev, Roussel.
L'AUDITORI. 12 I 13 DE MAIG DE 2007 (CAL CONSULTAR HORARI).

Alex Alguacil, actualment amb residència fixa a Nova York, desenvolupa una recent i important activitat com a concertista als Estats Units, Europa i el Japó. Va néixer a Sabadell i es va formar a Santa Coloma de Gramenet i al Conservatori Superior Municipal de Barcelona, abans de traslladar-se a Nova York l'any 2003, on va realitzar el Master of Music a la Manhattan School of Music. Va obtenir el primer premi als concursos Joseph and Rosalind Stone International Competition (Nova York), el Concurs Internacional de Piano Ricard Viñes (Lleida), Joventuts Musicals de Vilafranca del Penedès i Ciudad de Linares Marisa Montiel (Jaén). Ha actuat com a solista amb la Vancouver Symphony Orchestra, la Bergen Philharmonic Orchestra i l'Orquestra Simfònica del Vallès, entre d'altres. Desenvolupa també una tasca important com a músic de cambra juntament amb la clarinetista Krisztina Totó i com a mestre repertorista i acompanyant i ja ha estat convidat a participar com a membre del jurat del Concurs Ricard Viñes. Debuta amb l'OBC amb el *Concert per a piano i orquestra núm. 3 en Do major* de Prokófiev.

Al seu torn, Jacques Mercier –que es va formar al Conservatori Superior Nacional de Música de París– ha dirigit

prestigioses formacions, com l'Orquestra de París, l'Orquestra Nacional de la Ràdio de França, la London Symphony Orchestra, les orquestres filharmòniques d'Estocolm i Moscou i l'Orquestra de la Suisse Romande. També ha actuat al Festival de Salzburg i del 1998 al 2002 va ser director artístic i titular de l'Orquestra Nacional de l'Île de France. També va ser director permanent de la Filharmònica de Turku a Finlàndia, fet que li va permetre un acostament directe als compositors del Nord d'Europa. Pels seus orígens francòfons, és també un gran coneixedor del repertori francès dels segles XIX i XX. El seu interès per la música contemporània l'ha portat a estrenar obres de Iannis Xenakis, Luis de Pablo, Philippe Manoury i Wolfgang Rihm. Cal també tenir en compte que va rebre el Grand Prix de l'Académie Charles Cros pel seu enregistrament de *Bacchus et Ariane* d'Albert Roussel, obra inclosa en aquest programa.

Precisament d'aquesta obra d'Albert Roussel, cal destacar-ne alguns punts importants. *Bacchus et Ariane* va ser concebuda l'any 1930 –i estrenada a París l'any següent– com un ballet en dos actes. La versió que es podrà sentir a l'Auditori és l'estrenada dos anys més tard en forma de dues suites. És una de les obres més conegudes del compo-

tor francès gràcies a la seva música enèrgica, melòdica i molt descriptiva, que se sosté perfectament sense la necessitat del ballet. És el primer dels dos ballets que Roussel va compondre inspirant-se en l'antiguitat grega i narra la història de Bacus i Ariadna, després que aquesta hagi viscut l'aventura de salvar Teseu del Minotaure que l'assetjava al laberint. Abandonada per l'heroi, Ariadna es refugia en els braços del déu del vi.

Elapsed memories (o *El transcórrer dels records*) d'Agustí Charles –nascut a Manresa el 1960– consta de cinc moviments consecutius enllaçats per dos interludis. Està dedicada a la memòria del seu pare i per aquest motiu Charles busca evocar-hi els records de la vida transcorreguda al seu costat, aquells records del passat que per la seva condició temporal són tant efímers com poètics. Per això, el títol –en anglès per una qüestió de “practicitat” a l'hora de fer arribar al públic estranger l'obra– concentra el motiu principal –aquest transcórrer dels records– del qual es deriven set manifestacions: cercles de colors, des de l'infinit, dansa fantasmal, imatges de l'obscur, records de l'infinit, llàgrimes màgiques i jocs d'artifici. Un motiu principal carregat de suggestions emocionals que ha de trobar espai en la memòria individual de l'oient, la memòria que pot transformar petits detalls de la vida en fets de transcendència primordial en la vida d'una persona, com és la no sempre prou valorada presència dels pares.

RMC
271

Liceu
2007

Audicions Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu

Pianista correpetidor: 28 de juny
Baixos: 29 de juny
Viola solista: 18 d'octubre
Trombó solista: 19 d'octubre
Segon Flauta: 20 d'octubre (amb obligació de piccolo)

El formulari d'inscripció i el currículum vitae s'han adreçar com a màxim 15 dies abans de cada audició a la:

Fundació del Gran Teatre del Liceu - Gerència musical
La Rambla 51 - 59 · 08002 Barcelona
Fax: 93 485 99 56 · email: audicions@liceubarcelona.com

Informació · Tel 983 485 99 06 · www.liceubarcelona.com



Gran Teatre del Liceu

EL MES DE MAIG, A L'ABAST

Manon

Enyorada per Massenet

Coneguda com és l'òpera monòleg *La voix humaine*, *Le portrait de Manon* esdevé un pol d'atracció particularitzat d'aquest doble programa cambrístic, amb el qual continua l'anyada que hom ha dedicat a la figura literària de Manon.

per J. COMELLAS

D'entrada potser hauria estat preferible que aquesta revisió hagués arribat abans de la *Manon* martri del mateix compositor, atès com n'és, de deutora, i com alguns elements en sorgeixen amb deu anys de separació.

Amb *Le portrait...* Massenet escriu una mena de cant darrer a la seva heroïna, segurament la predilecta de les moltes a les quals va donar vida lírica: recordem Herodiade, Sapho, Thérèse, Thaïs... L'enyorança del vell Des Grieux de la seva estimada –en bona mesura rèplica de la del mateix compositor–, el mena a l'al·lucinació en la imatge que sempre té present davant seu en un quadre; quadre de la imitació del qual se serveix Aurore per decantar el consentiment a les noces amb Jean, de qui el cavaller és oncle i tutor. Fa força la sensació que, deu anys després de la primera *Manon*, el compositor, que va tenir una vida amorosa sembla que complicada, es retroba en la figura de l'infortunat Des Grieux en un darrer homenatge a l'estimada/personatge –ni que sigui per la via onírica.

En el pla musical, aquesta composició, que té més aire de fantasia lírica que no d'òpera estricta, no aporta res de rellevant o que mereixi una atenció particular i més aviat es tracta també en aquest aspecte d'una rememoració del motlle original.

Pel que fa al repartiment, cal destacar-ne el debut operístic a casa nostra d'Isabel Rey, una exquisida cantant, i una artista notable, que calia portar al Liceu i que esperem que hi sigui present més endavant en empreses de més envergadura. L'acompanyaran el baríton brasiler Paolo Szot en el paper del vell Des Grieux i Marina Domasenko en el del jove Jean, interpretat per tant per una mezzosoprano.

La voix humaine és un discurs de desesperació amorosa que pren forma

de diàleg a una sola veu. Diàleg d'ella –el nom del personatge és realment Elle– amb Ell, un ell absent i alhora present, de manera molt viva a més, sobretot a través dels silencis; però també de l'aparell telefònic, convertit a cada instant en frontó sense retorn del significat de la no resposta explícita. És una òpera que en la seva aparent simplicitat mostra la vivor més intensa d'un drama personal que afecta el moll de l'ós anímic de la condició humana: l'afecte.

Una obra tan exigent com aquesta requereix una intèrpret excepcional, una artista de gran maduresa. Aquest és el repte a què ha de fer front Ángeles Blancas, la soprano espanyola –encara que nascuda a Munic–, filla de pares cantants d'un cert nom –Antonio Blancas i Ángeles Gulín–, que a casa nostra encara no ha donat tot el que pot esperar-se del seu historial.

La direcció del doble programa és a cura d'un jove director canadenc, Yannick Nézet-Séguin, deixeble de Giulini i titular des del 2000 de l'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal. El seu historial, forçosament curt, de moment s'ha mogut en un context discret. Remarquem finalment la firma de Ramon Ivars com a escenògraf i figurinista: és una garantia per a aquesta producció en solitari del Gran Teatre del Liceu.

LE PORTRAIT DE MANON de Jules Massenet (en versió semiescenificada). Llibret: C. Boyer. Isabel Rey. Paolo Szot. Gordon Gietz. Marina Domasenko. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir. escènica: Christoph Meyer i David Lefkovich. Dir. musical: Yannick Nézet-Séguin.

LA VOIX HUMAINE de Francis Poulenc. Llibret: Jean Cocteau. Ángeles Blancas. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Mateixa direcció d'escena i musical.

LICEU. 25 i 30 DE MAIG i 2 DE JUNY DE 2007 (20.30 h).

'Khovantxina'

L'altre gran mural tràgic rus de Mussorgski

per J. C. C.

Mussorgski és la imatge més profunda, en el pla musical, de l'ànima russa; de la del poble oprimat per un destí imposat ancestralment des de les misèries de les seves classes dirigents. Tant li fa que els personatges protagonistes –nominals– de les seves dues grans òperes pertanyin a la reialesa i a les classes més altes, perquè res no impedeix que la sang que circula per les venes d'aquestes òperes magníficients, representi l'objectivitat tràgica del poble rus.

La història de la conspiració del boiar Khovanski a l'època de la regència de Sofia, la germana de Pere el Gran, se situa en un context polític i sobretot social en el qual les contradiccions entre el passat i el futur, la tradició –amb la rèmora religiosa– i el progrés, són sofertes per les masses desamparades a mans d'uns lideratges opressors i socialment lascius.

Per això són obres essencialment corals, en què els personatges individuals no deixen de formar part també del magma de tota una realitat a la qual el destí propi també els acaba abocant.

Com és sabut, Mussorgski, igual que li va passar amb *Borís Godunov*, no va instrumentar aquesta obra, per altra part pòstuma. Entre els problemes tècnics derivats de la seva preparació insuficient, i els de salut, el seu cabal d'energia creativa i d'amor per les composicions i pel seu poble només es podia concentrar en l'ànima de les partitures. La resta va venir especialment de la mà del seu amic Rimski-Kórsakov, autor de les versions que han dominat fins fa poc, quan Xostakóvitx va fer la seva, que és la que per primera vegada gaudirem ara al Liceu.

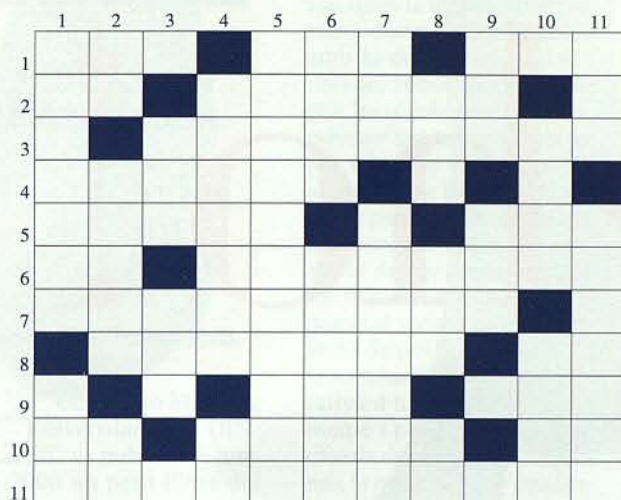
La versió que ara arriba serà conduïda per un director –Michael Boder– amb ofici però molt anònim i un quadre de cantants de gran nivell, entre els quals emergeixen Vladimir Ognovenko, Robert Brubaker, Nikolai Putilin i la jove soprano Natalia Timtxenko. La direcció escènica és a cura d'Stein Winge, director artístic de la Norske Oper d'Oslo.

KHOVANTXINA de Modest Mussorgski (música i llibret). Vladimir Ognovenko. Vladimir Galouzine. Robert Brubaker. Nikolai Putilin. Vladimir Vanev. Natalia Timtxenko. Graham Clark. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir. d'escena: Stein Winge. Dir. musical: Michael Boder. Coproducció Gran Teatre del Liceu/Théâtre Royal de la Monnaie.

LICEU. DEL 15 DE MAIG AL 3 DE JUNY DE 2007.

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada d'abril 2007 (núm. 270)

Horizontals. 1. Les tres primeres notes de la *Cinquena* de Beethoven. 2. La quarta nota de la *Cinquena* de Beethoven (amb un quadrat negre al mig). Una timbala vista des de l'orgue. 3. Mi major. La dels Bardí va ser famosa (plural). 4. La de la música és extensa i complexa, però mai tan bella com la pràctica. La major. Si en anglès, Si bemoll en alemany. 5. A l'altra punta de l'Antàrtic. Paisiello, Penderecki o Pedrell. La música n'és. 6. Com un arbre de la cançó d'en Llach. Un dels enamorats de la *Carmen* de Bizet amb cançó pròpia. 7. La *Missa de la Coronació* de Mozart completament desordenada. Batuta de director. 8. Soprano catalana de primers del segle XX, Badia de cognom. Per posar en marxa l'equip de música cal prémer aquest botó. 9. Faristol desplegat. Puccini, Prokófiev o Padrós. Enigma vocàlic. Caps dels monestirs que s'esmunyen per l'11 vertical. 10. Una flauta travessera pot ser d'aquest material. Túrting, de Túrtingia, avocàlic. Trinat a la partitura, del revés. 11. Plantilles per escriure música ideades per Guido d'Arezzo. **Verticals.** 1. Autor txec d'obres com *La meua pàtria*. Palíndrom absolutista. 2. Estil de música *punk*. Material per construir trompes casolanes (cap per amunt). A un to de Do i de Mi. 3. Locatelli, Liszt o Lamote (de Grignon). Atac de campana (cap per amunt). Atac de timbal (segons Haydn). Txaiovski, Torelli o Toldrà. 4. Veu de mascle. Trinat a la partitura. 5. Figura musical força ràpida. 6. El que uneix una omeda amb la lletra omega. Truquen al timbre de la pista de boxa. 7. Paper a l'òpera fent la vertical. Plantilles actuals per escriure música que s'esmunyen per l'11 horitzontal. 8. Mii, Faa, Sool... Palíndrom amb Do central i Las als extrems. Gos. 9. En Solti ha perdut les vocals. Cançó dedicada a algú fent la vertical. La major. Mozart, Mendelssohn o Morera. 10. Una timbala vista des de l'orgue. El riu de la gran batalla catalana (en l'idioma dels sublevats). Configuren l'*opus* tot baixant i entrant a l'11 horitzontal. 11. Od, Er, Im, Af... Execució d'una nota i de la seva immediatament superior de manera ràpida i alterna (plural).

Solucions en el número següent.

RMC
271

sidokus.com

Instruccions: Per resoldre el *sidoku* cal posar en cada casella una nota musical (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), tenint en compte que les set notes han d'aparèixer en cada columna, en cada fila i en cada zona (una zona queda delimitada per vores més gruixudes). Les notes

SI	MI	RE	LA	SOL	FA	DO
LA	DO	MI	FA	SI	SOL	RE
FA	SOL	SI	DO	RE	MI	LA
RE	FA	SOL	MI	DO	LA	SI
MI	SI	LA	RE	FA	DO	SOL
DO	RE	FA	SOL	LA	SI	MI
SOL	LA	DO	SI	MI	RE	FA

que ja estan posades són pistes que ajuden a completar aquesta particular composició musical. I encara hi ha una altra pista: si s'interpreten les notes que hi ha a les caselles ombrejades (en ordre: d'esquerra a dreta i de dalt a baix) sonen els primers compassos de la peça musical que s'indica al peu del *sidoku*.

Solucions
en el número següent.

			SI	MI	RE	
			FA			SI
		FA		LA	SOL	
LA	SOL					DO
			LA			
	FA	DO			LA	RE

<www.sidokus.com>

Ítaca (Lluís Llach)

Sidoku d'abril 2007 (núm. 270)
El Virolai (Rodoreda/Verdaguer)

Celebrem

-ho!

20 ANYS

CATALUNYA
MÚSICA

Intensament clàssics
www.catalunyamusica.cat



**GIULIANA
MONTANARI i
MARIA LLUÏSA
CORTADA**
**Els mètodes
de cant
1750-1860**

DINSIC, BARCELONA 2006.

La "Col·lecció Manuals Universitaris" de DINSIC va publicar el juny del 2006 un petit llibre del qual recomanem una atenta lectura als professors de cant, als pedagogs de la veu i, en especial, als cantants: es tracta de l'estudi de les professores Giuliana Montanari i Maria Lluïsa Cortada sobre *Els mètodes de cant 1750-1860*.

Com assenyalava E. Fadini en el pròleg, "a cada època li correspon un univers sonor propi", i, òbviament, el repertori sonor de cada època està inextricably unit a la mateixa tradició interpre-

tativa que ell mateix ha generat. Però l'oralitat del fenomen interpretatiu, tant si és vocal com si és instrumental, fa que s'esborri a mesura que decau l'interès pel repertori o se solapi amb les sonoritats i estils que proposen els subsegüents canvis estètics que configuren l'esdevenir sonor de la nostra cultura. En el primer cas, quan la tradició interpretativa d'una època s'ha diluït amb la desaparició del seu univers sonor, podríem dir que ha romàs en via morta, esperant uns temps favorables per a la seva recuperació, i això és el que li ha succeït a la major part de la literatura musical europea, la que ha sobreviscut des de l'època medieval fins al romanticisme. Pel que fa al segon cas, el solapament de noves relectures en la mateixa estilística interpretativa d'un repertori que es manté i projecta amb consciència de culturalitat, afavoreix la transmissió d'una oralitat interpretativa gairebé ininterrompuda, com és el cas del repertori del segle XIX, però també del repertori dels segles XVI al XVIII que el mateix romanticisme mirà de rellegir des dels seus propis paràmetres estètics. I és aquí on es fa palesa la gran utilitat d'aquest llibre de les professores G. Montanari i M. Ll. Cortada; la finalitat de l'obra, tal com explica la Dra. M. Ll. Cortada al prefaci, "és la de donar a conèixer l'opinió dels

teòrics sobre l'ornamentació i la tècnica del cant dels segles XVI al XX", bo i presentant "l'evolució dels plantejaments sonors, didàctics i estilístics dels diversos mètodes de cant italians, francesos, alemanys i espanyols des de 1750 fins cap a 1860".

El llibre consta de cinc parts; en les quatre primeres la professora G. Montanari tracta dels aspectes tècnics relacionats amb la dinàmica i l'atac, o modes d'emissió, l'ornamentació i els embelliments –analitzats segons les tradicions de les respectives escoles de cant francesa, alemanya i italiana–, el recitatiu i, finalment, el timbre. D'aquest darrer fenomen, en presenta uns models del repertori analògic en relació amb els "afectes", que va prendre forma en l'imaginari dels mestres de cant, cantants i compositors del XIX, a mesura que naixia la consciència de la seva expressivitat. La professora G. Montanari ha confeccionat el seu treball pouant a les fonts dels principals tractadistes del cant dels segles XVIII –Tosi (1723), Bérard (1755), Agricola (1757), Denis (ca. 1760), Riccoboni (1762), Marpur (1763), Lacassagne (1766), Bayly (1771), Hiller (1774), Duval (1775), Schuback (1775), Mancini (1777), Aprile (1795), Durieu (1795), Tomeoni (1799)– i XIX, amb els teòrics europeus Calegari, Colla, Concone, Lablache, Pe-

llegrini, Schubert i Seckendorff. En la cinquena part del llibre, la Dra. M. Ll. Cortada –traductora també de la primera part–, després d'una somera introducció dedicada a les escasses fonts hispàniques dels segles XVI al XVIII que tracten d'alguns aspectes relacionats amb la veu –com és el cas de Lorente (1672) o Nassarre (1723)–, presenta i reproduïx textos relacionats amb la vocalitat extrets dels principals tractats dels teòrics hispànics del segle XIX: Mariano Rodríguez de Ledesma (1820), Manuel García fill (1842), Juan de Castro (1856), Antonio Cordero (1858) i José Inzenga (1897), panorama que enriqueix amb el tractat de Miguel López Remacha (1799) i l'edició castellana del de G. Concone (1859).

Es tracta, doncs, d'un treball d'equip, fruit de l'entesa entre les seves autores, les quals ofereixen un ric i generós treball d'anàlisi i de reflexió sobre els múltiples aspectes que configuren la vocalitat en l'obra dels tractadistes europeus dels segles XVIII i XIX. Esperem que aquest llibre susciti l'interès no només dels nostres cantants i mestres de cant, sinó també dels músics i afeccionats del nostre país, i a la vegada que felicitem les seves autores, esperem poder tastar aviat nous fruits de la seva col·laboració.

Josep M. Gregori i Cifré

RMC
271



JOHN W. MILTON
**El rossinyol
abatut. Enric
Granados
(1867-1916)
una vida
apassionada**

TRADUCCIÓ: MÒNICA
PAGÈS i SANTACANA.
PAGÈS EDITORS.
COL. "LO MARRACO".

Més de cinc-cents pàgines de gran format, sense il·lustracions, constitueix una imatge inicial de potència i voluntat detallista d'aquest volum, que té altres característiques insòlites, a més, molt més importants.

Avalat pel prestigiós Premi Independent Publisher Book Awards 2005, es tracta d'una original aproximació a la fi-

gura del compositor, pianista i pedagog Enric Granados, feta des de la llibertat del gènere narratiu: o sigui, de la barreja de dades objectives i imaginació novel·lesca. És un exercici arriscat sobretot si hom es deixés arrossegat pel segon component i, per tant, hi comptés més la part imaginativa que no l'objectivitat biogràfica.

Milton, un musicògraf his-

panista apassionat, ha sabut trobar en la figura del músic lleidatà un esquer per desenvolupar una narració lliure que manté el lector lligat al volum, gràcies a un excel·lent tremp narratiu i malgrat un excés de reiteracions i de detalls que hauria resultat convenient esportar.

L'autor es permet determinar llicències, en tot cas sense enganyar ningú, perquè des del primer moment sabem que no es tracta d'una biografia. Tanmateix això no impedeix que el llibre ofereixi una enorme quantitat de documentació fiable; i això l'exonera de caure en el pendent en la frivolitat, malgrat que en algun instant s'hi acosti. John W. Milton, en aquest sentit, ha pouat en una ingent quantitat de documents, i en posar-los a la consideració del lector atorga al seu volum un interès notabilíssim. D'aquesta manera, el lector té davant la pel·lícula plausible d'una èpo-

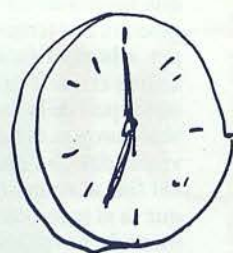
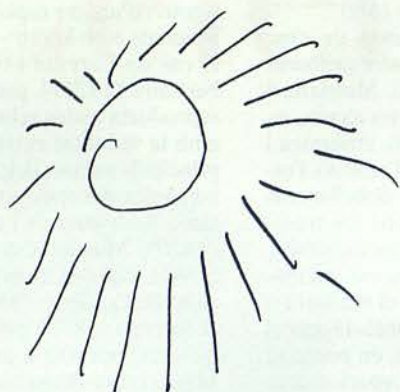
ca molt atractiva de l'ambient cultural català, i especialment del social, passada pel sedàs, és clar, de la imaginació –molt ben informada– de l'autor.

Veritat i imaginació autoral, document i narració caminen junts d'aquesta manera fins a convertir el volum en una obra de lectura fàcil i grata, que a més es beneficia d'una traducció excel·lent, i amb molta probabilitat eficaçment maquilladora, de Mònica Pagès i Santacana.

Insisteixo que aquesta no és ni pretén ser la biografia definitiva d'Enric Granados, però sí que és un llibre que forneix informació molt exhaustiva sobre aquest músic i sobre molt més que ell. Pivotant a redós del músic, s'estén una panoràmica àmplia sobre una època excepcional de la història de la música i de la cultura catalanes i això constitueix un dels al·licients més destacats d'aquesta obra, per molts motius únics. J. C. C.

scherzando

homenatge



RMC
271



Cesc
primavera 93

concerts

BARCELONA (BARCELONÈS)

2 MAIG	21 h	Palau	Juilliard String Quartet. Mozart, Bartók, Schubert. (Ibercamera Cambra).
3 MAIG	20 h	L'Auditori-Cambra	Ensemble Recherche. Mundry/Pauset, Scelsi, Furrer, Soler. (Festival Mompou 2007).
5 MAIG	19 h	Palau	Esbart Dansaire de Rubí. La Principal del Llobregat. Serra. (Cobla, Cor i Dansa al Palau).
7 MAIG	21 h	Palau	Paul Lewis, piano. Beethoven. (Ibercamera).
	21.30 h	At. Barcelonès	Josep Fuster, clarinet. Gratiniano Murcia, percussió. Boliart, Guinjoan, Cruz López, Oliu, García Demestres. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
8 MAIG	20 h	SGAE	Marta Fiol, soprano. Peter Bacchus, flauta. Piano. Bonet, Bacchus, Giménez, Boliart, Parra. (Nous Repertoris Música XXI).
	21 h	Palau	I Musici. Vivaldi. (Euroconcert).
	21.30 h	At. Barcelonès	Quartet de saxos Vortex Temporum Ensemble. Torres, Charles, Xenakis, Hurel, Scelsi, Havel. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
10 MAIG	20.30 h	L'Auditori-Cambra	Quartet Casals. Webern, Schubert, Brahms. (Cambra a L'Auditori).
	21 h	Petit Palau	Jaques Morelenbaum Cello Samba Trio. (Palau Jazz XXI).
11 MAIG	19,30 h	Palau	Heinrich Walter, orgue. Liszt, De la Riba, Brahms, Mendelssohn. (Orgue al Palau).
12 MAIG	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. A. Alguacil, piano. Dir.: J. Mercier. Charles, Prokófiev, Roussel.
13 MAIG	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
14 MAIG	21.30 h	At. Barcelonès	David Coromines i Marc Farré, flautes. Hindemith, Jolivet, Damase, Sardà, Takemitsu, Segarra, Koechlin, Brotons. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
15 MAIG	20 h	Liceu	<i>Khovantxina</i> de Mussorgski. Dir.: Michael Boder.
	20 h	SGAE	Jordi Vilaprinyó, piano. Homenatge a Francesc Taverna-Bech. Taverna-Bech, Montsalvatge, Amargós, Ribas, Boliart. (Nous Repertoris Música XXI).
	21.30 h	At. Barcelonès	Iñaki Alberdi i Iñigo Aizpilea, acordions. Stravinsky, Guinjoan, Sardà, De Pablo, Stockhausen. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
16 MAIG	20 h	Catedral	Michel Colin, orgue. Muffat, Pachelbel, Marchand, De Grigny, Dandrieu, Corrette. (L'Orgue de la Catedral de Barcelona. Euroconcert).
17 MAIG	21 h	L'Auditori-Cambra	Grup Instrumental de l'ACC. Dir.: D. González de la Rubia, Boliart, González de la Rubia, Capdevila, Ros, Nuix. (Avuimúsica).
18 MAIG	20 h	Liceu	<i>Khovantxina</i> de Mussorgski. Dir.: Michael Boder.
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Oleg Maisenberg, piano. Dir.: Vladimir Fedoseiev. Glinka, Rakhmàninov, Xostakóvitx.
19 MAIG	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
20 MAIG	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	18 h	Palau	WDR Rundfunkorchester Köln. Yuki Manuela Janke, violí. Dir.: Mikhaïl Jurovski. Rimski-Kórsakov, Prokófiev, Grieg. (Els Diumenges al Palau).
	18.30 h	At. Barcelonès	Anna Serret i M. del Mar Poyatos, pianos. Bach, Mozart. (Ass. Massià Carbonell).
21 MAIG	20 h	Liceu	<i>Khovantxina</i> de Mussorgski. Dir.: Michael Boder.
	21 h	Palau	Orqu. Simf. Julià Carbonell de les Terres de Lleida. A. Guinovart, piano. Dir.: A. Reverté. Rakhmàninov, Prokófiev. (Concert de Tarda al Palau).
	21.30 h	At. Barcelonès	Anton Serra, flauta. Jaume Torrent, guitarra. Taverna-Bech, Grèbol, Benguerel, Bertrán, Torrent, Amargós. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
22 MAIG	20 h	SGAE	Solistes OBC. Xuclà, Armenter, Balsach, Cazorra. (Nous Repertoris Música XXI).
	21 h	Palau	Il Gardellino. Mozart, Boccherini. (Euroconcert).
	21.30 h	At. Barcelonès	Trio Sigama. Takemitsu, Penderecki, Díaz, Pardo, Sebastià, Escaich, Martí. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
24 MAIG	20 h	Liceu	<i>Khovantxina</i> de Mussorgski. Dir.: Michael Boder.
	21 h	L'Auditori	Le Concert des Nations. Manfredo Kraemer, concertino. Dir.: Jordi Savall. Händel. (El So Original: Orígens i Memòria).
25 MAIG	20.30 h	Liceu	<i>La voix humaine</i> de Poulenc i <i>Le portrait de Manon</i> de Massenet (en versió semiescenificada). Dir.: Yannick Nézet-Séguin.
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Jesús Reina, violí. Dir.: Eiji Oue. Txaikovski, Xostakóvitx.
26 MAIG	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
	20 h	Liceu	<i>Khovantxina</i> de Mussorgski. Dir.: Michael Boder.
27 MAIG	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
28 MAIG	21 h	Palau	London Symphony Orchestra. Lang Lang, piano. Dir.: Daniel Harding. Dvorák, Mozart. (Palau 100).
	21 h	L'Auditori	Staatskapelle Weimar. Orfeón Donostiarrá. S. Kermes, soprano. D. Sindram, mezzosoprano. B. Fritz, tenor. G. Jentjens, baix. Dir.: Leopold Hager. Beethoven. (Ibercamera).

RMC
271

CONCERTS

29 MAIG	20 h	Liceu	<i>Khovantxina</i> de Mussorgski. Dir.: Michael Boder.
	20 h	SGAE	Quartet Afrodisax. Brotons, González de la Rubia. (Nous Repertoris Música XXI).
	21.30 h	At. Barcelonès	Helena Muñoz, violí. Andrea Peirón, violoncel. Jordi Flaqué, piano. Debussy, Boliart, Cervelló. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
30 MAIG	20.30 h	Liceu	<i>La voix humaine</i> de Poulenc i <i>Le portrait de Manon</i> de Massenet (en versió semiescenificada). Dir.: Yannick Nézet-Séguin.
	21 h	Palau	Orchestre des Champs Elysées. The English Voices. Solistes vocals. Dir.: René Jacobs. <i>Tancredi</i> (en versió de concert) de Rossini. (Palau 100).
	21.30 h	At. Barcelonès	Grup Instrumental Sitges 94. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
31 MAIG	19.30 h	Petit Palau	ONCA. Nina, veu. A. Pereira, percussió. Ll. Vidal, piano i direcció. <i>La veu del mar</i> .
	20.30 h	L'Auditori-Cambra	Cassie Yukawa & Rosey Chan, duo de pianos. Ligeti, Piazzolla/Zeiger, Nyman, Gershwin/Grainer. (Cambra a L'Auditori).
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Marina Rodríguez Cusi, mezzosoprano. M. Maisky, violoncel. Dir.: E. Martínez Izquierdo. Dvorák, Revueltas, Montsalvatge, Ginastera.
	21 h	MACBA	Grup percussió OBC. Díaz, López Figueroa, Fidemraizer, Pardo. (Avuimúsica).
	21 h	Nau Ivanow	R. Aragall, fagot. X. Pomerol, flauta. I. Guàrdia, violí. M. Cruzata, viola. E. Nosàs, violoncel. Danzi, Mozart. (Associació Fem Música!).

CAPELLADES (ANOIA)

13 MAIG	10 h	Paper de Música	Sessió final del 18è Concurs Paper de Música de Capellades.
---------	------	-----------------	---

FIGUERES (ALT EMPORDÀ)

20 MAIG	18 h	Teatre El Jardí	<i>La Cenerentola</i> de Rossini. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
---------	------	-----------------	---

GIRONA (GIRONÈS)

4 MAIG	21 h	Auditori	OBC. Dir.: Rachael Worby. Música de pel·lícules de John Barry.
13 MAIG	19 h	Auditori	Aleksei Volodin, piano. Haydn, Beethoven, Chopin, Liszt.
15 MAIG	21 h	Auditori	Jove Orquestra Nacional de Catalunya.
18 MAIG	21 h	Auditori	Orqu. de Girona. Dir.: F. Llongueres. Schönberg, Mozart, Bruckner, Hindemith.
30 MAIG	21 h	Auditori	Le Concert des Nations. Dir.: Jordi Savall. <i>Tous les maitns du monde</i> .

GRANOLLERS (VALLÈS ORIENTAL)

13 MAIG	19 h	Teatre Auditori	<i>La Cenerentola</i> de Rossini. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
---------	------	-----------------	---

LLEIDA (SEGRIÀ)

15 MAIG	21 h	Teatre Principal	<i>La Cenerentola</i> de Rossini. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
---------	------	------------------	---

PRINCIPAT D'ANDORRA

13 MAIG	18.30 h	Auditori Nacional	ONCA. Dir.: M. Conti. Respighi, <i>Sinfonia andorrana</i> de Rendine (estrena mundial).
---------	---------	-------------------	---

REUS (BAIX CAMP)

8 MAIG	21 h	Teatre Fortuny	<i>La Cenerentola</i> de Rossini. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
18 MAIG	21.30 h	Teatre Fortuny	Francesc Garrigosa, tenor. Alan Branch, piano. Fauré, Poulenc, Vaughan Williams, Britten, Mompou, Toldrà.

SABADELL (VALLÈS OCCIDENTAL)

2 MAIG	21 h	La Faràndula	<i>La Cenerentola</i> de Rossini. Dir.: Daniel Martínez. Més funcions els dies 4 i 5 de maig a les 21 h, i el 6 de maig a les 18 h. (Òpera a Catalunya).
3 MAIG	21 h	La Faràndula	<i>La Cenerentola</i> de Rossini. Dir.: Daniel Martínez. Funció a càrrec de l'Escola d'Òpera de Sabadell. (Òpera a Catalunya).

SANT CUGAT DEL VALLÈS (VALLÈS OCCIDENTAL)

18 MAIG	21 h	Teatre Auditori	<i>La Cenerentola</i> de Rossini. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
---------	------	-----------------	---

SANT LLORENÇ DE MORUNYS (SOLSONÈS)

12 MAIG	18 h	El Monegal	Lezlye Berrio, piano. Patricia Martínez, violí.
---------	------	------------	---

SANTA COLOMA DE GRAMENET (BARCELONÈS)

4 MAIG	21.45 h	Can Roig i Torres	Bernat Bofarull, violí i viola. Àlex Ramírez, piano. Brahms.
11 MAIG	21.45 h	Can Roig i Torres	Montserrat Olivés, piano. Cristina Segura, soprano. Elisabetta Renzi, violoncel. Beethoven, Cassadó, Montsalvatge.
25 MAIG	21.45 h	Can Roig i Torres	Carles Herraiz, guitarra. Villa-Lobos, Piazzolla, Ginastera.

SANTA CRISTINA D'ARO (BAIX EMPORDÀ)

26 MAIG	21 h	Església	Conjunt barroc Le Tendre Amour. Eichner, C. Ph. E. Bach, Janitsch, Hasse, Pla.
---------	------	----------	--

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

17 MAIG	21 h	Centre Cultural	<i>La Cenerentola</i> de Rossini. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
---------	------	-----------------	---

VILADECANS (BAIX LLOBREGAT)

11 MAIG	21 h	Atrium	<i>La Cenerentola</i> de Rossini. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
---------	------	--------	---



LA VANGUARDIA, LÍDER DE VENTAS EN CALALUÑA

LA VANGUARDIA

DOMINGO, 24 DE JUNIO DE 2002

Fundado en 1885 por don Carlos y don Bartolomé Gual

LIBRETLAR GRATUITO

Gente con opinión. Gente de Vanguardia



- La Vanguardia es el diario de mayor difusión de Cataluña, el número uno en ventas, según acreditan los controles de la OJD. Además, La Vanguardia llega cada mañana a decenas de miles de domicilios, puesto que es también el diario líder de España en número de suscriptores.

- Es un diario de referencia en Europa, que informa cada día a miles de lectores.

La Vanguardia con la cultura

- La Vanguardia es un diario que informa, opina, avanza y participa en el mundo cultural, social y económico de este país. Promueve las ciencias, el arte, la cultura y el deporte, colaborando activamente en todo tipo de actos y eventos sociales que manifiestan su estilo plural, abierto y participativo.

- La Vanguardia es un diario para gente con iniciativa, con criterio, para gente que busca, gente que quiere saber más.

La Vanguardia es un diario comprometido con el rigor y la calidad de la información

- Un diario que se preocupa por que sus lectores estén bien informados, y que proporciona todas las claves necesarias para que puedan formar su propia opinión.

LA FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

PATROCINA

EL COR DE CAMBRA

DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA