

REVISTA MUSICAL CATALANA

Debut de
Fabio
Luisi
amb
l'Staatskapelle
Dresden



Samuel
Ramey
Un baix de
la vella escola

Antoni Nicolau
Recordat als 150
anys del naixement

Giuseppe
Di Stefano
Un altre comiat d'un Gran



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.



Debut de
Fabio Luisi
amb
l'Staatskapelle
Dresden

Samuel Ramey
Un baix de
la vella escola

Antoni Nicolau
Recordat als 150
anys del naixement

Giuseppe Di Stefano
Un altre comiat d'un gran

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

DISSENY ORIGINAL: Ferran Sendra.

MAQUETACIÓ I SECRETARIA DE REDACCIÓ: Teresa Martínez.

PUBLICITAT: Gestac
Indústria, 13, pral. 2a. 08037 Barcelona.
Tel.: 646 46 84 38

A/e: molist@gestac.org

PREIMPRESSIÓ: Ormograf, S.A.

IMPRESSIÓ: Agpograf, S.A.

DISTRIBUCIÓ: SADE

DIPÒSIT LEGAL: B-34.432/83

ISSN: 1887-2980

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO:

Pere Artís, Josep Barcons, Antoni Batista, Ana Casas, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Jordi Cornudella, Joaquim Garrigosa, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Núria Peláez, Jaume Rodríguez Pombo, 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 i enviats espontàniament a la Redacció.
© de les reproduccions autoritzades.
VEGAP, Barcelona 2008.

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

PORTADA: FABIO LUISI
(FOTO: BARBARA LUISI)

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXV

NÚM. 282

ABRIL 2008

EDITORIAL

5 Una societat poc musical

PANORAMA



ANTONI NICOLAU



MARTA MATHÉU



GIUSEPPE DI STEFANO

BIBLIOTECA DE L'ORFEO CATALÀ

A. BOFILL



- 6 Antoni Nicolau i la música coral
per Joaquim Garrigosa
- 8 Marta Mathéu. Passió pel cant
per Albert Torrens
- 10 Giuseppe Di Stefano. Un altre adéu a un altre gran de la lírica
per J. C. C.
- 12 Dietari d'un crític en excedència. Els francesos
per Antoni Batista
- 13 Mikrokosmos: Un homenatge pendent
per Pere Artís
- 14 Del seu affm.: Sr. Eduard Toldrà
per Jaume Comellas
- Impromptu: L'expressió musical
per Francesc Taverna-Bech
- 15 Tangents: El frac dels músics
per Jordi Maluquer
- Ars Subtilior: Mirall buit
per Xavier Chavarria
- 16 Cobla: Tradicional, folklòrica, popular
per Josep Pasqual
- 17 Auditori de Girona. El teclat d'Alessandrini i Kocsis
per Josep Jofré
- 19 La FERIA dels dubtes
per Josep Pasqual
- 20 Ho han dit, ho han escrit
- 21 A propòsit de... Elena Copons
per Albert Torrens
- 22 Petits músics per Santa Eulàlia
per Josep Barcons
- 23 Crítiques
per Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Xavier Chavarria,
Lluís Trullén, Francesc Taverna-Bech i Josep Barcons
- 29 El cànon digital.
Els drets de còpia enregistralbe
- 30 Novetats europees sobre drets d'autor
per Ana Casas
- 32 El cànon de la discòrdia
per Núria Peláez

TEMA

MUSICALIA



SAMUEL RAMEY

E. GUILLAMET

- 34 Samuel Ramey. El baix amb majúscules
per Mercedes Conde Pons
- 37 El mes d'abril a l'abast. Fabio Luisi i l'Staatskapelle Dresden.
Sibelius i Strauss amb l'OBC. Cincinnati Symphony Orchestra.
Vienna Piano Trio. Orchestra of the Eighteen Century i
Orfèu Català. Robert Holl. 31è Festival de Música Antiga
per Mercedes Conde Pons
- 41 Paper d'assaig. A propòsit d'un aniversari
per Jordi Cornudella
- 43 Discos
- 44 Música encreuada. Sidokus.com
per Eduard V. Patsi

CONCERTS

45

Revista de l'ESMUC, pàgines centrals



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA
1908-2008

Els Diumenges al Palau

XVI Temporada 2008

Diumenge, 9 de març de 2008, 18 h

SWINGLE SINGERS

A cappella, de Purcell als Beatles

Concert patrocinat per: el Periódico

Diumenge, 30 de març de 2008, 18 h

HERBERT SCHUCH, piano

(2n. premi XV Concurs internacional de piano de Santander)

R. Schumann: *Nachstücke* op. 23

H. Holliger: *Elis. Drei Nachtstücke für Klavier* (1961/66)

M. Ravel: *Gaspard de la Nuit*

F. Chopin: 4 *Scherzos*

Diumenge, 6 d'abril de 2008, 18 h

JOVE ORQUESTRA NACIONAL DE CATALUNYA

Orfeó Català (patrocinat per Fundació Caixa Penèdès)

Marta Mathéu, soprano / Anna Tobella, contralt / David Alegret, tenor /
baix per determinar / Manuel Valdivieso, director

R. Gerhard: *Alegrias* (suite)

F. Pedrell: *Glossa* (estrenada al Palau de la Música Catalana el 26 de febrer de 1908)

G. Rossini: *Stabat Mater*

Concert patrocinat per: Fundació Lluís Carulla

Diumenge, 27 d'abril de 2008, 18 h

ORQUESTRA SIMFÒNICA JULIA CARBONELL DE LES TERRES DE LLEIDA

Mariona Benet (*Rosaura*), Anna Tobella (*Jovita*), Jordi Casanova (*Golfic*),
Sergi Beliver (*Marcó i la veu d'un pastor*), Xavier Ribera-Vall (*Corveto*),
Josep Ferrer (*Perot*) / Alfons Reverté, director

E. Toldrà: *El giravolt de maig* (estrenada al Palau de la Música Catalana el 22 de maig de 1928)

Diumenge, 18 de maig de 2008, 18 h

ORQUESTRA SIMFÒNICA D'HONGRIA

András Ligeti, director

G. Rossini: *Semiramis* (obertura)

B. Bartók: *El mandarí meravellós*

J. Brahms: *Sinfonia núm. 3*

Concert patrocinat per: Fundació Damm

Diumenge, 25 de maig de 2008, 18 h

ORQUESTRA NACIONAL CLÀSSICA D'ANDORRA

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana (patrocinat per Fundació Caixa Catalunya)
Paul Cortese, viola / Daniel Mestre Dalmáu, director

E. Elgar: *Introducció i allegro*, op. 47 per a orquestra de corda

B. Britten: *Lachrymae* op. 48 per a orquestra de cordes i viola

R. W. Williams: *Three Shakespeare Songs* per a cor mixt a cappella

Flos Campi: *Suite* per a orquestra, viola solista i cor

Concert patrocinat per: Fundación Altadis



VENDA D'ENTRADES:

A partir del 18 de febrer de 2008 · De 6 a 25 €

INFORMACIÓ I VENDA:

Internet: www.palaumusica.org · A les taquilles del Palau de la Música
Tel.: 902 442 882 · A/e: taquilles@palaumusica.org

Organitza i patrocina:



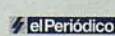
FUNDACIÓ
ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

Amb el patrocini de:



FACILITY SERVICES

Amb la col·laboració de:



Som conscients, a l'hora d'escollir el tema d'aquest editorial, que correm el risc de caure en reiteracions temàtiques, o de matisos; en tot cas, aquesta circumstància no és baldera, ja que ve avalada també per les reiteracions i fins i tot crostificació d'un estat de coses que no podem acceptar com a satisfactori.

Confirmant el títol de l'escrit, podem afirmar que la nostra societat, considerada de manera genèrica, no és musical, si entenem aquest concepte en l'especificació més genuïna, la música culta. Aquesta és una queixa insistida aquí, tal com acabem d'insinuar, que els fets ratifiquen dia rere dia.

A tall d'exemple prou explícit, estem escrivint aquest comentari cinc hores abans de l'inici d'un concert que s'ha de celebrar al Palau de la Música Catalana d'un interès molt acusat. Sortint de la rutina programadora, aplega una molt poc habitual formació de vent –Moonwinds– amb el Cor de Cambra del Palau de la Música, en un programa presidit per la bellíssima *Missa núm. 2* de Bruckner, amb una primera part formada per una obra per a instruments de vent de Dvorák. Un esdeveniment d'un notable interès.

Doncs bé, una confluència d'al·licients tan notables, no ha valgut gairebé ni un mínim

testimoni informatiu en el repàs, força exhaustiu, dels mitjans de comunicació. Sí en canvi que anaven plens d'un reportatge sobre una pel·lícula no nata, a les envistes de l'inici del seu ro-

RMC
282

Una societat poc musical

datge i al marge de poder aventurar de manera fiable la bondat final del producte.

La qüestió ve a tomb perquè aquests mateixos dies a Àustria s'ha desfermat una certa polèmica en sentit oposat a redós del protagonisme insòlit aconseguit per un film que acaba de ser distingit amb el mediàtic i prestigiós Oscar al millor de llengua no anglesa. Allà hom remarca que el cinema resta marginat de l'atenció principal de la societat, engolit pel gran protagonisme que assoleix la música gran. A més, amb fets tan explícits com que el suport institucional al cinema en un any és l'equivalent al que es dona a la música en un dia.

El contrast mostra de manera especialment aguda dues realitats molt contrastades. La conclusió és força clara: la societat vienesa i l'austríaca, de manera general, és una societat plenament musical i molt menys audiovisual; la nostra, malgrat que determinats miratges puguin aparentar uns certs canvis, continua essent una societat tan sols secundàriament musical: no ens enganyem.

Antoni Nicolau i la música coral

Antoni Nicolau i Parera (1858-1933) constitueix una de les personalitats més rellevants de la música catalana del final del segle XIX i el començament del XX.

per JOAQUIM GARRIGOSA i MASSANA

Format sota el mestratge de Gabriel Balart (harmonia i composició) i de Joan Baptista Pujol (piano), ambdós destacats pedagogs musicals a la Barcelona del final del XIX, amplià posteriorment la seva formació a París. Com a director d'orquestra dugué a terme una tasca molt important de divulgació de la millor música europea –promogué la difusió de l'obra de Wagner i el 1900 dirigí les nou simfonies de Beethoven– i diverses obres dels compositors catalans més destacats del moment i organitzà els Concerts de Quaresma del Liceu, que suposaren una fita important en la vida simfònica barcelonina de l'època. En l'aspecte pedagògic, cal destacar-ne la direcció de l'Escola Municipal de Música de Barcelona durant més de trenta anys, en què impulsà els estudis de corda i de piano, i la convertí en un centre prestigiat pel rigor i la vàlua dels professors.

L'interès de Nicolau pel desenvolupament de la vida musical de la seva ciutat, el va fer participar activament en moltes de les iniciatives d'aquell inici del segle XX que tanta força varen tenir en la configuració de la vida cultural catalana. Entre aquestes iniciatives ens centrarem en dos aspectes que varen confluïr en la faceta d'Antoni Nicolau com a creador: la renovació de la música religiosa a partir del *Motu Proprio* i el naixement del cant coral modern a casa nostra de la mà de l'Orfeó Català.

El papa Pius X, el novembre de 1903, va fer pública la instrucció *Motu Proprio* sobre la música sagrada. D'acord amb aquesta normativa, l'Església impulsava un moviment de renovació de la música religiosa amb la intenció de dignificar el cant litúrgic. Els eixos vertebradors eren la recuperació del cant gregorià, la pràctica de la polifonia d'acord amb els models sorgits a redós del Concili de Trento i l'ús del llatí en les cerimònies litúrgiques. A més dels músics eclesíàstics, un important grup de

músics laics, encapçalats per Lluís Millet, varen esdevenir abanderats de la nova proposta de la jerarquia catòlica i hi varen sumar l'incipient moviment d'orfeons.

La creació del cant coral modern encapçalat per l'Orfeó Català va proporcionar un instrument de primer ordre per a les interpretacions de tota mena d'obres cabdals de la història de la música. Com a exemple només indicarem que l'any 1900, dintre de la interpretació del cicle complet de les simfonies de Beethoven dirigides per Antoni Nicolau, es va dur a terme la primera audició a Catalunya de la *Novena Simfonia* amb la participació de l'Orfeó Català i que el 1921 aquest mateix cor interpretava per primera vegada la *Passió segons sant Mateu* de J. S. Bach. Aquest gran potencial vocal i institucional –el 1908 havia inaugurat la nova seu amb la Sala de Concerts del Palau de la Música Catalana– va ser el que Lluís Millet va posar al servei de la música catalana –participant en la recuperació de la música tradicional catalana– i de la causa de la creació musical d'acord amb els paràmetres de la proposta vaticana. En aquest sentit cal recordar que la sessió inaugural del Tercer Congrés de Música Sagrada, que es va celebrar el 1912 a Bar-

celona, va ser inaugurat al Palau de la Música Catalana i entre els organitzadors hi havia personalitats com Millet, Pedrell, Nicolau, Sunyol, Gibert, Cumbellas i Ribó, Lamote de Grignon, etc.

És en aquest ambient que Antoni Nicolau va participar amb les seves composicions de l'ideari que guiava els impulsors del moviment orfeònic. Si no és immersit en aquest ambient, no podrem comprendre que el director d'orquestra, impulsor de la vida simfònica barcelonina (entre els seus nombrosos deixebles cal esmentar Eduard Toldrà) i compositor de música escènica amb òperes com *Constanza* o *La Tempestat*, dedicés els seus esforços a la creació d'obres corals d'acord amb els requeriments del moment.

Entre les seves composicions corals cal esmentar, per la seva divulgació i representativitat, obres com *Cançó del pelegrí*, *La mort de l'escolà*, *Salve Montserratina*, *El Noi de la Mare*, *Entre flors*, *Cançó dels escolans*, *Cançó de la Moreneta*, *La Mare de Déu*, *Captant*, etc.

Moltes de les seves peces corals duen text de Jacint Verdaguer i fins i tot en algunes ocasions treballà amb el poeta per demanar-li autorització per modificar alguns elements del text. Francesc Cortès en el seu estudi sobre Verdaguer i la música¹ en parla: "Altres documents palesen l'interès que Verdaguer mostrava per les adaptacions musicals. Lluís Millet recollí, amb el to abrindat que el caracteritzava, una escena prou significativa amb Antoni Nicolau i el seu poema coral *Captant*. Quan aquest trobava la necessitat d'introduir alteracions als textos –repeticions, esmenes–, ho consultava al poeta: «Aquestes modificacions i afegidures al text, no es cregui fossin fetes sense consultar al poeta. Mossèn Cinto, el poeta predilecte d'en Nicolau, les aprovava de seguida, aquestes modificacions, encara que de vegades no veiés clara, de moment, la transcendència que hi donava el músic; però al sentir el *Captant* tocat al piano pel

Moltes de les seves peces corals duen text de Verdaguer, al qual alguna vegada va demanar autorització per modificar elements del text.



BIBLIOTECA ORFEO CATALÀ



BIBLIOTECA ORFEO CATALÀ

A L'ESQUERRA, ANTONI NICOLAU (ASSEGUT) AMB LLUÍS MILLET I PAGÈS.
A LA DRETA, L'ENTERRAMENT D'ANTONI NICOLAU DAVANT EL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA EL 28 DE FEBRER DE 1933



mestre, qui al mateix temps li cantava la lletra amb sa veu de setze peus, la cara del gran poeta prengué una expressió forta, els ulls se li animaren estranyament: seria l'expressió de quan la inspiració li dictava sos admirables versos. Pobre Mossèn Cinto! Si l'hagués pogut sentir tal com estava musicat el seu Capitant! Ell deia a en Nicolau, després de sentir-lo: «Això és fer Evangeli!».

Algunes d'aquestes peces són a una veu acompanyades amb orgue (o piano), com per exemple la *Cançó dels escolans* o la *Cançó de la Moreneta*, pensades per ser interpretades per l'Escolania de Montserrat després de la litúrgia de les vespres. En aquestes composicions, l'aparent simplicitat melòdica vesteix la poesia de Verdaguer amb una gran expressivitat i dignitat. És el cas, sobretot, de la *Cançó de la Moreneta*, en què el ritme canviant s'adapta a la prosòdia del text amb una gran efectivitat. La popularitat d'algunes d'aquestes melodies mostren un gran compositor al servei de la pietat popular.

El cas de la *Cançó del pelegrí* és una mica diferent, ja que es tracta d'una obra escrita originalment a 4 veus iguals. El tema recurrent del to de la salve gregoriana que també trobarem en *La mort de l'escolà* és present en tota la composició. La partitura alterna els fragments contrapuntístics a l'inici de cada estrofa amb els homofònics que clouen abans de la tornada «Més ai! Maria,

m'ha enamorat.»

Finalment em voldria referir a les dues composicions potser més conegudes —malgrat que darrerament poc interpretades— de Nicolau: *La mort de l'escolà* i *El Noi de la Mare*. En la primera —*La mort de l'escolà*— retrobem el tema de la salve gregoriana present al llarg de l'obra. El requeriment vocal és complex tant pel que fa a la tessitura i l'amplitud de registre (Re1 per als baixos i Si bemoll4 per a les sopranos) com pel nombre de veus (SATTB), sis en total amb alguns divisis i un solo de soprano que, segons la partitura, és per a «un *soprà sol*; si pot ésser, *veu de noy* y *colocat a més altura que la massa coral*». De manera similar a la *Cançó del pelegrí*, alterna els fragments contrapuntístics sense massa dificultat amb els homofònics. La riquesa harmònica d'a-

La popularitat assolida per alguna de les seves melodies mostren un gran compositor al servei de la pietat popular.

quests darrers ve marcada per les possibilitats de la multiplicitat de les veus. La dificultat principal rau en el fet de fer el text intel·ligible en els moments en què s'arriba a les parts més extremes de la tessitura. La composició, escrita per al model de cor de l'Orfeó Català de 1900 avui requereix un nombre de cantaires poc usual, però sens dubte a l'abast de la qualitat de diversos cors que tenim a casa nostra.

El Noi de la Mare, malgrat ser de 1903, està escrita a 4 veus (SATB) i té alguns divisis, sobretot al final de la peça. L'escriptura presenta un contrapunt imitatiu més ric que l'anterior, probablement pel caràcter de la melodia que glosa. Amb una tessitura no tan extrema, és més abordable que *La mort de l'escolà*. Es tracta d'una recreació sobre la cançó popular a partir de la poesia que Verdaguer va fer emulant la meravellosa cançó de Nadal. Tota una lliçó sobre l'ofici del compositor que estima el poeta i la música tradicional.

Per acabar, només desitjaria expressar el desig que aquestes pàgines de la història del cant coral català no es perdin en l'oblit. Hi ha molta música i molt ben feta que cal continuar cantant.

NOTA

1. Francesc Cortès. «Si d'eix gran riu del Paradís / hagués la música sentida»: estudi sobre el perquè de Verdaguer a la música», publicat en *Verdaguer: un geni poètic* Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2002.

RMC
282

Marta Mathéu

Passió pel cant

D'ençà que el passat mes de gener Marta Mathéu va obtenir el segon premi en una edició del Concurs de Cant Francès Viñas en què els primers premis van quedar deserts, aquesta tarragonina de 28 anys viu un dels moments més dolços d'una carrera que ja fa temps que ha deixat de ser incipient. Amb aquest motiu, ens proposem conèixer més de prop la jove soprano.

per ALBERT TORRENS

—Ara que ja fa dies que vas obtenir el premi, ho has "digerit", tot plegat?

—Sí, una mica. L'endemà del Concurs, i tota la setmana següent, estava molt cansada, de dormir poc, els nervis, la tensió... No és el mateix presentar-se allà que fer un recital. Guanyar aquest premi ha estat fantàstic com a formació, ara estic en edat de fer concursos i això sempre és una superació, per a tu, per a la teva carrera i per a la gent que t'envolta, però cal tenir els peus a terra. Aquests dies, el telèfon encara sona: hi ha gent que encara em felicita, però també hi ha feines que em surten i concerts que m'ofereixen a partir d'haver-me vist allà.

—Els primers compromisos fruit del Concurs són per aquesta mateixa temporada. Amb quina antelació tanques l'agenda?

—En aquest moment tinc agenda a any i mig vista: cada mes, més o menys, tinc alguna cosa. Però encara hem pogut trobar dates per als concerts del Concurs Viñas.

—Tot i que ja has acabat la carrera de cant, continues formant-te. Quin tipus de classes fas ara?

—Jo en dic "passar la ITV", és un repàs vocal i tècnic. Quan acabes els estudis, és quan realment comences a posar en pràctica tot el que has après tècnicament i escènicament. Molta gent, quan està estudiant, si no té feina ni concerts, va muntant un repertori bàsic. Però a mi em va passar que, abans d'acabar la carrera, muntava les obres segons els compromisos professionals que tenia. El primer trimestre del curs, per exemple, ja sabia que al desembre tenia *El Messies* o l'*Oratori de Nadal*, i els havia de repassar si ja els havia cantat o aprendre'ls si els estrenava. Per al Concurs Viñas he estat molts mesos preparant totes les àries d'òpera que presentava, treballant-

les i madurant-les vocalment i escènicament. És un procés a llarg termini.

—La teva mestra, Ana Luisa Chova, ha format molts joves cantants que després han fet carrera. Què té d'especial el seu mètode?

—Pedagògicament, és una persona fantàstica, perquè és molt tranquil·la, diplomàtica i natural: si hi vas amb molts nervis, te'ls fa treure, i si tens moltes coses al cap, te'n fa fer una darrere l'altra. La manera que té d'ensenyar la tècnica del cant és molt natural, no força mai res, i l'adapta al timbre de la teva veu i a la teva manera de cantar. I, a part de la tècnica, és una persona que es dona als alumnes al cent per cent: tu vas a classe i, quan en marxes, ella, a casa, continua donant voltes a la teva feina, al teu calendari, i quan hi tornes et diu tot el que ha pensat per a tu. I això, amb la quantitat d'alumnes que té, té molt de mèrit.

—Suposo que també et guia en temes de repertori...

—Sí, quan em proposen una cosa nova, jo primer li pregunto si creu que em pot anar bé vocalment —i això no només vol dir la tessitura, sinó també el color i el timbre de la veu. Després, un cop et poses a treballar, dins del repertori trobes coses que t'ajuden vocalment: jo, la primera vegada que vaig cantar la *Novena* de Beethoven, tenia la tessitura, però necessitava una veu amb una mica més de cos. I gràcies al treball d'aquesta obra, vaig millorar aspectes tècnics. A partir d'allà, la veu va agafar una mica més de cos i vaig madurar el timbre, va ser un salt vocal i tècnic important.

—Per què és tan perillosa la tria d'un repertori equivocat?

—Molts cantants joves s'equivoquen en pensar que, si poden cantar una ària d'un personatge d'òpera, poden fer tot el rol. Si la veu dona per a aquell compositor, endavant, però si només pots tocar-ne determinades coses, cal vigilar,

perquè després també hi ha tot un procés al darrere, d'aguantar el rol escènicament i psicològicament. De vegades, alguns papers que són molt dramàtics, com la Suor Angelica de Puccini, hi ha moltes sopranos, sobretot les que són mares, que no la poden cantar, perquè sabent el desenllaç de la història, els agafen tots els mals. Jo vaig amb peus de plom en aquest sentit.

—Si poguessis triar un àmbit del repertori, en què et sents més còmoda?

—Fins ara, he fet més oratori i recital, i en l'òpera, que és el gènere de més pes, ara tot just hi estic entrant, tot i que ja havia fet algunes coses al taller d'òpera de València. Pel meu tipus de veu, puc fer-ho gairebé tot, però ara com ara els autors que em van millor són Mozart i el *bel canto*. També he treballat molt la ductilitat, la línia i el fraseig de l'òpera francesa, que m'ha ajudat a madurar. Però sóc molt jove per fer primers papers, i no em tanco cap porta.

—La part escènica no et frena?

—No, en absolut. Crec que el cantant ha de ser actor i músic. I la part escènica és tan important com la vocal, no només en una òpera, sinó també quan estàs en un recital: de vegades, veus gent que, cantant lied, són com un bloc de gel. I tu has de transmetre allò que has vist en la partitura del compositor o en la lletra que ha escrit el poeta. Ells han plasmat la seva obra en paper, i tu ets l'intermediari que ha de fer que allò arribi al públic. Jo crec que la gent que va a un concert es vol sentir identificada amb el cantant i gaudir. I això ho notes de seguida en les seves expressions i reaccions, i ho agraeixes, perquè és la resposta a l'esforç que has fet.

—Quins models tens com a cantant?

—M'agrada molt l'elegància de Renée Fleming. Té una veu vellutada que t'envolta, però sobretot una manera de cantar molt elegant. També m'agradaria tenir el temperament de la Caballé, per-

què l'he pogut conèixer en estats diferents, i la virtuositat de la Bartoli, tot i que sé que la seva manera d'interpretar ha estat molt discutida. Jo crec que és pur nervi i té unes ganes boges de transmetre allò que sent. I jo, si pogués, seria com ella.

—Acabes d'esmentar Montserrat Caballé, amb qui se t'ha comparat més d'una vegada. Què en penses?

—M'han arribat a dir que la meua veu, en aquest moment, s'assembla molt a la de la Caballé quan era jove: el timbre, el filat... Jo vaig fer unes *masterclasses* amb ella a Saragossa, i tenir allà, a mig metre, mentre cantes, una persona que tu tens com a referent perquè porta més de cinquanta anys de carrera, va ser una gran experiència. A ella li va sortir la vessant humana i es va emocionar veient-me cantar. Això per a mi ha estat una cosa que m'ha quedat a la retina per a tota la vida.

—Véns d'una família de tradició musical?

—El que és una família de tradició musical, no, però sí que hi ha hagut sempre afició a la música. El meu avi cantava als Cors de Clavé, i el meu pare, de jove, tocava la guitarra o la bateria amb els amics. A mi, de petita, amb tres anys em van comprar un orguenet i, amb sis, treia d'òrda melodies conegudes. I, a casa, la música sempre ha estat una assignatura més, no només una afició. Quan vaig començar a estudiar el piano, vaig passar una crisi, perquè vaig tenir un professor que no va saber transmetre'm el sentiment musical necessari. Però els meus pares em van animar i no van voler que ho deixés per una mala experiència pedagògica. Això ho agraeixes



A més d'una veu privilegiada, Marta Mathéu compta amb altres instruments tant o més valuosos per fer-se un lloc en el món de la lírica: la seva proximitat i senzillesa natural, un tarannà extrovertit i optimista, una rialla encomanadissa —com les grans cantants— i una passió incontenible pel cant, pròpia de qui, amb 28 anys, sap on és, on vol arribar i què ha de fer per aconseguir-ho. Tot plegat ens fa creure que mai no serà una diva com les habituals.

després, quan veus que és vocacional, perquè jo realment crec que he nascut per a això. No sé si podria estar fent alguna altra cosa: amb això gaudeixo, m'ho passo bé i vull que la gent s'ho passi bé amb mi.

—Com et veus d'aquí a deu anys?

—Cantant professionalment i gaudint de la música i d'aquesta vocació amb què he nascut. Continuar portant la música allà on vagi i fent que la gent en gaudeixi gràcies a la meua veu. I a part de la vocació i que tinguis aptituds o pos-

sibilitats, el que crec que mai no s'ha de perdre és la il·lusió per voler fer les coses: si cantes quaranta vegades una obra, que quan la tornis a fer, sempre hi hagi les ganes de provar coses noves. I voler-te fer el públic sempre teu, i oferir-li el millor de tu mateix, encara que puguis tenir un mal dia. Això no té preu, perquè després reps el resultat en forma d'aplaudiments —o de xiulets, que també hi poden ser i s'han de saber acceptar. Un divo ho és en tots els sentits.

RMC
282

REVISTA MUSICAL CATALANA

C/ PALAU DE LA MÚSICA, 4-6 . - 08003 BARCELONA

BUTLLETA DE DOMICILIACIÓ BANCÀRIA

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

ENTITAT OFICINA DC NÚM. COMPTE

Titular compte: DNI:

BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i cognoms del subscriptor:

Adreça:

Població i Codi postal: Telèfon:

Signatura:

Amb la quota anual de 25,24 €. Faré efectiu l'import mitjançant domiciliació bancària

(o bé taló bancari adjunt a favor de 'Revista Musical Catalana'). Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

LES SEVES DADES SERAN INCORPORADES ALS FITXERS DEL GRUP PALAU DE LA MÚSICA (ORFEO CATALÀ, FUNDACIÓ ORFEO CATALÀ-PALAU DE LA MÚSICA I CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA), AMB SEU AL CARRER PALAU DE LA MÚSICA 4 - 6, DE BARCELONA, CP 08003, PER FER-NE LA GESTIÓ GENERAL, I EN AQUESTA ADREÇA POT EXERCIR TOTS ELS DRETS D'ACCÉS, RECTIFICACIÓ, CANCEL·LACIÓ I OPOSICIÓ.

Giuseppe Di Stefano

Un altre adéu a un altre gran de la lírica

La mort el dia 3 de març de 2008 de Giuseppe Di Stefano esdevé la pèrdua d'una de les darreres denes d'una gran generació de cantants que de mica en mica, com una filera de fitxes de dòmino, van caient fent la impressió que una empeny l'altra.

per J. C. C.

Nascut l'any 1921, el mateix en què va morir Caruso, hom ha de repetir una mica el que ha escrit abans en referir-se a altres companys de generació, de la qual formaven part, entre d'altres, Franco Corelli, també nascut el 1921, Callas i Victòria dels Àngels (1923), Renata Tebaldi (1922), Manuel Ausensi (1919) i Birgit Nilsson (1918), que amb els un pèl més reculats Elizabeth Schwarzkopf i Mario Del Monaco (1915) i Fernando Corena (1916), Gianni Poggi (1917), Giacinto Prandelli (1914) i altres, configuren una generació il·lustre que va destapar-se a partir de la fi de la Segona Guerra Mundial. Part d'ells recordats en aquestes mateixes pàgines amb motiu dels seus decessos recents.

Aquesta mateixa fita esdevé un referent d'una època en la qual el món volia deixar al darrere els horrors d'uns anys terribles –ell mateix va fugir de la Itàlia mussoliniana i va ser detingut al Vichy col·laboracionista–, en què a cavall d'un desenvolupament econòmic espectacular es congriava una eclosió cultural de notable envergadura.

En aquests anys neixen fenòmens tan importants a la lírica com l'explosió de la indústria discogràfica, la facilitat de desplaçaments amb la millora de les comunicacions aèries, l'aparició en principi incipient dels directors d'escena estrellita i la reconversió dels cantants de simples veus estàtiques en també actors convincents. Època suggestiva, però alhora també intensa i complexa, que aquesta generació va servir, una mica a cavall de l'anterior, tot mantenint d'aquesta la voluntat de preeminència del fet vocal a l'espectacle operístic.

Nascut en una Motta Santa Anastasi,



GIUSEPPE DI STEFANO PRONUNCIANT EL PREGÓ DEL CONCURS VIÑAS EL 1986

a l'illa de Sicília, féu tentines amb la música lleugera abans d'imposar el seu art en el món de l'òpera a partir de la meitat dels quaranta, amb debut el 1946 a Reggio Emilia, el mateix any que va actuar per primera vegada al Liceu, amb *Manon* de Massenet al costat de la seva bona amiga Victòria dels Àngels. Amb ella, amb Manuel Ausensi, i amb Del Monaco, entre d'altres, abans havia recorregut la geografia provinciana espanyola damunt esgavellats autocars vivint *anni di galera* amb la companyia d'aquell curiós director empresari anomenat Napoleone Annovazzi, al pur estil reminiscents de carro dels Tèspis de la tradició clàssica hel·lènica.

Al mateix Liceu, hi tornà la temporada següent en una versió de *La Sonambula* amb Mariví del Pozo, encara en època preestel·lar, abans que ho fes el 1961, ja com a figura destacada amb *Un ballo in maschera*, i posteriorment l'any 1970 amb *Fedora*, ja apuntant símptomes de decadència.

Pel mig havia passat a ocupar plaça de gran figura de la lírica rivalitzant en el repertori italià i francès amb els esmentats Del Monaco, Corelli, Björling i també Prandelli, Poggi, Raimondi, Tagliavini i altres figures de l'època de la seva mateixa corda.

L'any 1948 va debutar a La Scala com a primer gran escenari de referència, al qual van seguir posteriorment la resta dels més importants del món, seguint la clàssica trajectòria dels grans artistes, calcada a grans trets.

Els seus inicis com a tenor lleuger

aviat van ser superats cap a personatges de caràcter líric i *lirico spinto*, en un recorregut caracteritzat per un procés de tria que molts experts van considerar poc intel·ligent i que afavorí que la seva carrera fos relativament curta per a les seves facultats naturals. Generós en el lliurament als personatges, i les notes més atrevides, sense defugir dificultats en les tessitures, va recolzar-se en una veu compacta, de gran bellesa, que li donà una notable empremta personal i el convertí en un dels autèntics monarques tenorils de la seva generació.

Va actuar sovint amb Maria Callas, en versions considerades històriques. Amb ella al principi dels setanta encara va realitzar una gira de recitals en què ambdós van arrossegar les darreres guspires d'una relació afectiva sincera i de l'esmoreït vernís d'un ahir impossible de perpetuar.

Vaig tenir oportunitat de conèixer-lo personalment i fins i tot d'entrevistar-lo amb motiu d'una presència seva al Concurs Francesc Viñas, no recordo si va ser la del 1983 o el 1986. Va ser una experiència molt interessant. L'home, amb una seixantena d'anys al damunt –la memòria me'l mostra una mica envellit per l'edat esmentada–, es va mostrar un conversador divertit, de caràcter netament identificable amb els seus orígens sicilians, bon tros sorneguer, recorrent de manera divertida a acudits senzills, dites tradicionals i anècdotes diverses. A falta de poder defensar la condició de figura vívida, maldava per mantenir almenys la de personatge. Em parlà de la forma de cantar natural, i es referí al que deia Verdi sobre el cas –cantar sense forçar–, i recordà la seva primera estada a Barcelona; a la Barcelona empobrida i decrepita del 1946, en plena època nadalenca, on va viure un aspecte de la duresa de l'ofici circumscribit en la circumstància d'adreçar-se, el mateix dia de Nadal, a una miserable oficina de telègrafs per enviar un telegrama a la seva família i compartir, amb el també solitari funcionari, l'amargor de la solitud en un dia tan especial com aquell.

La seva mort en la també solitud absoluta d'un llarg procés de coma, conseqüent a una absurda agressió soferta en un país del cor del continent africà on qui sap per què hi residia temporades, té inevitablement quelcom d'òpera verista.

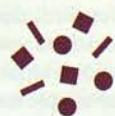
OBRA SOCIAL
L'ÀNIMA DE "LA CAIXA"

1908
2008

CENT ANYS DEL PALAU

Exposició
fins al 25 de maig

OBERT
CADA
DIA



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA
1908-2008

ENTRADA
GRATUÏTA

CaixaForum - Av. Marquès de Comillas, 6-8 08038 Barcelona · Tel. 934 768 600

www.laCaixa.es/ObraSocial

CaixaForum

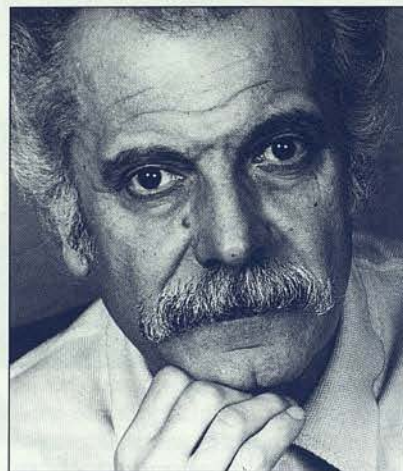


Obra Social
Fundació "la Caixa"

DIETARI D'UN CRÍTIC EN EXCEDÈNCIA

Els francesos

Diu un amic meu que la culpa de tot és dels francesos, i els espanyols, reals importadors de la sífilis arran de les seves conquestes americanes, van qualificar la malaltia venèria com a mal gàl·lic per treure's de sobre les puces, més exactament en aquest cas el terrible *Treponema Pallidum*. En l'espai de la cançó d'autor, tanmateix, els francesos han estat els únics reis que van sobreviure a la guillotina. França ha donat i ha sonat un gènere, hereu dels trobadors medievals, que barreja lletra i música com a elements complementaris, amb l'imprescindible afegit subjectiu de la interpretació: un mateix artista escriu la lletra, compon la música i ho transmet.



GEORGES BRASSENS

per ANTONI BATISTA

La *chanson* ha estat per a la riquíssima nissaga de cantautors catalans un inexcusable punt de referència. Mentre els músics *pop* miraven a l'àrea anglosaxona, la cançó escoltava França; en alguns casos, sobretot al principi, els resultats eren gairebé perfectes mimesis, només una excepció s'escapa de la regla, Raimon, que és en tots sentits una altra cosa.

Edith Piaf i Charles Trenet són els primers referents d'una cançó que té intencionalitat de transcendir la lleugeresa de la música lleugera. Jacques Brel, Léo Ferré i Georges Brassens són els que més ho aconsegueixen; Jean Ferrat és un tou que abusa dels violins, i Georges Moustaki és un senyor que va fer una gran cançó, la va posar al banc i encara viu dels seus rèdits. Tot plegat, naturalment, a mon avis.

Personalment vaig conèixer el tal Moustaki i Léo Ferré. El primer el vaig convocar per a un programa de televisió, i, en passar allò que passa en televisió, que les càmeres no tenen bateria, que s'obliden l'il·luminador i que, com que són tants, tots ells imprescindibles, sempre hi ha algú que fa tard i hom no pot començar a gravar, perquè després tampoc no quedí enregistrat... *Monsieur Moustaki* es va empipar, em va dir eufemísticament el nom del *cochon* i es "va obrir". Tenia mil raons i tota la raó del món. Després he sabut coses bones d'ell, la seva amiga Marina Rossell el qualifica com a ésser excepcional i en-

cantador, i en Paco Ibáñez conta que, anant un grup de cantautors a fer un *bolo* militant per als insurgents de Chiapas, l'avioneta andròmina que els carretejava va començar a brandar enmig de la selva, però que Moustaki, com si no passés res, va agafar l'acordió diatònic i va començar a acompanyar-se una vella tonada. L'emoció els va fer passar la por.

Léo Ferré el vaig conèixer en la primera actuació que va fer a Barcelona. També va ser en desagradables circumstàncies, perquè aquell artista enorme, un dels més ídols, autor de cançons inexplicablement meravelloses malgrat la seva densitat, detractor de Franco i de la dictadura en diversos temes... Aquell revolucionari de gran cubicatge arribava al temple musical del Palau amb música enllaunada, *play-back* orquestral, en plena reivindicació dels sindicats a favor de la música viva! Tot i que li van rebentar la roda de premsa, que va sortir a l'escenari empenyat com la seva cèlebre mona Pepée, i que efectivament el pregravat no ajuda, ell sol i la seva veu ja van ser memorables.

No vaig conèixer personalment Georges Brassens, però l'he conegut més que als altres a través de la seva obra, el qual dóna la mesura de la capacitat de transcendir de l'art, del poder de l'intangible.

Brassens és un dels millors prototips del cantautor, fa una obra d'art des de l'elementalitat, des de l'estalvi de recursos: cap paraula sobrerera, cap nota excessiva, i si no fos perquè suava, hom diria que cantar no li suposava massa

esforç, era com un recitatiu col·loquial, perquè en certa mesura la cançó d'autor penja també d'una branca evolutiva del recitatiu.

Brassens reposa a Seta, el poble on va néixer i on va voler ser enterrat, com deixa ben clar en una de les seves millors cançons, "*Supplique pour etre enterré a la plage de Sète*"; el seu text, bellíssim, compendi d'ironia i de sensibilitat, no oblidat que els aires musicals que el van formatitzar procedien del seu entorn més pròxim, entre ells el nostre, amb referència explícita a la sardana.

Seta és una vila que cal visitar, enmig del golf de Lleó, irrigada per canals, amb construccions *belle époque* rimant com poden amb els ambients portuaris d'olor de nafta barrejada amb aigua salada. I per fortuna, ple de peixateries i marisqueries, algunes de les quals ostenten fotos del sempre somrient Brassens. Al costat del cementiri de la Barrou, amb vistes al mar com ell mateix anota en l'esmentada cançó, hi ha l'espai Brassens, un petit però complet museu que recorre la vida i l'obra de l'artista, i on es poden trobar els seus discs i la bibliografia que ha concitat.

M'havia proposat l'esforç de destacar unes quantes cançons per fer un servei al lector, però hi he fracassat: Brassens té moltes molt bones cançons, tant amb text i música d'ell com sobre poemes d'altres, com ara Musset, Valéry, Aragon, Villon, Verlaine, Hugo, Corneille... Uf! Escoltin Brassens i, si poden, vagin a Seta. *Le Grand Hotel, chambre avec de vu au canal*.

MIKROKOSMOS

Un homenatge pendent

per PERE ARTÍS

Un cap de setmana dedico el temps a ordenar papers i retrobo, pulcrament enquadernats, els programes de mà de Pro-Música, editats sota la direcció artística del pintor Joan-Josep Tharrats.

En una època d'atonía musical barcelonina, un grup de persones afeccionat a la música decidí crear una nova entitat musical que situés Barcelona al nivell d'altres ciutats europees.

Fou el Patronat Pro-Música, que, en paraules de Carles Soldevila, es reclamà hereu de la pretèrita Associació de Música de Camera dels anys trenta. Ben aviat Lluís Portabella hi destacà en càrrecs diversos fins a ser-ne president.

Aquella audició inaugural de 1958, al Palau de la Música Catalana, amb l'Orquestra Simfònica de Viena dirigida per Carl Schuricht fou la pauta d'allò que s'havia d'esdevenir durant vint-i-cinc anys amb les millors orquestres, directors, solistes, cors i conjunts de cambra de tot el món. El capdavanter indiscutible fou el senyor Lluís Portabella, que exercí el seu mecenatge amb un gust musical infal·lible. Encara, completà la seva acció com a director del Gran Teatre del Liceu, del qual potencià els cors fins a convertir-los en uns dels millors centres operístics del món.

Per això, modestament, crec que bé que a títol pòstum fóra bo que les actuals entitats musicals i culturals de Barcelona retessin a la seva memòria una audició d'un nivell semblant al de les moltes de què ell havia dotat Barcelona. En tot cas, el seu nom ja és inscrit per mèrits propis entre els dels més importants que mai ha tingut la capital catalana.

Malauradament, la seva figura fou indiscutible i, com és normal, no ha trobat un substitut.

Recuperació de 'Variacions sobre un tema original' de Baltasar Samper a La Pedrera

Baltasar Samper era molt autocrític respecte del valor de la seva obra i això el va dur a destruir algunes composicions. Les *Variacions sobre un tema original* que s'escoltaran a La Pedrera foren estripades per Samper i llençades a la paperera en els seus últims anys de vida. I això que l'obra havia obtingut un premi en un concurs de composició a Barcelona al principi dels anys 20. Sortosament, la seva dona, la pianista Dolors Porta, va recollir d'amagat els trossos i els va confegir, tot fent-ne una còpia manuscrita que va regalar al pianista Joan Moll quan aquest la va visitar a Mèxic l'any 1989. No varen tenir tanta sort la seva *Balada per a piano* i el tercer moviment del *Concert per a piano i orquestra*, els quals consta que existiren però no n'hem trobat rastre. Quanta música més devia destruir?

En una carta de Samper a Mn. Joan Maria Thomàs el 3.3.1928, el qual li demanava un recital monogràfic amb la seva obra a la ciutat mallorquina de Sóller, el compositor escriu: "En tot cas, no us podria donar una sessió completa de piano sol. Tenc coses, però han tornat velles, velles, i ja no em plauria de donar-les a conèixer." En aquell recital Samper interpretà la *Balada* i les *Variacions sobre un tema original*. Es veu que encara les considerava dignes de ser donades a conèixer. Hem de suposar que les obres que ell qualifica de "velles, velles" acabaren a la paperera.

Les *Variacions sobre un tema original* sonaran en públic vuitanta anys després que ell les toqués a Sóller. La seva desaparició hauria suposat una considerable pèrdua per al nostre patrimoni musical. Forma trilogia amb les obres de variacions de Miquel Capllonch i de Frederic Mompou. Es tracta d'una peça de llarga volada, que dura més de 20 minuts i que presenta troballes musicals i pianístiques força interessants. Ofereix un pianisme exuberant, que contrasta amb la resta de la seva obra pianística. En l'acte de La Pedrera, el dia 22 d'abril, es presentarà un disc compacte interpretat per Joan Moll amb la integral de les obres per a piano de Samper que hem pogut recobrar. A més, hi escoltarem sis de les seves cançons, interpretades per la soprano mallorquina Joana Llabrés, amb l'acompanyament de Joan Moll al piano.



BALTASAR SAMPER

RMC
282

Concerts monogràfics Casablanças a Viena i Madrid

Obra del compositor Benet Casablanças serà objecte d'un concert monogràfic a la prestigiosa sala Musikverein de Viena el dia 9 d'aquest mes d'abril. Es tracta d'un programa que interpretarà el conjunt Barcelona 216 comptant amb la col·laboració de l'actor Carlos Hipólito com a recitador sota la batuta de Manuel Valdivieso. El concert s'emmarca en la segona edició del cicle Spanien Modern, promogut per l'Institut Cervantes de Viena i compta amb el patrocini de l'Institut Ramon Llull. El programa inclou *New Epigrams*, *In modo di Pasacaglia* i *Celebració*, totes enregistrades recentment pel mateix conjunt per ser incloses en un CD que es publicarà aviat.

Per altra part, el mateix Benet Casablanças ha estat objecte d'un altre concert monogràfic, que es va celebrar a Madrid el passat dia 3 de març, a cura del Trio Kandinsky que formen Corrado Bolsi, Amparo Lacruz i Emili Brugalla, comptant amb la col·laboració del clarinetista Salvador Salvador, membre del Proyecto Gerhard.

Hom va interpretar-hi l'estrena mundial de *Passacaglia per a violí sol*, i també *Moviment per a trio*, *Dues peces per a clarinet i piano*, *Impromptu*, *Trio núm. 2* i *Tríptic per a violoncel sol*, *Cant per a F. Mompou -remembrança-* per a violí, clarinet, violoncel i piano. El concert va celebrar-se a l'Auditori Nacional de Madrid.

DEL SEU AFFM.

Sr. Eduard Toldrà

(gran senyor de la música catalana, amb motiu d'un greuge inexplicable)

Estimat amic:

Confesso que un dels privilegis que no m'ha pogut donar la meua professió és haver-li pogut dir personalment això mateix: estimat amic. I cregui'm que em dol molt, perquè tot, absolutament tot el que sé de vostè –i m'atreveiria a dir que en sé força–, em parla no sols d'un músic transcendent, sinó també d'una persona amb una qualitat humana calidíssima. Però les implacables matemàtiques de la cronologia generacional ho han impedit, encara que sigui per relativament pocs anys.

Disculpi si el molesto, si és que allà on es troba això és possible, però no me'n sé estar. El motiu és un fet que segurament a molts haurà passat desapercebut, circumstància que no impedeix que objectivament clami al cel. Ara mateix, concretament el passat 13 –ja és un dia– de febrer, es van lliurar uns premis culturals d'ampli espectre i de notable projecció encara que d'àmbit estrictament barceloní. I heus ací que en l'apartat de música es va atorgar a una persona concreta per mèrits d'un enregistrament del seu grup, de nom entre mestís i transversal, valors avui molt privilegiats en segons quins cercles *engagés*. En principi res a dir-hi, si no fos que en el mateix any i a la mateixa Barcelona es va editar un altre CD que el tenia a vostè per centre i també a un grup d'excel·lents intèrprets encapçalats per un Antoni Ros Marbà pletòric com poques vegades. Un CD convertit, no podia ser d'altra manera, en un producte d'una altíssima qualitat.

Però, ja ho veu, per al docte jurat que va dirimir la distinció, una obra vinculada a la rumba catalana, una de les especialitats amb una salut mediàtica més privilegiada a casa nostra, amb tots els respectes en exacta proporció a la seva volatilitat musical, va merèixer més estima que aquest monument

d'obra que és *El giravolt de maig*: a més, en la superlativa versió referida. De debò que per molt que m'hi esforci, en quedo tan superat, que els arguments se'm bloquegen.

Persona que havia estat sempre al marge d'aquestes misèries, estic segur que si li fos possible miraria d'ablanir les meves coïssors legítimes amb paraules pròpies de la seva bonhomia, finor ètica i senyoriu. Li ho agraeixo com si realment l'escoltés; però alhora li demano que en permeti, almenys, exercir el dret d'esbravar-me. Perquè a més, i si pogués llegir-me, ho sabria molt bé, constantment plou sobre mullat. I a tall de mostra, digui-li si vol aleatòria, li comunico que la informació periodística més completa, extensa i documentada que he trobat arreu sobre el CD amb la seva obra –seva i de Josep Carner, i en aquest cas també d'Antoni Ros Marbà, de Núria Rial, Marisa Martins, Stefano Palatchi, David Alegret, Joan Martín Royo i OBC– l'he vist publicada en un periòdic de... Còrdova.

Superat, tal com li acabo de dir, davant d'aquest insult a la intel·ligència i a la sensibilitat musical, i li reitero, incapaç de trobar arguments, recorro als d'un il·lustre col·lega seu, Salvador Mas, que amb motiu d'un acte llunyà commemoratiu del centenari del seu naixement va dir quelcom tan definitiu com que vostè havia nascut en un país que no se'l mereixia. Tan sols m'atribueixo el mèrit d'estar-hi totalment d'acord. Mèrit insignificant, per descomptat, però en el qual si tingués majoria de correligionaris, altrament anirien les coses.

Del seu affm.

Jaume Comellas

RMC
282

IMPROMPTU

per FRANCESC TAVERNA-BECH

Segons Kandinsky cada art té la seva forma intransferible d'expressió, i malgrat la lògica d'aquesta asseveració, en totes les arts comprovem com en la vessant diguem-ne creativa, entre elles, es produeix un cert trasvasament de funcions exclusivament expressives. És a dir, el poeta es deixa temptar per l'eufonia del mot, la qual cosa significa acostar-se, com ho fa el compositor, a la sonoritat, cercant-hi la bellesa de la paraula com a base del discurs poètic. Per altra banda, també amb la música es pretén crear una novel·la (el cas de les simfonies de Mahler o bé fins i tot els poemes simfònics de Berlioz, Liszt i R. Strauss en són un exemple) i amb la pintura s'ha creat tota una simbologia per explicar idees i ideals (vegeu *El crit* de Munch, moltes de les pintures del mateix Kandinsky, *La maternitat* de Picasso...). És això un disbarat? Doncs sí i no, és a dir: és possible actuar així i no incórrer en cap posició errònia, sempre que es respectin uns continguts i unes circumstàncies concretes i específiques; en cas contrari pots caure en una equivocació flagrant.

De fet, per assolir els seus objectius estètics i expressius, totes les arts poden servir-se d'un ampli ventall de mitjans. Des del que és pur suport material de l'obra artística, fins a allò que és exclusivament abstracte o reacció psíquica a

L'expressió musical

una vivència que d'alguna manera només ateny l'espiritualitat de la creació, són molts els recursos per justificar l'art. I és en l'esperit de l'impuls creatiu, quan Kandinsky pot afirmar que cadascuna de les arts té la seva forma pròpia d'expressió.

Així, centrant-nos en la música diríem que la seva expressió depèn primordialment de la dimensió temporal, o sigui del temps; en canvi, l'espai i el color no són inherents a la seva condició existencial. Veritablement, per crear i escoltar l'art musical, només cal distingir el que sona (present) del que ha sonat (passat) i relacionar-ho amb el que seguirà (futur), i això que, sent un acte simplement memorístic i que sembla tan obvi i a la vegada intranscendent, és la condició primordial per compondre i també per escoltar i conèixer la música. Ben cert, és el temps, o sigui la duració proporcionada i equilibrada en la construcció d'un discurs sonor, el que ens produeix la sensació d'estar davant d'un fet sonor que té sentit, que expressa una idea, que ens dona la sensació d'anar vers una conclusió d'un plantejament sonor. És per això que hi ha obres musicals que, per manca d'aquest avançar en el temps, d'un ritme vital, poden deixar-nos indiferents o en canvi d'altres que, per la seva proporció i equilibri de la dimensió temporal, ens commouen i emocionen.

Presentació de l'Orquestra Simfònica Freixenet

El passat 18 de febrer va tenir lloc al Gran Teatre del Liceu la presentació de l'Orquestra Simfònica Freixenet, nascuda en el si de l'Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

La presentació va consistir en un concert que va dirigir el titular d'aquesta orquestra, Antoni Ros Marbà, amb un programa format per dues obres de notable envergadura: *Concert per a violoncel i orquestra* d'Antonín Dvorák i *Simfonia núm. 4* de Johannes Brahms. El solista del concert esmentat va ser el jove violoncel·lista –amb prou feines 17 anys– Pablo Ferrández, que va demostrar unes aptituds notabilíssimes, especialment a partir del segon moviment, en què es va mostrar més relaxat.

La creació d'aquesta orquestra –òbviament formada per alumnes distingits de l'escola indicada–, es correspon amb el fet que l'esmentada Escuela Reina Sofía ara abasta pràcticament totes les branques instrumentals que necessita una formació simfònica –tant corda com vent–, fet que suposa en certa mesura la reconversió en simfònica de l'anterior orquestra de cambra, així mateix auspiciada per la coneguda marca de begudes escumoses catalana que li dona nom.

Antoni Ros Marbà és el director de l'orquestra, entesa en la dimensió integradora de projecte, encara que de manera sovintejada aquesta, en els seus "encontres", pugui treballar amb altres directors així mateix de reconegut prestigi. **RRMC**



ARS SUBTILIOR

Mirall buit

per XAVIER CHAVARRIA

Hi ha coincidències premonitòries: la vacuïtat d'una pel·lícula pretensiosa sobre un déu de la música; la insípida d'alguns concerts recents; el llibre de Josep Soler sobre ètica i música; les paraules de Jean Clair (comissari de l'exposició de Zoran Music a la Pedrera) a "La Vanguardia", o les de Ros Marbà a "Serra d'Or"; els aguts comentaris de Jorge de Persia (*¿ir a escuchar un concierto, para qué?*); una catàrtica conversa amb un bon amic (i músic en majúscules)... Provàvem de recordar concerts recents que ens hagin commogut o emocionat: ens va costar Déu i ajut trobar-ne un parell en els darrers mesos. I convenim que molts concerts s'han convertit en un producte comercial i rutinari. Un tràmit. On és l'emoció en els concerts? Un concert, no hauria de deixar petjada?, no ens hauria de remoure, emocionar, fer pensar, com ho fa un bon llibre? Ros Marbà sosté que la música no ha de tenir només un component lúdic, sinó també culte i espiritual. És clar que Jean Clair diu que no hi ha cap emoció a la vida de la majoria dels ciutadans del món pròsper (l'apocalíptica "granja d'Occident") i que aquesta vida banal que portem es reflecteix en l'art d'avui: fútil, frívol, superficial, inconsistent i sense cap espessor existencial. Clair parla d'arts visuals, però la interpretació de la música també és art. Per assaborir l'obra musical necessitem un intermediari, un *mèdium*, un intèrpret que li doni cos. I la nostra percepció depèn en bona mesura d'ell: a les seves mans hi ha una obra d'art, i té la responsabilitat (i el deure) de recrear-la en tota la seva profunditat, no només tocar-la correctament, sinó extreure'n tota la substància, allò que no hi ha a la partitura. Com diu Ros Marbà, la música no és solament a les notes: quan les interpretes, allò es pot convertir en música, en una autèntica vivència, o simplement ser una allau de sons bells. I està cansat d'escoltar grans orquestres que toquen bé però que no fan música: sovint la veritable essència de la música es pot trobar més fàcilment –diu– en grups i solistes modestos que treballen amb honestat.

És meritori, admirable i decisiu, el paper de l'intèrpret. Ell és també un creador, un artista capaç de traduir-nos l'obra musical. I per tant ha d'estar a la seva alçada. I si, posem per cas, una simfonia de Beethoven no et diu absolutament res, és que alguna cosa no funciona: algú està traint l'esperit. Exigim-lo. No anem als concerts només a divertir-nos, a entretenir-nos, a sentir només sons bells. I supliquem als músics que, a part de tocar bé, facin Música; altrament, acabarem no veient-hi res, al mirall...

TANGENTS

El frac dels músics

per JORDI MALUQUER

De cop i volta l'OBC ha recuperat el frac. Quan tocava la renovació del vestuari, s'ha optat per deixar l'americana sense solapa i la camisa sense corbata, i tornar al vestit tradicional. El vestuari que es duia darrerament semblava condicionar l'Orquestra cap a repertoris contemporanis o, a tot estirar, del darrer quart del segle XX. Saariaho, Dutilleux, Guinjoan, Vivancos, Rodríguez Picó, Héctor Parra, Brotons, Taverna-Bech, Josep Soler, Satué, Carles Guinovart i Salvador Pueyo hi haurien trobat aquesta temporada una certa coherència. El frac ens du, en canvi, a la fi del XVIII, que sembla que és quan es va imposar. Classicisme i romanticisme, doncs.

He trobat prou informació sobre el frac que, a l'origen, era acolorit. Es recorda Goethe amb un frac verd, armilla groga i pantaló de camussa. El va posar de moda perquè el van identificar amb un dels seus personatges, el jove Werther, l'heroi del romanticisme. El duc de Chartres va pujar a la guillotina amb frac verd i pantaló groc. Els anglesos l'utilitzaven vermell per a les partides de caça o per a les carreres. S'havia dut amb doble filera de botons, tancat. En època de Ferran VII era de seda llistada, negra o de color cafè. Tots amb botes. Més tard es va recuperar la levita i el frac era ja de teixit amb pantaló del mateix color i sabates i va quedar reservat a l'aristocràcia.

Quan es remena qualsevol cosa, el perfum de la història es fa present.

Posats a triar vestimenta, un, potser reticent a tant d'uniformisme, preferiria el vestuari dels assajos. Quan cada músic, de manera natural, amb roba còmoda fa el seu fet. Seria un autèntic impacte un concert així, veure com és la música la que uneix la diversitat de jerseis i camises de tots colors.

RMC
282

CONVOCATÒRIES

CURS SOBRE ELS SIS CONCERTS PER A DOS ORGUES D'ANTONI SOLER.

Organitzat pel Conservatori de Música de Terrassa i a càrrec de Montserrat Torrent, tindrà lloc del 12 al 14 de maig de 2008. Hi poden prendre part els alumnes que interpretin i presentin una o diverses obres del programa de la música d'orgue de Soler i Scarlatti. També hi poden prendre part alumnes oients d'altres instruments. El programa consisteix en els *Sis concerts per a dos orgues* i les *Sonates núm. 25, 29, 35, 45, 54, 63, i 64* del P. Antoni Soler i les *Sonates núm. K41 (fuga), K255, K287, K288 i K328* d'Scarlatti. Per a més informació: Conservatori de Terrassa. Tel.: 93 736 17 60.

I CONCURS PER A JOVES CANTANTS.

Tindrà lloc el dia 31 de maig de 2008 i és organitzat pel Conservatori de Girona. Hi poden prendre part els cantants d'un màxim de 27 anys d'edat, amb una proposta de recital entre 15 i 20 minuts. Cada concursant haurà de portar el seu propi pianista. El jurat serà format per Mirna Lacambra, Francisco Poyato i Manel Valdivieso, que seleccionaran un màxim de 6 cantants per participar en una gira de quatre recitals (amb el programa del concurs), acompanyats per Poyato, al Festival de Música de Vic, al Cicle de Concerts del Claustre del Monestir de St. Cugat, al cicle Dijous Concert del Conservatori de Barcelona i a la Casa de Cultura de Girona. També s'hi atorgaran premis especials per actuar amb l'Orquestra de Cambra de l'Empordà, participar a l'Escola d'Òpera de Sabadell, i participar en una trobada de la JONC. Per a més informació: a/e: info@acpcant.com (Sra. Montse Niubó).

CONCURS PERMANENT DE JOVENTUTS MUSICALS D'ESPANYA 2008 I 2009.

70a Convocatòria: del 23 al 26 d'octubre de 2008 a Alcalá de Henares (Madrid), modalitat piano, modalitat clavicèmbal i orgue, i modalitat acordió; 71a Convocatòria: del 16 al 19 d'abril de 2009 a Lleó, modalitat de vent-fusta, modalitat de vent-metall, i modalitat de percussió; i 72a Convocatòria: del 19 al 22 de novembre de 2009 a Bilbao, modalitat de cant, modalitat de conjunts instrumentals i/o vocals de cambra, i modalitat d'arpa. Hi poden participar els intèrprets espanyols o residents a Espanya que no hagin fet els 24 anys d'edat el dia que acaba la convocatòria de la seva modalitat. El límit d'edat és de 26 anys per als integrants de grups de cambra i els cantants; els conjunts vocals de cambra han de tenir un màxim de 12 components (sense comptar-hi el director), i els instrumentals un màxim de 5. Les dates límits d'inscripció són: 70a Convocatòria: 23 de setembre de 2008; 71a Convocatòria: 6 de març de 2009; i 72a Convocatòria: 12 d'octubre de 2009. Per a més informació i condicions de participació i premis: Joventuts Musicals d'Espanya. Marina, 164, pral. 3a. 08013 Barcelona. Tel.: 93 244 90 50. Fax: 94 265 90 80. A/e: info@jmspain.org. Internet: <www.jmspain.org>.

24è CERTAMEN MUSICAL CERET-BANYOLES DE COMPOSICIÓ PER A COBLA.

Premi Manel Saderra i Puigferrer. Obert a tots els compositors nacionals i estrangers amb un màxim de dues obres per a cobla que no siguin sardanes. Les obres poden ser per a cobla en la formació habitual d'11 a 13 instruments; hi podrà haver instruments de percussió, i algun instrument solista, sigui o no dels habituals de la cobla, incloent-hi la veu o un cor. Hi haurà tres recompenses: Premi Manel Saderra i Puigferrer de 6.000 euros; un accèssit de 2.500 euros, si s'escau; i un Premi Especial Autor Jove, de 1.200 euros. La data límit de presentació d'originals és el dia 31 d'agost de 2008. Per a més informació i altres condicions de participació: <www.b-coco.com>.

COBLA

Tradicional,
folklòrica, popular

per JOSEP PASQUAL

Quan es parla de música i cobla, sembla obligatori posar-hi algun d'aquests adjectius. Per l'ús social, sembla que la *música popular* és la que arriba a molta gent, però diferenciar entre *música tradicional* i *música folklòrica* és només apte per a bregats en el tema. Els diccionaris no hi ajuden gaire: tant la GEC com el DIEC esborren la línia divisòria en descriure *folklore* com a "conjunt de tradicions", mentre que en dir que *música popular* és "la que segueix les línies de la música tradicional d'un poble", emboliquen que fa fort per fer-ne de tot el mateix.

En un altre ordre de coses, els entorns musicals contravenen raons etimològiques i històriques i utilitzen qualsevol dels tres adjectius per establir una contraposició amb l'anomenada *música clàssica* (o *simfònica*, o *culta*). Malgrat que l'ús de l'adjectiu *clàssic* és clarament incorrecte en aquest cas (en música s'ha d'entendre com a "relatiu al clasicisme"), el DIEC pren posicions i s'hi refereix com a "música pròpia de la tradició occidental culta, no popular". Més clar, l'aigua: la *música clàssica* és la tradicional que ha assolit el nivell de culta, i la tradicional que no es consideri culta mai no serà clàssica per més que s'hi escarrassi.

Arribats a aquest punt, cal afegir nous components d'anàlisi i tornar a recórrer als usos socials. Sembla que la *música clàssica* es belluga amb uns paràmetres que tendeixen a redundar en la faceta *culta* amb què el DIEC la corona (per fer-ne "música d'elit"). El cert és que des dels punts de vista escènic i artístic, tot el que envolta la *música culta* obeeix a un ordre preestablert, a un protocol rígid i a uns canons de qualitat, tècnics i artístics rigorosos, tan preestablerts, rígids i rigorosos que caldria veure fins a quin punt no són tan *tradicionals* o pertanyents al *folklore* com els del ram amb el qual es volen contraposar.

Tot plegat, per aclarir algunes qüestions. És *folklòric* el projecte artístic de la Cobla Sant Jordi? Són *tradicionals* els paràmetres interpretatius de la Cobla de l'Esmuc? El cicle Cobla, Cor i Dansa no té els paràmetres de *música clàssica*? Socialment, sembla que de moment el concertisme per a cobla encara haurà de viure contraposat (i supeditat) al simfonisme clàssic, però es fa estrany que a hores d'ara la Cobla de l'Esmuc encara depengui del Departament de *Música Tradicional* i que la cobla oficial de la Generalitat ho faci del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional. Sembla més lògica l'evolució de la Cobla Ciutat de Barcelona, que de ser regida pel municipal Servei de Festes, va passar al Programa de Promoció i Difusió Musical tan bon punt es va crear. Si el programa artístic és conseqüent, potser no té gaire importància, però de fet és una manera d'evidenciar que es creu en el projecte i que es tenen les idees tan clares com els qui formen part de les formacions instrumentals.

Més de cent concursants al Concurs Maria Canals d'enguany

Entre els més de 180 concursants inscrits de 37 països, se n'han acceptat 102 de 29 països, essent Corea, el Japó, França i Rússia els països amb més aspirants acceptats, entre els quals hi ha 3 espanyols i cap català. Els concursants podran guanyar nombrosos premis, entre els quals destaquen els més de 30 concerts i recitals amb orquestra per Catalunya, Espanya i la resta del món, així com un enregistrament ofert pel segell discogràfic Naxos al guanyador del primer premi.

Recordem que una novetat de la preselecció d'aquest any era la possibilitat dels candidats d'enviar un DVD i la possibilitat als premiats en altres concursos membres de la Federació Mundial de Concursos de Música d'accedir directament a la primera prova sense passar la preselecció.

El 54è Concurs Internacional de Música Maria Canals de Barcelona, branca de piano, tindrà lloc al Palau de la Música Catalana del 8 al 20 de maig de 2008.



AUDITORI DE GIRONA

El teclat de Zoltán Kocsis i Rinaldo Alessandrini

La programació de música clàssica del mes de febrer a l'Auditori de Girona tingué com a protagonista el teclat. D'una banda, el divendres 15 de febrer, i amb el clavecí com a únic instrument, Rinaldo Alessandrini, un dels músics més importants de l'escena internacional de la música antiga, va presentar un programa eclèctic integrat per petites obres de Frescobaldi, Cabanilles, Fischer, Danguin-cour, Storace, Buxtehude, Couperin i Händel.

per JOSEP JOFRÉ

D'ins d'aquesta diversitat d'estils (representatius de l'Europa de l'època barroca), la unitat en el programa del recital del clavecinista, organista i director italià venia donada pel fil conductor de la *ciaccona* (*chaconne* o *xacona*) i la *passacaille* (*passacaglia* o *pasacalle*), o sigui, de composicions en forma de variació generalment sobre un disseny melòdic, rítmic o harmònic, que generalment està situat en el baix, que es repeteix constantment al llarg de tota la peça musical, anomenat *baix obstinat* (o *ostinato*).

Tot i que el mestre italià va aportar un temps àgil a les seves interpretacions, va mostrar una excessiva monotonia en el caràcter de les variacions i de les danses, alliberada gairebé només en la transparent *Gigue de la Suite en Mi menor* HWV 438 de G. F. Händel que tocà per acabar la primera part.

Alessandrini va incidir de manera especial en els accents, tot destacant-hi les notes que comporten harmonies dissonants, però la insistència en aquest efecte va desfavorir, i fins i tot desvirtuar, el sentit de l'harmonia i la direccionalitat del discurs musical.

No es pot negar la gran tècnica d'Alessandrini, sobretot la que va mostrar en la interpretació de la *Passacaglia* del compositor alemany Johann Kaspar Ferdinand Fischer, amb un ús exquisit i precís de l'articulació.

Llàstima que la seva gran capacitat tècnica no va trobar el camí per mostrar la direccionalitat d'unes peces musicals que, des del punt de vista del fraseig, són totalment diàfanes i que per tant permeten trobar-hi subtils melòdiques

que s'allunyen dels típics amaneraments interpretatius (com ara parar la pulsació interna de la música per donar entrada a cada una de les variacions), dels quals Alessandrini no va defugir.

En el segon dels concerts (17 de febrer), que també ho és del cicle d'Ibercamera, el protagonista va ser el piano, que de la mà de Zoltán Kocsis, que també dirigia l'homogènia Orquestra Filharmònica Nacional d'Hongria, va oferir un elegant i expressiu recital amb obres de W. A. Mozart i Franz Schubert.

En el *Concert per a piano i orquestra* núm. 17 en Sol major, K. 453 de Mozart, segurament l'obra més interessant de la vetllada, el primer moviment va sonar noble, i la pulsació de Kocsis va estar sempre latent i al servei de l'exquisit fraseig. Va lluir una *legato* perfecta i un pedal intel·ligent que va posar al servei d'un Mozart viu i delicat en un llenguatge ple de contrastos i intensitat dramàtica, com es percep en l'expressiu "Andante" que, escrit en una forma de sonata completa amb un *tutti* inicial, té un inusual caràcter que suggereix l'atmosfera d'una "escena" operística.

Abans, en la conegudíssima *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 525 (Petita música de nit) que va obrir el concert, tant Kocsis com la secció de corda de l'orquestra van exhibir un gran domini de la tècnica instrumental i de l'expressiva, oferint sobretot un segon moviment ("Romanze. Andante") d'una bellesa exquisida i amb nombrosos contrastos dinàmics.

Contrastos que, per la resta i en totes les obres del concert, es van produir en cada una de les seccions de l'orquestra. Els músics hongaresos, bons coneixedors del delicat material musical que hi havia a les partitures, no van abusar mai del *forte* i van aportar una riquíssima



A DALT, RINALDO ALESSANDRINI.
A SOTA, ZOLTÁN KOCSIS

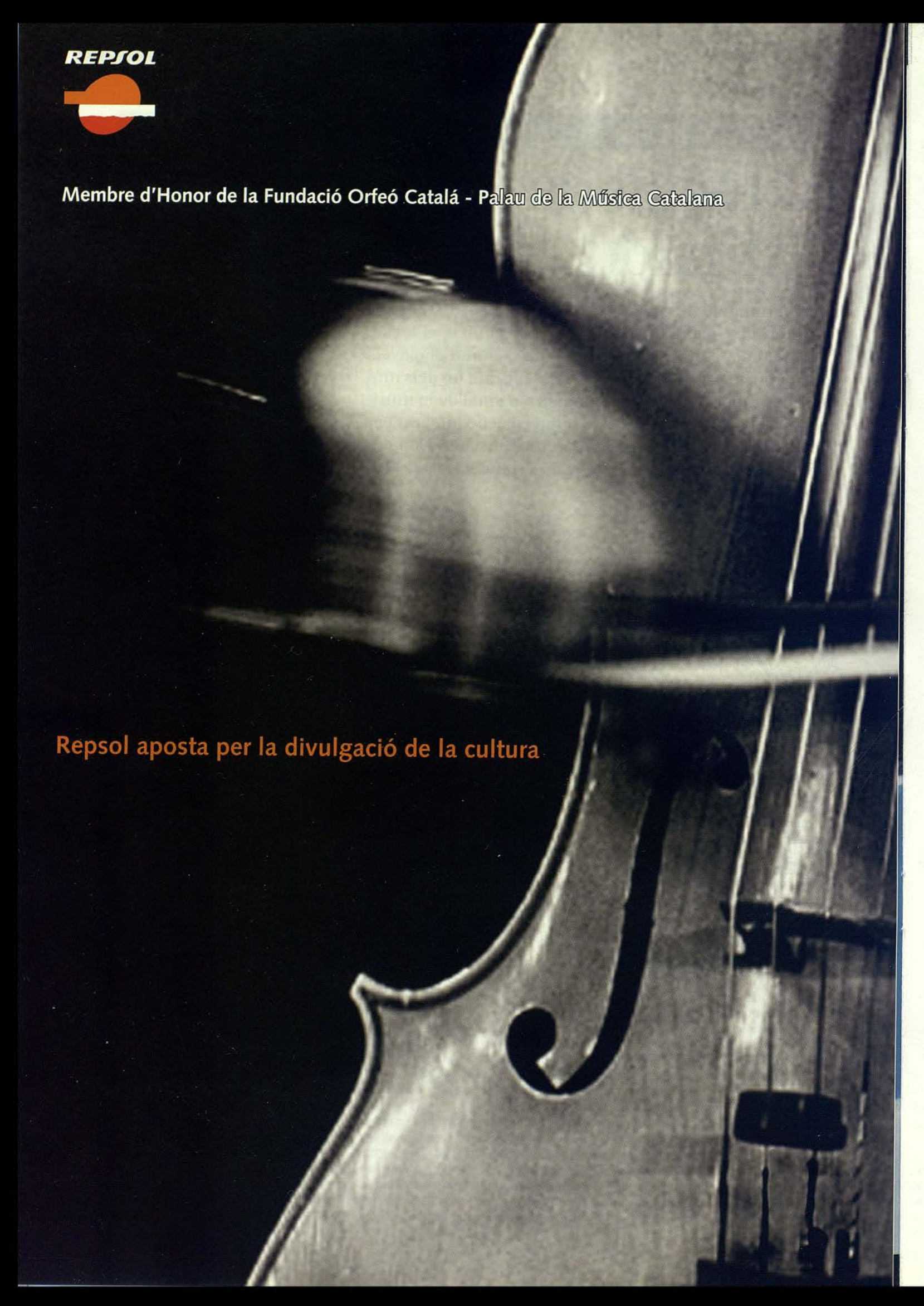
gamma cap al *pianissimo* (sobretot les cordes) que va ajudar a crear variades i interessants atmosferes dins del discurs musical.

En la segona part, la *Simfonia* núm. 33, en Si bemoll major, K. 319 va aportar aquella onada d'aire fresc, conjuntament amb la *Tercera Simfonia* de Schubert, tan necessària en els concerts dedicats a aquest dos compositors tan consagrats.

El fraseig va continuar ple de subtils, sobretot en el temps lent ("Andante moderato"), en què els solistes de vent van mostrar-se molt dúctils a les indicacions del mestre hongarès.

La *Simfonia* núm. 3 en Re major, D. 200 de Franz Schubert tancava molt bé el programa, ja que s'hi troben molts elements del llenguatge del classicisme vienès de Haydn i Mozart. Kocsis va tenir en tot moment una gran cura per la transparència del teixit orquestral i va optar per uns *tempi* lleugers que van propiciar una versió rica i sense amaneraments.

RMC
282



REPSOL



Membre d'Honor de la Fundació Orfeó Català - Palau de la Música Catalana

Repsol aposta per la divulgació de la cultura

La Feria dels dubtes

Mentre les grans manifestacions tradicionals autòctones sobreviuen amb més o menys fortuna, la Feria de Abril aconseguix una presència mediàtica i social envejable gràcies a una política que no es basa precisament en criteris artístics o culturals.

per JOSEP PASQUAL

El calendari periodístic està marcat per uns temes recurrents que reapareixen amb una regularitat cronològica extraordinària. El futbol, la meteorologia i el trànsit mantenen una presència mediàtica que ja voldrien assolir les programacions d'alguns teatres o auditoris, però encara hi ha un seguit d'altres petits temes que amb puntualitat britànica monotematitzen mitjans de comunicació i debats ciutadans amb una regularitat que astora pel seu caràcter cíclic.

Si és abril, toca parlar de la Feria. Curiosament, no per les novetats culturals que aporta ni per l'interès que suscita en la societat (la que no configura el seu públic objectiu, és clar). El fet noticiable objecte de tractament reiteratiu any rere any és la gestió econòmica i l'aportació que hi fa l'Administració pública catalana, excessiva per als detractors i insuficient per als defensors. Els arguments dels uns i dels altres, tan cíclics i reiteratius com la mateixa activitat, volten l'interès cultural que pugui contenir la trobada, i això en fa un afer sensible perquè les administracions catalanes corren el risc de ser titllades de regionalistes o d'electoralistes en funció de les decisions que prenguin. Res millor per evitar disgustos que definir la Feria.

Cultura catalana, calaix de sastre

De fluxos migratoris, Catalunya n'ha estat protagonista d'uns quants. Segons l'època, la necessitat política i social ha fet que tant els catalans hagin hagut de deixar casa seva com que Catalunya s'hagi convertit en la llar d'altres comunitats. Ningú no deixa el que és seu de bon grat, i l'obligació de marxar no fa oblidar l'entorn cultural natural. No és casual que Amèrica Llatina estigui esquitxada en tota la seva geografia de casals catalans fundats per persones que hi van haver d'anar forçats per situacions econòmiques i polítiques.

De la mateixa manera que Ciutat de Mèxic compta amb l'Orfeó Català com una de les formacions corals més importants del país, de Barcelona s'ha dit en alguna ocasió que és la segona capital mundial del tango. Amb independència del gust que hi hagin pogut trobar els catalans per aquesta seductora manifestació argentina arribada amb els emigrants, ningú dubta que el tango és argentí. Amb milers de quilòmetres pel mig, és factible que el tango fet a Catalunya tingui unes característiques diferents del que es fa a l'Argentina (l'entorn no és innocu), i per tant pot haver-hi una escola catalana de tango. Però és difícil (i forçat) considerar el tango com a cultura catalana.

L'observació no és baldera. Per justificar la implicació de l'àmbit públic català, els defensors de la Feria han argumentat en alguna ocasió la catalanitat de la cultura que ofereixen. Amb independència del fervor que generi el flamenc entre els catalans, no hi ha dubte que, per vinculació territorial, el flamenc pot tenir una escola catalana, però lluny de ser cultura catalana, s'ha de considerar cultura andalusa feta a Catalunya. Extrapolem: la feina que fa la Principal d'Amsterdam a Holanda (per altra banda, amb un contingut artístic molt superior al de la Feria), ¿és cultura holandesa o catalana?

Cultura, festa, negoci

Però, què ofereix la Feria de Abril de Barcelona? És sabut que la denominació original no és andalusa sinó sevillana. A Catalunya ens han fet prendre el referent sevillà com a màxim exponent de l'andalusisme, però un cordovès pot sentir-se tan identificat amb la Feria de Abril com un terraltí pot sentir com a pròpia la sardana quan la seva dansa de plaça és la jota. Sent generosos (que en som) i sent generalistes (i a centenars de quilòmetres de distància se'n pot ser), hem de prendre la Feria com una activitat festiva de regust andalusí sense concretar orígens.

Així doncs, si el referent són les dife-

rents *ferias* andaluses agafades com a patró festiu, és inevitable comparar. És una cosa que amb molt més motiu de causa poden fer els andalusos d'origen, i és sorprenent comprovar que cada cop amb més freqüència el que ofereix la Feria de Abril de Barcelona no genera complicitats generalitzades en la comunitat andalusa de Catalunya. Per altra banda, als qui hem visitat les *ferias* andaluses, és difícil que ens commogui el que passa a Barcelona, i a banda de criteris estètics i visuals, el que fa viure la Feria amb un cert recel són les diferències conceptuals. Tot plegat fa que, en el millor dels casos, la comunitat andalusa com a destinatària real de l'invent arribi a considerar la Feria com un succedani poc respectuós amb l'original.

Implicació pública

El que resulta més xocant és que cada vegada que la Feria és objecte de debat públic, no ho és per raons estrictament culturals. El tema recurrent és la polèmica que genera el repartiment de les exclusives comercials dintre del recinte. En resum, negoci fet a través d'una pretesa cultura que ni tan sols els propis destinataris adopten (d'una manera massiva) com a representativa de si mateixos. Així les coses, ¿s'hi ha de posar, l'Administració?

L'organització de la Feria és a càrrec d'una persona jurídica catalana i està destinada a catalans de naixement i d'adopció. Partint d'aquesta premissa, és evident que la col·laboració de l'Administració pública catalana hi ha d'existir, si més no, des del punt de vista organitzatiu. Una altra cosa és la proporció en què ho ha de fer. La cultura catalana, sobretot la popular, pateix uns greuges socials i de presència pública que es resoldran més fàcilment amb la implicació pública que obté la Feria. Per tant, és lícit demanar-se sobre la conveniència d'afavorir una activitat com la Feria, que fa la sensació de ser un mer negoci privat disfressat de cultura i que a més genera el rebuig d'una gran part de la comunitat destinatària. No es tracta d'eliminar els ajuts que reben les comunitats adoptants, sinó de trobar l'equilibri raonable que mereixen totes les manifestacions artístiques, festives i culturals del país prenent com a clara i indiscutible preferència les que afecten els administrats més directes.

RMC
282

HO HAN DIT, HO HAN ESCRIT

LA VEU DES DE PERSPECTIVES MOLT DIFERENTS ocupa un cert paper protagonista enmig d'un aplec de veus –valgui la redundància– força divers. En primer lloc la veu de la **SOPRANO NAVARRESA MARÍA BAYO**, que situa el seu instrument cabdal **EN EL TERRENY DE L'EMOTIVITAT** i, per elevació, en el del **CONSUM SOCIAL DE MÚSICA CULTA**. Wim Mertens, el compositor i intèrpret belga, no precisament cantant, s'hi refereix en una reflexió interessant.

Una altra **VEU –AQUESTA D'ARREL ESCATOLÒGICA–** serveix per a una consideració sobre el menyspreu de **VALORS QUE MEREIXEN UN RESPECTE** barroerament conculcat. **RAIMON, EL GRAN CANTAUTOR**, també parla no pas sobre el seu instrument sinó sobre **EL NEGOCI DISCOGRÀFIC**. Una veu molt jove, la del director veneçolà i **NEN PRECOÇ DE LA BATUTA GUSTAVO DUDAMEL** s'autopsicoanalitza sobre l'esmentada condició. Finalment, esmentem **OPINIONS MOLT DISTANTS** però per això mateix molt suggestives **SOBRE EL FET CREACIÓ**. Des del paper que hi juga **L'ALTA TECNOLOGIA I EL QUE HI OCUPA L'ATZAR**.

«La música clàssica tiene que estar más presente en la educación. Acabo de llegar de Japón, ¿y sabe qué me ha sorprendido? **QUE A TRAVÉS DEL HILO MU-**

SICAL NO SE OYE MÚSICA POP sino música clásica y que la gente la demanda. ¿Será por eso que es una sociedad menos estresada que la nuestra? **LA MÚSICA MACHACONA ACABA IRRITANDO, Y EN NUESTRO PAÍS ESTÁ EN TODAS PARTES**, hasta en los telediarios. [...] En el aria final de *La Bohème*, cuando ella está muriendo de tuberculosis, se me juntó todo y **NO PUDE EVITAR LLORAR TAMBIÉN POR UNA PERSONA QUERIDA**, joven, que está luchando contra el cáncer. Rocé el límite, **ESTUVE A PUNTO DE NO PODER CANTAR**. Antes [de tener una filla] no lloraba de esta manera. [...]»

María Bayo. Ima Sanchis, "La Vanguardia", 26 de febrer de 2008.

«Que una persona a terra panxa enlaire i amb el cul en pompa ho aprofiti per demostrar el seu **DOMINI DEL LLANÇAMENT DE PETS ÉS OPINABLE**. Que l'escena s'emeti és qüestionable, i que una altra televisió ho recicli ni que sigui per fer-ne un gag és lamentable. **SI A SOBRE ÉS PÚBLICA, LA COSA NO TÉ NOM** [...] No ho van pensar així l'APM de TV3 que [...] en va manipular el so per fer-ne el **TOTS-SOM-POPS DE LA SARDANA QUE DESPRÉS VA APLICAR A LA SANTA ESPINA** (que ja també són ganes de triar aquesta peça). [...] És criticable perquè es tracta d'una **RIDICULITZACIÓ BARROERA I DE MAL GUST** que deixa a flor de llavi una vinculació execrable que només **SERVEIX PER REFORÇAR ESTEREOTIPS FALSOS QUE DE CAP MANERA S'HAURIEN**



D'EXPRESSAR DES D'ENLLOC, i més des d'un ens públic. Una acció que potser vol demostrar que *la teva* no té crosta, però a costa d'una **VULGARITAT QUE LA FA LA DELS ALTRES.**»

Josep Pasqual. "Avui", 27 de febrer de 2008.

«**LA CRISI DISCOGRÀFICA M'AFECTA POC**, si comparo el meu cas amb el de la major part de cantants. No he projectat mai el meu ofici en funció dels discos. Sempre he anat cantant en públic **INDEPENDENTMENT DE SI TENIA O NO UN NOU DISC**. Fa gairebé quaranta anys de l'última vegada que vaig firmar un contracte amb una editora per tants discos en tants anys [...]. Ara també passa que **LES CANÇONS VAN LLIGADES A LA IMATGE A TRAVÉS DELS VIDEOCLIPS I DEL CINEMA**. Fins i tot en els DVD musicals les cançons no deixen de ser una banda sonora. Se'm fa estrany **QUE LES CANÇONS QUEDIN EN UN SEGON PLA**, perquè m'agrada escoltar música amb les orelles atentes i sense que la vista em distregui, perquè és molt potent **I EL QUE VEU NO EM DEIXA ASSABORIR PROU EL QUE ESCOLTO.**»

Raimon. Xevi Planas, "El Punt", 27 de febrer de 2008.

«**LA VOZ ES EL PUNTO DE PARTIDA DE CUALQUIER MÚSICA**: traducimos a otros instrumentos los sonidos de nuestra voz, lo que llevamos dentro. [...] Trato de buscar ese algo evidente que hay en la música y que se ha olvidado. **ANTES, LA ASTRONOMÍA, LA MATEMÁTICA Y LA MÚSICA IBAN JUNTAS**, formaba parte de un



mismo misterio. Luego aparecieron los pitagóricos y se olvidaron de la música, que pasó a ser algo exclusivo para los músicos. Con el tiempo **LA MÚSICA FUE UTILIZADA POR PODERES POLÍTICOS Y RELIGIOSOS**. El último grupo de poder que la ha utilizado han sido las discográficas.»

Wim Mertens. Ima Sanchis, "La Vanguardia", 1 de març de 2008.

«**EL ORDENADOR TE PERMITE ACERCARTE MÁS A LO QUE ESTÁS BUSCANDO**; la música puede llegar a un grado tan grande de complejidad que **NO PUEDES HACER LOS CÁLCULOS POR TI MISMO**. El ordenador te permite hacer distintas variaciones de un algoritmo, escucharlo y ver si se parece a lo que deseas; **LO ÚNICO QUE LE FALTA AL ORDENADOR ES INTUICIÓN** y noción de estilo, eso lo pones tu.»

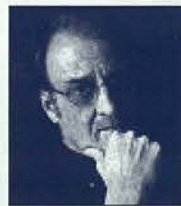
Josué Moreno. Antonio Ordóñez, "Ideal de Jaén", 11 de febrer de 2008.

«No hay que empecinarse en buscar las situaciones. **LA CREACIÓN ES SIEMPRE A DOS. EL AZAR ES COAUTOR**. Las grandes obras del arte han sido consecuencia del azar. El artista tiene una **PEQUEÑA IDEA, LA SUELTA Y DEJA QUE OCURRAN COSAS.**»

Luis Eduardo Aute. Jordi Banciotto, "El Periódico. Exit", 31 de gener de 2008.

«**EL NIÑO SIGUE SIENDO EL MISMO, ESO NUNCA LO HE DE PERDER...** ahora, por supuesto, tengo cierta experiencia vivida, con la oportunidad de hacer lo que me gusta, que es la música, y tratándolo de hacer siempre mejor. **LA MADUREZ IMPLICA MUCHAS COSAS, NO SIMPLEMENTE EXPERIENCIA**, sino humildad hacia todo. [...] Creo que cuantos más reconocimientos recibes, más te puedes pegar al suelo. Sí, evidentemente, mucha gente te dice "qué bien lo haces", **PERO AHI ESTÁ TU AUTOCRÍTICA Y SI TE DESPEGAS DEL SUELO SE ACABA**. La autocrítica es un compromiso y tú tienes que hacerlo siempre mejor.»

Gustavo Dudamel. Agustín Achúcarro, "Diario de Valladolid", 26 de gener de 2008.



A PROPÒSIT DE...

El segon premi del Concurs Internacional de Lied d'Stuttgart

Elena Copons

El passat mes d'octubre, la soprano terrassenca era distingida, a Alemanya, per la seva interpretació en un àmbit molt germànic: el lied. Un èxit que es deriva d'una immersió cultural -fa vuit anys que viu a Viena-, però que no li impedeix acudir sovint als nostres escenaris.

per ALBERT TORRENS

-Enhorabona pel premi. En què consisteix aquest concurs?

-És un concurs de lied, no només de cant. Això vol dir que s'hi valora el nivell individual de cadascú, però sobretot també la compenetració amb el pianista. Per tant, això vol dir que a part has de fer molta feina per conjuntar-ho. Ens hi vam presentar una quarantena de duets, entre homes i dones, i després de quatre eliminatòries, a la final vam arribar dos barítons, un tenor i jo.

-Què la va dur a presentar-s'hi?

-Va ser decisiu presentar-m'hi amb algú amb qui ja havíem treballat junts. Amb la japonesa Chihiro Gordon, tot i que no partíem de zero, ens vam preparar moltíssim. Aquest concurs es fa cada tres anys, i cada edició has d'interpretar uns autors determinats -en el nostre cas, una trentena de *lieder* de Schumann, Wolf i Reutter. A totes dues ens venia de gust i ens interessava, a cadascuna dins de la seva carrera. Per la meua part, perquè tot i que hi ha moltes coses que m'agraden, el lied no podria abandonar-lo.

-El més difícil del lied és l'idioma?

-És clar que l'idioma l'estudies molt quan has de preparar un concurs o fer un recital, tot i que jo ja fa vuit anys que sóc fora i parlo alemany. De fet, aquest va ser un dels motius pels quals vaig marxar: perquè m'interessava molt el lied, volia aprofundir en aquest repertori i conèixer una llengua que sabia que era difícil. En el lied, a part de l'idioma,

ELENA COPONS RECORDA COM UNA AVENTURA AGOSARADA LA MARXA A VIENA AMB UN COTXE ATAPEÏT DE MALETES A LA RECERCA D'UN FUTUR LLAVORS INCERT. AVUI, PERÒ, LA SOPRANO EXPLICA AQUEST PAS DECISIU EN LA SEVA TRAJECTÒRIA AMB NATURALITAT, SATISFETA DELS FRUITS QUE N'HA OBTINGUT, FELIÇ DE FER LA FEINA QUE FA EN UNA CIUTAT IDÒNIA, AGRAÏDA DE PODER TORNAR SOVINT A CASA NOSTRA I, SOBRETOT, CONFIADA EN TOT ALLÒ DE BO QUE LI POT DEPARAR EL FUTUR.

RMC
282

també és molt important treballar l'estil i aprofundir en el context cultural que li és propi.

-Com s'hi troba, a Viena?

-Molt bé, és una ciutat còmoda, té un nivell de cultura molt alt i un nivell musical que dóna gust. Com que, professionalment, ara com ara, treballo tant allà com aquí, no em plantejo tornar. Ser allà suposa un canvi cultural bastant gran. Hi ha gent que s'enyora i potser a mi, a la llarga, també em vindrà de gust tornar, però de moment hi estic bé i no m'hi quedaria si no fos així.

-És més fàcil treballar allà que aquí?

-Sí que hi ha més feina, i n'hi ha a molts nivells. És cert que, a la "lliga de dalt", només hi actuen els músics consagrats, que han d'haver passat per molts altres llocs abans de Viena. No és qüestió de nivell, que també l'has de tenir, sinó de circuit. Però per poder treballar com a músic a Viena hi ha una gamma molt àmplia de possibilitats, des que ets estudiant fins que comences a fer els primers passos. Jo, en aquest moment, a Viena puc compaginar tant el lied com

l'oratori i l'òpera, que és el que m'interessa fer.

-Guanyar el premi d'Stuttgart li ha obert portes en aquest sentit?

-Funciona diferent d'un concurs d'òpera, perquè sí que t'escolta gent i et surten concerts, però el lied, per a la gran massa de públic i per a alguns programadors és un gènere molt més minoritari que l'òpera. D'altra banda, per a mi aquest Concurs d'Stuttgart tot just ha estat el segon. Tot i que crec que les competicions sempre poden ajudar a promoure't, jo no m'he presentat a altres grans concursos, perquè no n'he tingut l'ocasió. Sempre he tingut feina quan hi havia les audicions i no ho he fet.

-Com veu la seva evolució vocal en el futur?

-Em considero una soprano lírica jove. És evident que no sóc una soprano *spinto* ni de *coloratura*, i tampoc no tinc una veu que pesi, però penso que la meua veu es desenvoluparà i anirà agafant un color potser cada vegada més gruixut. Em deixo sorprendre, a veure què passarà.

Petits músics per Santa Eulàlia

Eulàlia, en grec, vol dir «la que parla bé». I a la Grècia antiga, els mestres de la paraula –els que parlaven bé– eren aquells que recitaven, que interpretaven, que posaven la seva veu al servei de les muses. Unes muses que, en tenir aquest canal per expressar-se, només podien fer sentir la seva veu de l'única manera que saben: fent música.

per JOSEP BARCONS

Aquestes muses, el 9 i 10 de febrer, van abandonar el seu Olimp per recórrer Barcelona, en honor de la que –com elles– «parla amb eloqüència». Coincidint amb les Festes de Santa Eulàlia, i per iniciativa de l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, diversos espais de la ciutat es van omplir de música. El projecte –coordinat per la Fundació Ribermúsica– es titulava “Concerts Laia 2008: infants i patrimoni”. La idea era ben simple: alguns dels edificis més emblemàtics de la ciutat acollirien concerts d'alumnes de diverses escoles de música. Rere aquesta simplicitat, però, s'hi amaguen unes ressonàncies que fan incrementar la bellesa i l'encert de la proposta.

En primer lloc, perquè ens situa davant un contrast d'edats. La música sortia de mans d'uns intèrprets que no arribaven a l'adolescència. Però els edificis que els acollien formen part de la història de la ciutat des del moment de la seva construcció, fa més de set segles. És el cas de la Reial Acadèmia de Farmàcia, del Saló de Cent, del convent de Sant Agustí o de l'església de Santa Anna, per esmentar-ne només alguns exemples.

Una altra de les belleses que s'han amagat sota la simplicitat dels Concerts Laia 2008 és el fet que un dels eixos principals de tota aquesta activitat musical era el carrer de Montcada. En els seus palaus, la presència dels intèrprets generava una bonica correspondència entre les arts i una curiosa convivència d'estils. Els texans i les vambes dels nens compartien espai amb els ropatges que s'exposen al Museu del Tèxtil; i les seves guitarres, violins o clarinets s'emmirallaven en els instruments que Picasso va pintar en tants dels seus quadres, ara penjats a les parets del Palau



del Baró de Castellet.

La llista de belles ressonàncies amagades rere aquesta idea d'unir infants i patrimoni podria engrandir-se amb més consideracions: les Reials Drassanes acolliren grups de vent, que bufaven arran del vent del port. Les esglésies s'ompliren amb música coral, tot recreant el temps que cada temple tenia una capella. El trànsit multicultural de l'avinguda de la Catedral i la Rambla del Raval s'amenitzà amb diversos combos, que unificaven les passes dels vianants amb el swing de les seves melodies... Però, en definitiva, l'aspecte més bonic d'aquesta idea és que els nens (que són el veritable patrimoni d'un país) estaven contents de poder tocar fora de les seves escoles, sentint-se reclamats –ells que encara no són músics coneguts– per tocar a les Festes de la Ciutat.

El binomi és perfecte: els nens coneixen el ric patrimoni de la ciutat, i el patrimoni s'enriqueix amb les notes que els nens hi deixen. Uns nens que –si es cuiden com cal, i per a això cal ajuda de les institucions– poden fer que el patrimoni musical del país no es petrifiqui. A ells, d'il·lusió, no els en falta, tal com es veu en les paraules d'aquests alumnes de l'Escola de Música Casp, de Barcelona, a qui vam demanar una petita col·laboració. Potser les muses els han ajudat –com la Laia– a parlar tan bé:

«El dia 9 de febrer vam anar a la Reial Acadèmia de Farmàcia a fer un concert, en Joan (el meu company) i jo. Vam tocar: Els boletaires, Russian Lament, El veler i La Venta focs. Després ens varen donar berenar. Em va agradar molt tocar i en Joan em donava confiança.» Josep Tuñí, 8 anys.

«El dia 9 de febrer uns quants alumnes de l'Escola de Música Casp vam fer un concert a la Reial Acadèmia de Farmàcia. Vam estar assajant una estona i just després va començar el concert. Primer vam tocar un trio de guitarres, després unes flautes travesseres, seguidament uns clarinets i uns violins, i finalment un quartet de guitarres. Tots els músics vam rebre una recompensa per la nostra gran actuació. Va ser un concert fantàstic!» Xavier Colet, 11 anys.

«Tots els assajos varen anar molt bé. Però potser fallàvem una mica en algunes coses cantades. El concert va anar molt bé. Llàstima que va sonar algun telèfon mòbil. Però tota la resta, molt bé. Uns companys supergenials. El “profe”, ideal, i unes partitures excel·lents. Per acabar, un lloc fantàsticament fantàstic al costat de la Biblioteca de Catalunya. Va anar genial!» Pau Balada, 10 anys.

«L'Acadèmia de Farmàcia era un lloc de dimensions mitjanes tirant a petites. Si hagués estat una nota entre les moltes que volaren aquell dia sense paraigudes per aquella sala, hauria tingut vista per veure com, des dels seus bancs de fusta, una multitud de gent veia com tot de músics tocaven dalt de l'escenari que tenien davant seu. La ressonància en aquell espai era exquisida. Duets i tríos de flauta, tríos i quartets de guitarres, duets de clarinets, duet de violins... Després d'escollar les peces de diversos grups, ens tocà el torn a la meua companya Nerea i a mi. Havíem de portar la pulsació amb una regularitat prussiana, sense desviar-nos un segon. Començàrem a tocar. El pols tremolava una mica: l'arquet tremolava una mica. Control: ja està. Bon so, anem a bon ritme; hem tocat la primera obra, ara la segona. Hem acabat. Aplaudiments. Saludem. Bona diada de Santa Eulàlia. Potser, fins l'any que ve.» Marc Geli, 15 anys.

Això! Esperem retrobar-los, un any més grans, a les festes del 2009!

Una 'Creació' per a la història

ELS CONCERTS DEL CENTENARI. Orquestra Austrohongaresa Haydn-Philharmonie. Orfeo Català. Verónica Cangemi, soprano. Roberto Saccà, tenor. Thomas Quasthoff, baríton. Dir.: Adam Fischer. *Die Schöpfung* (La Creació). Concert inaugural de la commemoració del Centenari del Palau de la Música Catalana. PALAU DE LA MÚSICA. 9 DE FEBRER DE 2008.

per J. Comellas

L'especialització tant pot ser un risc com un atot; tant pot col·laborar a caure en la rutina com esdevenir una dedicació permanent il·lusionada a la redescoberta de nous valors en un afany continuat de superació. L'actuació en el concert que ens ocupa de l'Orquestra Austrohongaresa, sense cap mena de dubtes se situa en la segona de les propostes que acabem de fer.

Nascuda fa una vintena d'anys amb la voluntat de dedicació a l'obra de Haydn, la conseqüèn-

cia amb els seus principis es tradueix en unes versions absolutament model·liques. Amb Adam Fischer com a director amb mestratge permanent, oimés tenint en compte com funcionen avui dia les titularitats gairebé per Internet, no pot sorprendre que ofereixin productes amb un sabor tan autèntic, amb una fidelitat a l'esperit haydní tan precisa i amb una exactitud estilística absoluta.

Perquè a més, el solatge de la dedicació específica, transpira i contagia tot el que toca, co-



mençant pels companys de viatge interpretatius, i en aquest cas en primer lloc per l'Orfeo Català. Un Orfeo que va cantar de manera absolutament identificada; equilibri, refinament, claredat, elegància i fusió absoluta amb l'orquestra van configurar una de les seves millors actuacions, si no la millor dels darrers temps.

I finalment un trio de veus solistes que va tenir en l'impressionant personalitat de Thomas Quasthoff el seu element més rellevant —és un artista d'una grandesa impressionant—, molt ben acompanyat pels seus companys. En definitiva, una versió històrica per a un esdeveniment històric.

Homogeneïtat contemporània

FESTIVAL NOUS SONS. Grup Instrumental Barcelona 216. Young-Hee Kim, soprano. Dir.: Virginia Martínez. Dun, Nuix, Schönberg. / Arditti String Quartet. Carter, Charles, Río-Pareja, Hosokawa i Ligeti. L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 16 i 23 DE FEBRER DE 2008.

per Mercedes Conde Pons

Dos dels concerts més rellevants del Festival Nous Sons 2008 van ser el protagonitzat pel Grup Instrumental Barcelona 216 i la soprano Young-Hee Kim —interpretant el *Pierrot lunaire*— i el del Quartet Arditti, amb cinc quartets de corda de la darrereria de segle XX i començament del XXI (dos dels quals estrena mundial), i tots dos es van realitzar amb gran èxit, tant de qualitat com de recepció. Tenint en compte que el primer dels dos, el del BCN 216, era un concert gratuït i molta gent es va quedar sense poder-hi entrar, es va desbordar l'aforament de la Sala de Cambra Oriol Martorell de L'Auditori, i que el segon —el del Quartet Arditti—, essent de pagament, va aconseguir omplir la platea de la sala de cambra, es pot dir que d'entrada l'èxit de públic va ser més que notable. Un factor que cal tenir molt en compte, tractant-se com és un festival de música contemporània, un gènere que sembla no cridar encara gaire l'atenció entre el públic català. La tendència bé podria rectifi-

car-se amb iniciatives com aquestes. Sobretot si, cal reiterar-ho, la qualitat és la demostrada almenys en aquests dos concerts.

El Grup Instrumental Barcelona 216 va apostar en la primera part del seu concert per dues obres de cambra pràcticament inèdites a Espanya. La primera, el *Quartet de corda* del traspassat Jep Nuix —només escoltada un cop en format reduït—, una obra de melodies senzilles però amb gran riquesa de recursos; la segona, *Snow in June* del compositor japonès Tan Dun, una obra per a quatre percussionistes —de gran complexitat interpretativa i un violoncel·l: meravellosa prestació del violoncel·lista Marc Galobardes— que va oferir un ventall sonor d'àmplia volada. En la segona part del concert es va poder sentir i veure *Pierrot lunaire*, obra cabdal de l'Arnold Schönberg més expressi- onista, en una versió escenificada amb proposta de Peter Konwitschny. Si bé aquest és conegut per les seves controvertides visions dels clàssics operístics, en *Pierrot lunaire* va saber cop-

sar el drama de la declamadora —supèrbia Young-Hee Kim, que compensava l'expressivitat vocal amb l'actoral— amb una visió senzilla de caire socialitzador, però sense perdre la poesia dels meravellosos textos originals de Hartleben. Virginia Martínez va dirigir el BCN 216 amb una gran exactitud i eficàcia, en un repertori en què sembla trobar-se còmoda, mentre que el mateix grup va destacar en conjunt per unes interpretacions d'un alt nivell artístic.

La presència dels Arditti String Quartet, amb una dilatada carrera en l'àmbit de la música contemporània, en el Festival Nous Sons, era un dels punts àlgids de la programació, si bé el programa era manifestament agosarat, tenint en compte que l'única peça veritablement coneguda era el *Quartet per a corda núm. 2* de György Ligeti. El *Cinquè Quartet per a corda* d'Elliott Carter —la més austera de les cinc obres del programa—, dues estrenes de compositors espanyols —el *Quartet de corda "Tempus fluidum"* de José Río-Pareja i el *Quartet de corda núm. 2* d'Augustí Charles— i *Silent Flowers*

del japonès Toshio Hosokawa, completaven un programa que es va revelar d'una gran homogeneïtat. La interpretació final del quartet de Ligeti —la més antiga de les cinc peces— posava de manifest l'arrel d'on tots quatre compositors semblen haver-se alimentat.

En una sala en la qual es podia sentir el silenci, aquest va demostrar la concentració d'un públic abocat a l'escolta amb interès, però també la capacitat de les dites obres d'induir a aquesta concentració, tot i la seva abstracció. Les obres de Río-Pareja, Charles i Hosokawa (les més tardanes) es van presentar com a cosines llunyanes, si bé això no implica una falta d'identitat. Al contrari, cadascuna oferia una visió diferent amb la utilització d'uns recursos similars. Si Hosokawa es diferenciava per l'ús de l'arquet fregant la fusta dels instruments, i Río-Pareja feia servir el recurs de l'*scordatura* i una abundància de *glissandi*, Charles aprofitava aquests darrers fins al límit d'estripar el so, tot provocant una angou i un sentiment claustrofòbic comú a totes. El primer efecte, si més no, és la recerca d'una sonoritat sempre en evolució, mal·leable i en constant redefinició. Uns objectius comuns que tot i l'aparent preeminència de la llibertat creadora actual —sense unes normes establertes— demostra l'homogeneïtat d'una contemporaneïtat que està viva.

RMC
282

Raimon, convocador permanent de noves emocions

ELS CONCERTS DEL CENTENARI. Raimon. Miguel Blasco, guitarra. Víctor Valls, guitarra. Francesc Puig, clarinet i clarinet baix. Pep Coca, contrabaix.

PALAU DE LA MÚSICA. 28 DE FEBRER DE 2008.

per J. C. C.

Dir que el recital que va oferir Raimon en el marc del Centenari del Palau va resultar particularment implicat és fer un greuge al cantant, ja que de fet mai no he assistit a cap dels seus –i en porto una pila– en què ell no s'hagi lliurat d'una manera intensa. Però jo diria que per a ell, com va esdevenir-se amb tot el públic congregat, va tenir quelcom d'especial.

Un hom renuncia d'antuvi a l'objectivitat tan impossible sempre com molt habitualment fari-saica, per explicar-se en primera persona. I en aquest sentit, la mateixa assiduïtat als seus recitals a l'avançada em produïa unes concretes dosis de temença refredadora d'expectatives. I tanmateix no va ser així. Raimon, amb el seu auster conjunt instrumental, va aconseguir fer-me viure, no reviuere, unes emocions

noves, no solament renovades; uns clímaxs emocionals i unes pulsions anímiques diferents, descobertes en origen, d'una enorme densitat emotiva. Dament l'escenari va aconseguir desfermar un tot diferent i nou –malgrat el gairebé tot conegut– indescriptible. Això és una demostració de la seva condició de clàssic? –que ja sabem que una de les virtuts dels clàssics és la seva capacitat per dir-nos quelcom de nou. Com a mínim no és una pregunta inútil, però amb molta probabilitat encara insuficient. El cosmos creatiu de Raimon –com a compositor i com a intèrpret–, amb tota seguretat admet molts més interrogants que també obren altres portes de consideració suggestives.

En la primera part, la descoberta, aquesta sí, de temes nous, com *Fou un infant*, *A l'estiu quan són les 9*, i *Si miraves l'ai-*



G. POCH

gua, *Mentre s'acosta la nit*, mostraren un creador amb la deu ben generosa, en una línia de lirisme nostàlgic; línia confirmada pel conjunt de la tria dels temes en un recorregut volgutament recapitulador i alhora testimoni del seu moment vital. Tot això amb algun instant aïllat en què la veu es mostrava un pèl incerta.

En la segona, tot el contrari, va sonar tan ferma, segura i convincent com sempre, en un enfilall amb més presència dels temes clàssics i en conjunt amb un protagonisme dels reivindicatius, superior del que era habitual en

els darrers temps.

Hom va comptar amb un acompanyament instrumental eficaç, encara que s'hi trobava a faltar el *cello*, en alguns passatges impossiblement substituït pel contrabaix i amb més idoneïtat pel clarinet baix. Anotem encara una percussió de guitarra excessivament presencial a *Espill*, per altra part una delícia de finor interpretativa.

La resposta del públic, d'un explícit abassegador, em reconcilia amb la idea que la meua percepció subjectiva havia estat molt i molt compartida.

RMC
282

¿Una òpera per a nens?

DULCINEA de Mauricio Sotelo. Fabiola Masino. Beatriz Lanza. José Hernández-Pastor. Javier Galán. Javier Ibarz. Dir. escènica: Gustavo Tambascio. Dir. musical: Gueràssim Voronkov. Coproducció Gran Teatre del Liceu, Teatro Real (Madrid), Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, ABAO, Teatro de La Maestranza (Sevilla), Fundación Ópera de Oviedo, Palau de les Arts (València).
LICEU. 16 DE FEBRER DE 2008.

per M. C. P.

Aprofitant que durant el cap de setmana del 16 i 17 de febrer es celebren per segon any consecutiu les Jornades Europees de l'Òpera, el Gran Teatre del Liceu va presentar a la sala gran la coproducció espanyola de l'òpera de Mauricio Sotelo, *Dulcinea*, dedicada essencialment al públic infantil i amb una àmplia representació d'aquest, provinent també de les comunitats immigrades residents al barri del Raval de Barcelona. Així doncs, en sessió matinal, va tenir lloc la dita presentació –després d'estrenar-se la temporada passada a Madrid– amb una àmplia representació in-

fantil entre les butaques de la platea del teatre de les Rambles, però també amb cares madures, les dels pares.

Dulcinea pretén ser una òpera ideada expressament per al públic infantil, un risc afegit a l'hora de jutjar la recepció d'aquesta entre l'audiència més menuda. Més encara amb un tema com el que ocupava l'òpera: promoure la lectura entre els nens, sobretot la de clàssics com el *Quixot* de Miguel de Cervantes. A aquest pretext es podia sumar el d'apropar als nens el gènere operístic, perquè precisament per aquest motiu es subtitula *Dulcinea* com a òpera per a nens. Les

bones intencions, però, no tenen raó de ser només per ser bones, almenys en aquest cas.

L'argument de *Dulcinea* explica la història d'un nen actual, que no vol llegir el *Quixot* perquè no l'entén i el troba massa llarg i avorrit. En quedar-se sol a la seva habitació i tot somiejant, se li apareixen l'Hidalgo i el seu servent, Sancho Panza, que, en clau musical, li expliquen les seves aventures per tal de fer-li entendre no només en què consisteixen aquestes, sinó també que no són pas avorrides, tal com creu l'infant. Tenint en compte la dificultat cada cop més aguda de fer participants els nens de l'univers ric i imaginatiu que és la lectura, caldria pensar si precisament l'hermetisme musical d'aquesta obra és capaç de trencar amb aquest pensament. Trist favor a la infància és més aviat una obra amb poques i monòtones idees musicals i un text poques vegades comprensible en les veus cantades dels solistes, la majoria de les vegades també poc audibles. A això cal afegir l'atribució d'una veu de contratenor al mí-

tic personatge literari del l'"enginyós Hidalgo", tot fent d'aquest, més que una caricatura, un personatge buit de personalitat i sentit literari i argumental. Sort de la posada en escena de Gustavo Tambascio que, tot i pecar a vegades de recargolada, aconseguia mantenir l'atenció del públic infantil, i també de l'adult. La música i la història –tot i la "curta" durada: 60 minuts– no ho van aconseguir, per molt que els cantants solistes i els músics, sota la direcció de Gueràssim Voronkov s'esforcessin en una execució correcta.

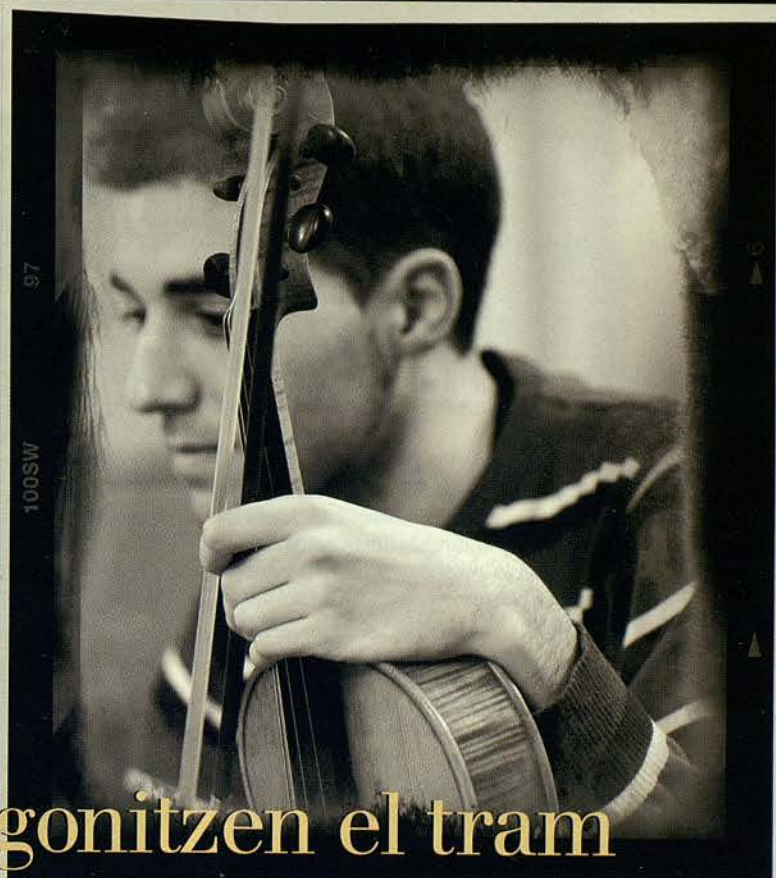
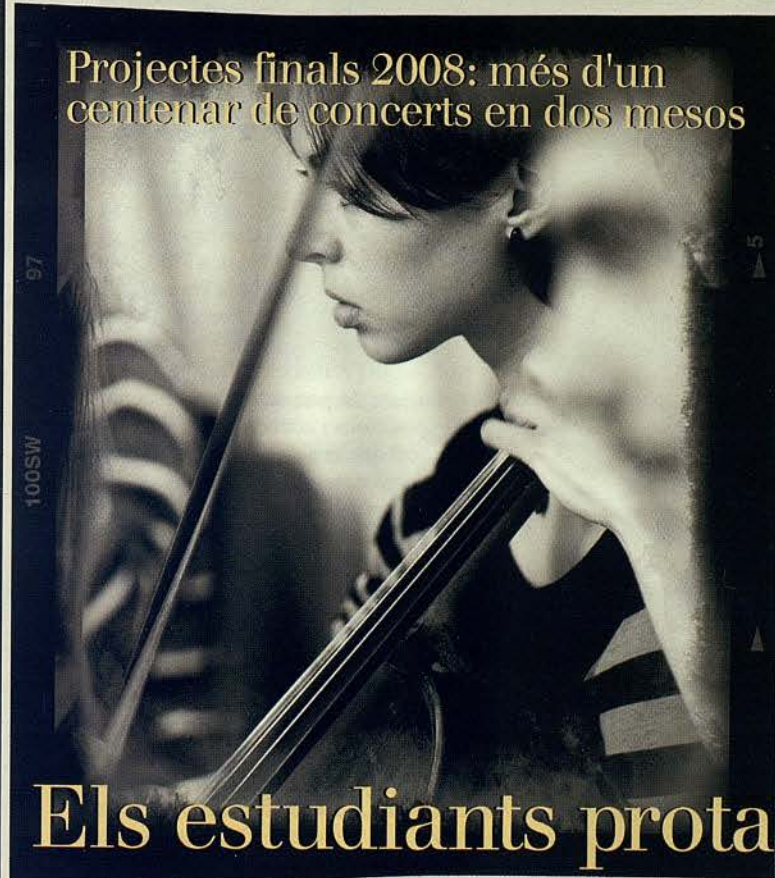
Més d'una vegada s'han vist nens acudir de la mà dels seus pares o avis a una funció "normal" d'un títol rossinià com *Il Barbiere di Siviglia* o *La Cenerentola* i sortir satisfets de l'espectacle i amb l'argument de la història comprès. Seria important fer una reflexió sobre els veritables paràmetres que ha de complir una òpera per tal que els nens la puguin entendre i gaudir si no es vol que l'efecte aconseguit sigui, en definitiva, el contrari del que es cercava.

ESMUC

ABRIL 2008
NÚMERO 29

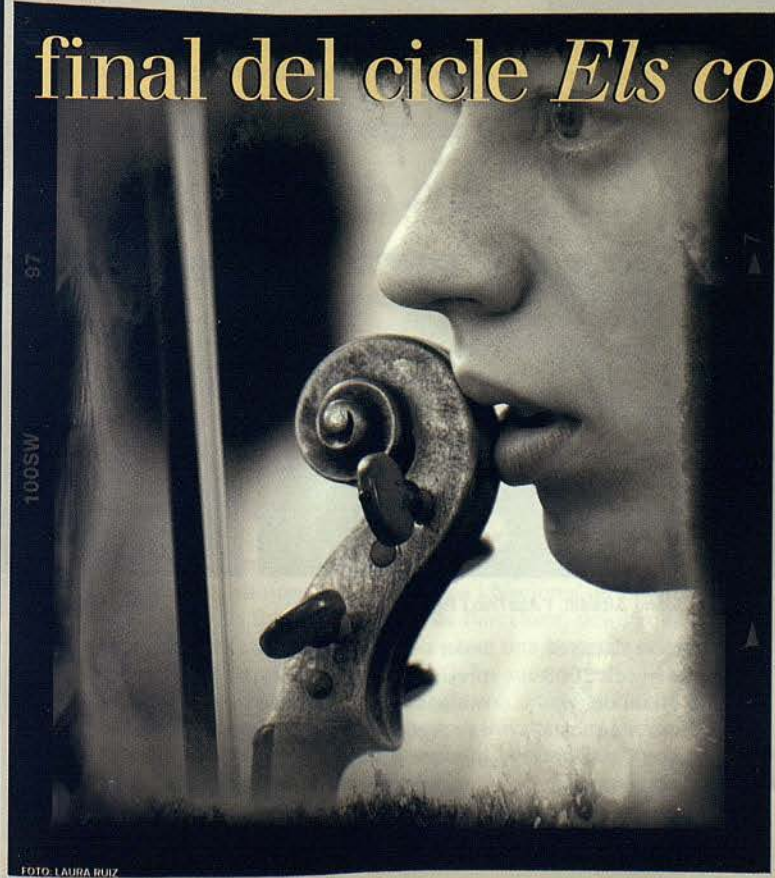
Escola Superior de Música de Catalunya

Projectes finals 2008: més d'un
centenar de concerts en dos mesos



Els estudiants protagonitzen el tram

final del cicle *Els concerts de l'Acadèmia*



ACTUALITAT

Tret de sortida als Projectes Finals dels estudiants de l'ESMUC

Coincidint amb la recta final del curs acadèmic, els alumnes de l'últim curs de l'Escola ultimen tots els detalls per presentar els seus respectius Projectes Finals, assignatura que permet sintetitzar els coneixements apresos en el decurs dels seus estudis així com posar en pràctica les competències específiques que s'han adquirit també en els quatre anys i que seran necessàries per encarar la vida professional.

En funció de l'àmbit que cursa l'estudiant, el Projecte Final inclou únicament una preparació, presentació i defensa individual o bé, també, l'articulació d'una presentació pública en format concert (àmbits instrumentals, teoria i composi-



FOTO: ESMUC

ció i direcció).

És per això que, des d'aquest mes d'abril i fins a la primera setmana de juny, els estudiants que vulguin finalitzar enguany els seus estudis a l'ESMUC pre-

sentaran pràcticament a manera de marató els seus respectius concerts i defenses. En total, prop d'una setantena d'ells estan vinculats al departament de Música Clàssica i Contemporània; una vintena, a Jazz i Música Moderna; una desena, a Antiga; i la resta s'adscriuen a Composició, Direcció de Cor i d'Orquestra, Pedagogia, Musicologia, Sonologia i Promoció i Gestió.

Parlem de poc més d'un centenar d'exposicions i concerts oberts al públic (pel que fa als concerts, bona part d'ells programats a la sala Tete Montoliu de L'Auditori, així com a les aules d'Orquestra i de Cor de l'ESMUC) que podeu seguir consultant la pàgina web de l'Escola: www.esmuc.cat.

AVANÇAMENT

El proper mes de maig, Marató de Música de Cambra al Palau de la Música

Coincidint amb la celebració de l'Any del Centenari del Palau de la Música Catalana, l'ESMUC vol sumar-se a aquesta magnífica efemèride articulante, a manera de present musical, un autèntic cap de setmana de concerts, oberts al públic, els propers dies 24, 25 i 26 de maig (de dissabte a dilluns, per tant). En aquest sentit, l'Escola portarà al Palau una mostra del

treball cambrístic realitzat a les aules en tots els seus vessants estilístics de caràcter instrumental: música tradicional, jazz i música moderna, música clàssica i contemporània i música antiga. Podreu conèixer tots els detalls de la Marató Musical de l'ESMUC al Palau properament a través de la pàgina web de l'Escola: www.esmuc.cat.

Premis per a estudiants i professors de l'Escola

La clarinetista i graduada per l'ESMUC, Joana Altadill, ha estat seleccionada per formar part de la Jove Orquestra de la Unió Europea (EU-YO), en les proves realitzades recentment a Madrid per confegir aquesta formació instrumental.

D'altra banda, els estudiants que integren la formació *AssTrio* (Santi Careta/Arecio Smith) i el contrabaixista de jazz i també estudiant de l'ESMUC, Paco Perera, així com el professor del departament de Jazz i Música Moderna de l'ESMUC, el pianista Ignasi Terraza, van emportar-se el Premi Enderrock 2008 per votació popular al millor grup de jazz del 2007, al millor disc nacional de jazz (Ramon Fossati, Toni Solà & Ignasi Terraza Trio) i a la millor proposta de jazz (per a *Lunar Project*), respectivament, la nit



Joana Altadill, l'*AssTrio* i Paco Perera

del dinou de febrer passat, en l'acte de lliurament dels Premis Enderrock 2008 que va tenir lloc a la sala Bikini de Barcelona. La catorzena edició d'aquests guardons (Premis de la Música Catalana) va comptar amb l'assistència de prop d'un

miler de persones, entre ells, artistes, representants de la indústria discogràfica, mitjans de comunicació i públic en general. Aquests són els primers i únics premis que s'atorguen anualment a la producció musical catalana.

Tram final del cicle *Els concerts de l'Acadèmia*



Membres del Conjunt de Percussió de l'Escola, assajant. A la dreta, Raynald Colom. A sota, el contrabaixista i professor Horacio Fumero

Aquest mes d'abril significa la represa dels concerts setmanals programats dins el cicle d'estudiants, professors i músics convidats de l'ESMUC (*Els concerts de l'Acadèmia*, segona edició). Després d'un primer concert d'estudiants que combina el so de les gralles amb el flamenc (1 d'abril, departament de Música Tradicional), sens dubte un dels plats forts del cicle arribarà el proper dia 8 d'abril amb l'actuació del jove trompetista i músic convidat per l'ESMUC, Raynald Colom, acompanyat del contrabaixista i professor de l'Escola, Horacio Fumero (Jazz i Música Moderna). Només una setmana després, seran ja novament els estudiants els protagonistes del concert que integra el conjunt de metalls que dirigeix el professor Àngel Serrano amb el Coral de trombons liderat per Raúl García. Encara durant el mes d'abril, el dia 22, tindrà lloc un concert prou destacat



FOTOS: ESMUC

a càrrec del Conjunt de Percussió de l'ESMUC (dirigit per Georges-Elie Octors) que incorporà el treball escènic dels ba-

llarins del Centre Maxime D'Harroche, en una proposta certament novedosa. L'últim concert d'abril tindrà lloc el dia 29 i servirà per presentar les obres escrites pels estudiants de Teoria i Composició de l'Escola.

Ja durant el mes de maig (11 de maig), i en el marc del Festival de Música Antiga de Barcelona, tindrà lloc l'actuació del Conjunt d'Antiga de l'ESMUC, que donarà pas, al mes de juny, a la resta d'actuacions dels Grans Conjunts de l'Escola (que actuaran els dies 17 de juny -cobla-, 18 de juny -orquestra simfònica- i 19 de juny -big band-, dirigits per Bernat Castillejo, Christopher Hogwood i Joan Albert Amargós, respectivament).

Tots aquests concerts són gratuïts i oberts al públic i compten amb la col·laboració dels estudiants i professors dels departaments de Musicologia i Sonologia de l'Escola.

Noves col·laboracions entre l'ESMUC i Catalunya Música

L'Escola va iniciar el mes de febrer passat una col·laboració mensual amb el programa *Blog de nit* de Catalunya Música que se suma a les accions conjuntes articulades per l'ESMUC i l'emissora de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió. Entre elles, destaca l'emissió del cicle *Els concerts de l'Acadèmia* com a sèrie pròpia, seguint el model iniciat la temporada passada.

Recordem que *Blog de nit*, dirigit per Pere Andreu Jarrod, és l'informatiu de les nits de Catalunya Música. S'emet de dilluns a divendres, de 22.00 a 23.00 hores.

Diversos estudiants de l'ESMUC, seleccionats per formar part de la borsa de reforços per a la Banda Municipal de Barcelona

Seguint el model iniciat la temporada passada amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), la Banda Municipal de Barcelona, des d'enguany formació resident a *L'Auditori*, ha obert una borsa de reforços adreçada als estudiants de l'ESMUC. En aquest sentit, l'Escola i la Banda van realitzar al llarg de tota una setmana diverses audicions als prop de cinquanta alumnes inscrits a les proves. Els seleccionats per formar part d'aquesta borsa de reforços són els músics següents:

Percussió: Jaume Santonja i Marcel Pascual
Bombardí: Víctor Ferragut
Clarinet: Miquel Ramos
Flauta: Pere Sansó
Trompeta: Adrià Moscardó

La iniciativa entronca amb les directrius marcades per Bòlonya, en la línia d'incloure i potenciar de manera progressiva les pràctiques professionalitzadores en els estudis de Grau.

Músics, dissenyadors acústics o gestors sonors

per LLUÍS VERGÉS I SOLER

En els darrers trenta-cinc anys he dedicat la meua vida a la professió de músic, i d'això n'estic plenament satisfet. Crec que a més de ser una professió bonica és socialment útil, malgrat que la resta de la societat no ho pensi. És obvi que el descrèdit social de la música, i molt especialment dels músics, no tan sols és evident sinó que va en augment. Pocs pares desitgen que els seus fills s'hi dediquin; que ho tinguin com un entreteniment d'acord, però que en facin la seva professió ho troben un despropòsit. Per què passa? Com és que una activitat de la que tothom en gaudeix i que aparentment respecten i aprecien en el fons mereix aquest tipus de menyspreu? Jo crec que la causa és el gran desconeixement del fet musical.

Sembla estrany el que dic, en el sentit d'afirmar que el fet musical és desconegut. Simplement si escoltes la ràdio o la televisió, la música és un element omnipresent. El ressò del fet musical en tots els mitjans és innegable. Però, a què anomenen música? ¿Què ens presenten habitualment com a darreres novetats discogràfiques o, simplement, quins adjectius superlatius invoquen per descriure les qualitats artístiques de determinats "músics" que ressenyen? Hem de pensar que qualsevol persona que aparegui en algun mitjà armat amb una guitarra rep la qualificació de cantant i compositor. En el millor dels casos podem suportar-ho,

però habitualment ens arriba a sagnar l'oïda amb el que sentim. Aspectes tant elementals com ara l'afinació i certa qualitat de so són simplement oblidats. No arriben ni a la categoria de principiants. No estic fent valoracions de tipus estètic ni pretenc en cap cas donar una visió elitista, crec fermament que tot és possible en el món de l'art. Però si en literatura pots escriure el que vulguis, el que no pots fer és publicar-ho amb faltes d'ortografia. Si això és evident en altres arts per què en la música no podem exigir el mateix? A més, hem de tenir en compte que la gran massa consumidora de música ho fa d'una forma molt determinada. És a dir, bàsicament escolta música cantada. Això per si mateix no és un problema, hi ha magnífiques partitures cantades d'una bellesa que jo no posaré en dubte, però en el cas que ens ocupa vol dir moltes coses. Gran part de la gent que exclusivament consumeix música on tot el protagonisme és la veu humana és incapaç de sentir res més que l'envolti.

Qualsevol persona que aparegui en algun mitjà armat amb una guitarra rep la qualificació de cantant i compositor.

Ignoren com estigui instrumentada i harmonitzada, ja que simplement ni ho senten i possiblement no saben ni que existeix. Si algun cop senten música instrumental observareu que ràpidament perden l'interès. No són capaços de seguir més d'una única veu i, per tant, d'aspectes com l'armònic no en gaudiran mai. Per això, any rere any, senten les mateixes propostes que els venen com a novetats però que estan harmonitzades i instrumentades igual, i el que sembla més increïble: no s'avorreixen.

No han estat capaços de progressar com a oïdors Tal i com segurament ho han estat en altres camps culturals. Quan eren petits segurament consumien llibres d'aventures o tenien tota la col·lecció dels *Asterix*. Però quan han arribat a la maduresa els seus gustos literaris han evolucionat cap a propostes amb més contingut. Pel que fa a la música demostren no haver superat l'etapa pubertal i seguiran així tota la vida amb l'absoluta creença que les seves preferències musicals tenen certa alçada. No s'ha de pensar que estic parlant d'un determinat segment de la societat mancat de certa pàtina cultural, sinó que en aquest grup hem d'afegir gent amb estudis superiors. Naturalment els mitjans de comunicació en tenen molta culpa ja que sistemàticament som bombardejats amb informació que no ajuda. En aquest estat de coses és impossible que sàpiguen apreciar la nostra feina.



No m'agradaria que les meves paraules fossin enganyoses en el sentit que els mitjans de comunicació són el únics culpables. En absolut. La premsa, la ràdio i la televisió simplement formen part d'un engranatge més de la societat i per tant simplement es fan ressò del que passa. Però hi ha més culpables; en especial els que tenim la part de culpa més gran som els mateixos músics. No hem estat capaços o no hem volgut explicar la nostra activitat. Sovint ens amaguem en la nostra closca i tot adoptant una actitud altiva expressem que no ens entenem. Ens creiem el centre del món i que per tant si no ens entenen la culpa és seva. Doncs així ens va. El món no s'atura mai, ni per nosaltres ni per ningú. Altres professions ho saben i han pres mesures molt simples, fins i tot ridícules, però altament efectives que demostren que han entès cap a on va el futur.

Actualment el món occidental està dominat per la imatge. Les marques comercials gasten milions per assegurar la seva presència als mitjans audiovisuals. Què venen? Bé, en molts casos fum, no hi ha res a vendre però aconsegueixen que

consumeixis. És fàcil observar com un artista ven milions de CD simplement perquè s'ha casat o divorciat o ha estat enxampat amb una amant, i no per la seva qualitat estrictament artística. Si això no passa de debò, no importa, s'ho inventen, la qüestió és captar l'atenció com sigui per vendre. Nosaltres ho hem entès això? Doncs no, i gràcies a Déu que no, puig èticament és reprovable. Però algun detall se'ns escapa.

Darrerament hem assistit a metamorfosis extraordinàries de determinades professions. Un cuiner, un ofici excel·lent, ja no es diu així, ara s'anomena "restaurador". Un sastre, ara és un "dissenyador". Un cap de personal ara és un "cap de recursos humans". Una minyona ha passat a ser una

"assistent de la llar". Darrerament m'han comentat que els bibliotecaris ja no es diran així, a partir d'ara seran "gestors de continguts". Segueixo? No cal, el que volia dir és clar. Determinades activitats s'han rentat la cara pensant en aquest món que vol consumir fum. Doncs bé, els donen fum encara que només sigui amb el nom. La gent valora molt aquelles coses que no sap què són, a excepció feta, és clar, de la música. És fàcil imaginar quina cara farien si quan ens preguntessin quina feina tenim els diguéssim que som dissenyadors acústics o gestors sonors, en comptes de músics.

Malauradament si fos tant fàcil com canviar de nom el nostre futur seria prometedor. Hem d'entendre que darrera d'un canvi de nom hi ha també un canvi d'actitud vers aquella activitat per part d'aquells que la porten a terme. Això vol dir que ens hem de creure que som algú, que no hem de sentir-nos inferiors. Personalment no crec que com a músic sigui inferior a qualsevol metge, arquitecte o enginyer ja que els estudis que hem de realitzar el músic per desenvolupar la nostra activitat en cap cas són inferiors

La música va lligada indissolublement a la festa i això dificulta que l'entenguin com a cultura. A més a més, hi ha un excés de música.



L'esforç dels músics amateurs per obrir-se pas contrasta amb l'èxit fulgurant de les estrelles televisives

tècnicament, fins i tot, comparant-los amb determinades carreres, són superiors, fet que tampoc vol dir res. Però la resta de la societat no ho pensa, ni tant sols sap que s'hagi d'estudiar per fer de músic; ho entenen com un fet natural on simplement amb talent i una mica d'ensinistrament es pot assolir l'èxit. Estan segurs que per fer de músic la tècnica és quasi innecessària. Programes com ara *Operación Triunfo* els ajuda a creure-ho, ja que ho confirma el fet que algú que treus de treballar d'un "súper" ja està preparat per fer música amb tan sols tres o quatre mesos de pràctica. Ara, explica'ls que no és així, et diran que ho han vist a la "tele" i aquí no hi podem fer res ja que la "tele" sempre té la raó. O molt pitjor, et diuen que han venut milers de CD, com si això volgués dir quelcom. Toscanini, quan li van dir que determinat artista tenia molts admiradors (ara en diem "fans"), va dir una frase extraordinària: "*La democràcia en l'art no existeix, només existeix l'aristocràcia de qui hi entén*". Efectivament, si un producte és mediocre per més vendes que faci seguirà sent mediocre.

En aquest estat de coses hem d'afegir-hi l'actitud de les administracions. Anem assistint a un seguit d'inauguracions d'auditoris i nous espais per a l'ensenyament que fan pensar en el millor. És cert, estem en un moment magnífic i com a professional n'estic agraït. Ho dic de debò. Però en realitat cap d'aquestes mesures va en la línia d'afavorir la tasca dels professionals que estem en actiu i que som els que hem de desenvolupar la nostra feina en aquests espais. Les condicions per fer-ho es

veuen obstaculitzades per unes lleis que no han estat pensades per nosaltres ja que per a l'administració no existim. No vull ni pensar que arribi un dia en què aquests magnífics equipaments culturals s'hagin de tancar, ja que possiblement no hi haurà músics per omplir-los donades les circumstàncies actuals. Naturalment espero i desitjo estar equivocat i segurament ho estic. S'ha de pensar que cada cop hi ha més gent que estudia música amb l'objectiu de dedicar-s'hi i això és encoratjador. Però al mateix temps els músics veuen com els seus ingressos minven. Fa temps que les retribucions econòmiques en algunes especialitats no han incrementat els darrers vint anys. Fins i tot han baixat. Tot això està passant perquè no hem estat capaços de protestar amb la mateixa força que altres col·lectius.

Ja fa uns anys, si no recordo malament en l'inici de la democràcia, el col·lectiu teatral va iniciar una forta reacció per reclamar el que era seu. Tot tipus d'actuacions el varen portar a millorar sensiblement el seu sector. Naturalment no han assolit tot el que

desitjaven, ni de bon tros, però és evident que les accions conjuntes que van dur a terme indubtablement els ha fet més forts com a grup, o com a mínim així ho sembla, i això és bo de cara a la societat. Personalment sento una sana enveja i si he de ser sincer els tinc com a model del que hauríem de fer. Si no demanes, protestes i fins i tot emprenyes no hi ha res a fer. Ho hem d'entendre, sinó anirem morint lentament d'inanició.

Socialment hi ha una diferència fonamental entre el sector musical i el teatral, a més a més de la resta de les arts. La gran majoria entén l'art com a cultura però la música la veuen com a un entreteniment. La música és protagonista de tota mena de festes, tan públiques com privades, és l'acompanyant perfecte per altres manifestacions artístiques a més de ser usada com a contrapunt de tot tipus d'activitats lúdiques. La música va lligada indissolublement a la festa i això dificulta que l'entenguin com a cultura. A més a més, hi ha un excés de música. A. Honneger en el seu llibre *Je suis compositeur*, escrit l'any 1948, diu: "*hi ha massa música, els la donem amb massa facilitat*". Allò que no es fa pregar perd importància. Què passaria si per un sol dia no sentíssim cap música enlloc? Ens imaginem com seria de trist un telenotícies on la caràtula de presentació fos muda? Què passaria en el món de la publicitat sense l'extraordinari reclam de la música? Un desastre. Això vol dir que el que nosaltres donem és important, però l'excés fa que no ho sembli.

Si la música i el músics resistim a tot el que he explicat vol dir que el fenomen musical és d'una potència extraordinària i si sabem gestionar-ho el futur és nostre. Hem d'entendre que qualsevol grup social que afronta el seu futur ha de canviar, i sap que mantenir les velles estructures porta a la desaparició. Per tant, hauríem de fer un petit gest, quasi insignificant però simptomàtic: volem seguir sent músics, o preferim ser dissenyadors acústics o gestors de so?

Si un producte és mediocre per més vendes que faci seguirà sent mediocre.

Lluís Vergés i Soler és professor de l'ESMUC i autor de "El lenguaje de la Armonía", Ed. Boileau / 2007. lluis.verges@esmuc.net

Activitats

abril 2008

Els concerts de l'Acadèmia (2a edició)

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

Entrada gratuïta

A les 19 hores

Dia 1: Del so de les gralles al flamenc. 1a part: Gralles en concert; Daniel Carbonell, direcció. 2a part: Manuel Alonso i Daniel Silva, guitarres flamenques.

Dia 8: Noms propis, Colom i Fumero en concert. Horacio Fumero, contrabaix; Raynald Colom, trompeta.

Dia 15: Música de cambra. 1a part: Conjunt de metalls; Àngel Serrano, direcció. 2a part: Gran coral de trombons; Raúl García, direcció.

Dia 22: Conjunt de percussió; noves músiques, nous repertoris. Georges-Elie Octors, direcció.

Dia 29: Noves creacions. Obres escrites per estudiants de Composició de l'ESMUC i interpretades per músics de la mateixa Escola.



Més informació: www.esmuc.cat

Aquest programa pot estar subjecte a canvis d'última hora.

Música Clàssica i Contemporània

Dia 4, de 9 a 11 h (conferència) i d'11 a 15 h (curs); aula A353.

Conferència "Seqüència VII de Luciano Berio". Impartida per Mariano García. A la tarda es farà el curs d'interpretació de saxòfon.

Teoria i Composició i Direcció

Dia 14, de 10 a 13 h i de 16 a 19 h; aula A111.

Classe magistral d'anàlisi al voltant de l'obra "Fragmente-Stille, An Diotima" de Luigi Nono, a càrrec de Carles Tort.

Música Antiga

Dies 17 i 18; dia 17: de 10h a 13h i de 16h a 19 h; dia 18: 10h a 18 h; aula A110.

Seminari "El clavicordi a la Península ibèrica". Impartit per José Luis González Uriol.

Sonologia

Dia 28; de 18 a 21 h, aula A350.

Seminari "Música per a videojocs: el fenomen casual". Impartit per Joan Trenchs, director del Departament de So a Ubisoft.



Sofia Martínez

PROFESSORA DE PERCEPCIÓ
AUDITIVA DE L'ESMUC

Membre del cos docent de l'ESMUC d'ençà del curs 2003-2004, la professora Sofia Martínez (Percepció Auditiva I i II i Repertori Instrumental Específic –per a flauta, assignatura bianual–), adscrita al departament de Teoria, Composició i Direcció, treballa un aspecte clau per a la formació dels estudiants. Les dificultats derivades de comptar amb un grup heterogeni l'han portada a implantar a Catalunya la versió del programa EarMaster, pioner en l'entrenament de l'oïda musical. I ho ha fet en la seva versió catalana.

per RUT MARTÍNEZ

–Què s'ensenya exactament a Percepció Auditiva?

–L'assignatura està orientada en dues línies: d'una banda, en l'entrenament auditiu d'interval, escales, etc., destinat a poder transcriure qüestions rítmiques, harmòniques... És a dir, educar l'oïda fònica per reconèixer timbres i dinàmiques, així com també l'oïda funcional, que és més difícil d'educar, a nivell melòdic i harmònic. I de l'altra, apliquem aquest coneixement adquirit a analitzar auditivament i transcriure obres de tots els estils, a la pròpia història de la música. Parlo, per tant, de reconèixer una progressió harmònica dins una obra de Bach, d'un estàndard de jazz o d'una obra de repertori flamenc. I per fer-ho, treballem a partir de l'estudi amb instruments acústics com el piano o la veu, complementat amb el treball individual de l'estudiant a casa.

–Parlem, per tant, d'una eina bàsica per al desenvolupament de tot músic...

–Sense dubte, aquest aspecte (derivat de l'entrenament auditiu) és un dels trets diferencials del músic. Una persona que no es dedica a la música pot tenir molt bona oïda, reconèixer amb facilitat estils i èpoques, però no pot aprofundir en les qüestions pròpies –i, per tant, derivades– del llenguatge musical (com són l'harmonia, la melodia, el ritme, les textures...).

–S'educa, l'oïda?

–L'oïda es compon d'una part innata i una d'entrenable, que és gairebé el 75% de la pròpia oïda. És a dir, l'oïda, segons indiquen tots els estudis, es manifesta de manera innata en el seu caràcter absolut però pot haver-hi gent que tingui oïda absoluta i que, en tant que no es dedica a la música, ni tan sols ho sap. Segons apunten les últimes investigacions (impulsades per nord-americans i anglesos), una bona oïda relativa molt ben entrenada és encara millor que una oïda absoluta. Jo ho subscric: per això intentem ajudar els estudiants que tenen oïda absoluta a explotar les seves qualitats així com, als que la tenen relativa, millorar igualment les

seves capacitats. Es tracta de facilitar-los al màxim l'audició de les obres, així com la seva transcripció, afinació, etc.

–Ens referim, és clar, a una assignatura obligatòria...

–I això planteja moltes dificultats perquè en una mateixa classe hi ha persones amb formacions molt distintes. Per exemple, els estudiants de flamenc tenen una formació auditiva bona però sovint no saben escriure tot allò que escolten. D'altra banda, en canvi, tenen oïda absoluta i els és molt fàcil transcriure el que escolten en una afinació determinada; però quan canvies el registre o l'afinació, tenen moltes dificultats. I per últim, hi hauria el grup de persones amb oïda relativa als quals els cal entrenament.

–Quins recursos utilitzes?

–El piano, com a instrument acústic, algun instrument de percussió, els propis instruments dels estudiants i, sobretot, la veu. La majoria d'exemples els reproduïm a través de la veu, ben ajudats pels equips de so.

–Amb tot, però, calen noves eines; entre elles, el programa EarMaster que acaba d'implantar l'ESMUC. En què consisteix?

–És un programa amb més d'una dècada de tradició a països com el Japó o Estats Units que, tot i ser un programa comercial, és pedagògicament molt interessant. Està traduït a divuit llengües i ara, els seus impulsors, han tingut la sensibilitat de traduir-lo, gràcies a l'ESMUC, a una llengua com el català. L'objectiu del sistema és, insisteixo, pedagògic i desenvolupa diverses eines perquè els professors puguin tutelar, preparar, guiar l'aprenentatge de l'estudiant en el seu treball individual fora de l'aula. Sovint ens trobem amb estudiants que toquen molt bé un instrument però als quals els fa vergonya o són reticents a cantar perquè reconeixen que no tenen prou bona oïda. Aquest programa els pot ajudar en aquest procés de millora, d'entrenament, així com també en el propi control de la seva evolució. El sistema en aquest sentit és molt clar: parlem d'una eina per al pro-

fessor i per a l'estudiant. Un complement que en cap cas supleix la figura del professor. De fet, aquest programa el consumeixen més els estudiants que els professors, potser perquè la formació d'aquests últims és una mica més conservadora. En tot cas, ens trobem davant una eina novedosa, interessant, que ajudarà l'estudiant a superar també qüestions personals derivades de la pròpia timidesa implícita en la superació dels reptes associats a l'aprenentatge. Des d'ara, els estudiants de l'ESMUC poden trobar aquest programa als ordinadors de la Biblioteca i a les Aules d'Informàtica de l'Escola. I a partir del curs vinent, a través del Campus Virtual, podran seguir les lliçons que jo mateixa prepararé, a manera de tutoria, per superar problemes concrets.

–Parles constantment d'entrenament en referència a l'aprenentatge auditiu...

–Cert. No és res novèdós: ho feien els mateixos grecs, que en la seva organització incloïen l'estudi la música juntament amb l'aritmètica i la gimnàstica. Una persona amb talent però sense tècnica no podrà desenvolupar les seves capacitats. La música és una carrera de fons; també de brillantor i improvisació, però sobretot de treball, continuat i ben orientat. I la mateixa oïda n'és un bon exemple.

–Per últim, com combines la teva tasca a l'ESMUC amb les classes a la UB i l'acabament de la teva tesi?

–Sempre m'he organitzat molt bé el temps i tinc la sort que m'agrada molt el que faig. A més, la feina de l'ESMUC és combinable amb altres activitats que complementen la meua tasca a l'Escola. Aquest és el meu segon any a la UB com a professora associada al departament d'Història de l'Art, on faig una història de la música a través no dels textos sinó de la pròpia música, i l'experiència és altament positiva. A tot això, em cal sumar-hi el treball (tant d'investigació com també els concerts que se'n deriven) de la tesi que, si tot va bé, acabaré en breu a Anglaterra i que se centra en l'estudi i anàlisi del repertori a solo del meu instrument, la flauta.

Encant i satisfacció al Foyer

«HUMANS I DÉUS: MITES EN MÚSICA. EN OCASIÓ D'ELEKTRA». Elena Copons. Inés Moraleda. Josep Ribot. Albert Mora. Conjunt instrumental. Assessorament i presentació: Jaume Creus. Mozart, Schubert, Wolf, Debussy, Henze. LICEU (FOYER). 2 DE MARÇ DE 2008.

per J. C. C.

Les sessions del Foyer del Gran Teatre del Liceu són un invent reeixit que proveeix d'atractius originals, en un espai atípic —una mica desba-

llestat, si es vol—, fet que normalment no impedeix que a la fi s'hi acabin congriant uns clímax de calidesa i de notable comunicació; això ja a partir d'uns dis-

curso introductoris didàctics en el sentit més planer i eficaç possible.

El pretext de les representacions d'*Elektra* en aquest cas ha servit per fer una mirada a redós del suggestiu títol del programa en una tria d'àries, lieds, duets i versions instrumentals diversos però fidels al tema proposat. Música que en bona part difícilment es programa, i que va ser servida per un aplec de joves intèrprets que en aquestes sessions te-

nen oportunitat d'escalfar el camí cap a noves i més ambicioses fites, com va ser en aquest cas especialment en la figura de la soprano Elena Copons, una cantant de qualitats molt sòlides —cos, presència i bellesa de veu i musicalitat refinada—, i també en la mezzosoprano Inés Moraleda, de registre molt exacte, i així mateix en el baix Josep Ribot, una veu que cal tenir en compte en una tessitura a casa nostra molt escassa.

En el bon camí

CICLE CORAL A L'AUDITORI. Coral Sant Jordi. Quartet de trombons Projecte 4. Dir.: Lluís Vila. Schütz, Monteverdi, Vivancos. Bruckner. L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 9 DE FEBRER DE 2008.

per Xavier Chavarria

És ben sabut que les formacions corals són organismes d'una enorme volubilitat, en mutació constant, que es renoven, reneixen i es refunden continuament. Així, d'aquella mítica Coral Sant Jordi dels anys seixanta i setanta, no en queda res més que el nom. Això no és ni bo ni dolent; simplement és així, és llei de vida. Però reconforta veure que entitats amb solera, històriques i emblemàtiques del nostre país, mantenen el prestigi i una línia seriosa i conseqüent, i saben renovar-se i trobar el camí. I la Coral Sant Jordi està en un bon

camí. Principalment perquè té al capdavant un director, Lluís Vila, intel·ligent, experimentat, músic de cap a peus i que sap llegir la idiosincràsia actual d'aquest cor i treballar-hi conseqüentment. La Coral Sant Jordi se'ns presenta actualment com un instrument equilibrat amb una quarantena de veus senzilles però ben conjuntades, de so prim però disciplinat i amb una afinitat òptima. Queda clar que no parlem d'un cor d'elit, però s'està fent molta i bona feina que sens dubte permetrà aconseguir aviat un so més madur i personal.

La Sant Jordi va interpretar

un repertori força heterogeni i, a priori, poc adequat al seu perfil: Schütz i Monteverdi sonen millor amb grups més reduïts i àgils, mentre que Bruckner demana més gruix de veu, més musculatura tímbrica. Però la versió que en van fer va ser correcta, possibilista i de bon gust. Les peces sacres de Schütz (*Aliso hat Gott, Aspice Pater*) i el *Cantate Domino* de Monteverdi van sonar acurats, continguts i homogenis però un pèl rígids: hi vam trobar a faltar certa flexibilitat, agilitat en la dicció, una major llibertat gestual i dinàmica, i més elasticitat rítmica en una música en què la prosòdia i la retòrica justifiquen tot el que sona. L'efecte estereofònic del motet *Jauchzet dem Herrn* a doble cor de Schütz es va diluir completament en assignar el segon cor al quartet de trombons Projecte 4, que, si bé van tenir una actuació impecable en totes les

peces en què van intervenir, van ofegar el so del cor en diversos passatges. Atrevida i meritòria, la interpretació l'obra de Bernat Vivancos *Es ist ein Ros entsprungen*, una arriscada i complexa glossa de la cèlebre cançó natalenca. Però va ser la música de Bruckner la que ens va mostrar el potencial i els límits de la Coral Sant Jordi: al monumental *Ecce sacerdos*, al bellíssim *Liberame Domine*, i al solemne *Salm 114*, obres poc conegudes però interessants que la Sant Jordi va defensar amb dignitat i convicció malgrat el gruix i la potència sonora que demanen. El ventall dinàmic del cor es va eixamplar sense perdre la cohesió, i les tessitures extremes van ser resoltes sense estridències, amb elegància i bon color. Excel·lent el treball de Lluís Vila al capdavant d'una Coral Sant Jordi a punt de fer 60 anys i en trajectòria ascendent.

RMC
282

La recerca del so més fascinant

PALAU 100. Grigori Sokolov, piano. Mozart: *Sonates K. 280. K. 332*. Chopin: *24 Preludis*. PALAU DE LA MÚSICA. 19 DE FEBRER DE 2008.

per Lluís Trullén

Les qualitats que avalen la trajectòria d'un artista que amb setze anys va proclamar-se guanyador del Concurs Txaiovski i que quaranta anys després continua aprofundint en la recerca d'un estil que l'ha fet diferent a la resta de pianistes, sempre desperta admiració i fins i tot una certa incredulitat del públic. Admiració per la seva acurada recerca de la sonoritat, pel seu detallisme minuciós, per la capacitat d'endinsar-se amb una lentitud extrema en el moviment

central de la *Sonata K. 280* de Mozart i desgranar amb la més perfecta de les pulsacions el fraseig més oníric que un pugui imaginar, o idèntica fascinació quan desplega aquell articulat tan característic de les sonates d'Scarlati aplicat en el darrer temps de la *Sonata K. 332*. I incredulitat per la paleta de colors que és capaç de mostrar-nos, pel domini absolut de la recerca del so, de la forma i del fons de les obres. Aquesta incredulitat que fascina l'oient arriba quan el seu arti-

culat d'una fortalesa extrema i la seva velocitat s'uneixen per aprofundir en la música dels apassionats i vehements *Preludis* núm. 8, núm. 16 i núm. 24 de Chopin. ¿Pot brollar d'un piano més sonoritat que l'assolida amb el *Preludi* núm. 20? ¿Assolir un lirisme tan càlid i bell com el que va aconseguir amb el conegut com "la gota d'aigua"? o ¿respondre al seguit de *fortissimi* mitjançant un treball basat en el pes per atacar els acords i en la flexibilitat de canell per a les octaves del *Preludi* núm. 22? Components tècnics a la recerca d'un fi: el dels sons més perfectes i acurats per configurar una estructura interna de les obres que s'adeqüi a les característiques

estètiques de cada compositor. Un Mozart d'una tremenda calidesa, d'una bellesa plàstica absoluta i d'una elegància clàssica majestuosament exposada. Un Chopin apassionat, poètic, profund, presentat com vint-i-quatre perles cadascuna diferents, però que entre totes configuraven una joia interpretativa d'un valor incalculable.

Escotar Sokolov suposa un viatge per la sensibilitat d'Arrau, per la tècnica de Horowitz, per l'analítica de Pollini o per l'exuberància d'Argerich o Ashkenazy, i certament el seu talent, la seva introspecció, la seva exigència ens continuen produint admiració i incredulitat. Un recital que amb sis obres fora de programa va seduir, com no podia ser d'altra manera, també el públic de Palau 100.

Muti al servei de la música

PALAU 100. Philharmonia Orchestra. Dir.: Riccardo Muti. Schubert: *Obertura Rosamunde*. *Sinfonia Inacabada*. Hindemith: *Nobilissima visione*. Skriabin: *Poema de l'èxtasi*.
PALAU DE LA MÚSICA. 29 DE FEBRER DE 2008.

per LL. T.

El Palau presentava un ple com el de les grans ocasions, un ple que responia a una de les millors combinacions que avui dia poden escoltar-se en directe: el so de la Philharmonia de Londres i la batuta de Riccardo Muti. Un programa exigent i divers monogràficament dedicat al Schubert més líric en la seva primera part i ja en la segona a les exigències i complexitats tímbriques i tonals de la suite orquestral *Nobilissima visione* de Hindemith i del *Poema de l'èxtasi* d'Skriabin.

Des dels primers compassos de l'*Obertura Rosamunde* de Schubert quedaven clares les directrius de l'atractiu concert que ens esperava: la nitidesa i l'equilibri sonor de l'orquestra, amb una corda refinadíssima i unes fustes d'una calidesa meravellosa, i l'elegància innata d'un Muti que amb un gest estèticament perfecte té com a resposta de l'orquestra una sonoritat idènticament precisa i meravellosa. El Schubert de l'*Obertura* i de la *Inacabada* amb l'inefable tema melòdic presentat pels violoncel·ls,

responia a un sentit plenament romàntic, vehement, allunyat dels cànons interpretatius més propensos a orquestres reduïdes, i presentant-nos així una visió àmplia i propensa a accentuar la dolçor del seu lirisme melòdic mitjançant una àmplia gamma de matisos de sonoritat esplèndidament dibuixats per la seva acurada direcció. Muti manifestava el romanticisme Schubertià amb un so esplèndid mitjançant una maquinària perfecta com la de l'orquestra Philharmonia.

I en la segona part, la música del segle XX, la fortalesa, la introspecció, el món que Hindemith va dibuixar en la suite *Nobilissima visione* inspirada en els frescos de Giotto a la Capella de la Santa Croce. Polifonies, contrapunts, austeritat de mitjans, la

passacaglia amb la vintena de variacions, tot brollava amb perfecció inqüestionable en les mans de Muti i la Philharmonia en una versió caracteritzada per l'exuberància i les majestoses intervencions del metall. Per últim, l'espectacular *Poema de l'èxtasi*, amb el seu llenguatge basat en la pantonalitat propi de la darrera etapa del compositor. Força, vigor, també calidesa i atmosferes refinades, però per sobre de tot una capacitat per configurar textures de color i un virtuosisme orquestral que Muti va saber dominar en tot moment exposant-nos una versió bellíssima en tots els seus aspectes, des de la fortalesa tímbrica fins a la calidesa més subtil. Muti i la Philharmonia van triomfar i es van acomiadar amb la calidesa i l'elegància d'un nocturn orquestral del napolità i contemporani d'Skriabin Giuseppe Martucci.

Traviata "comme il faut"

ÒPERA A CATALUNYA. La *Traviata* de Giuseppe Verdi. Sung Eun Kim. Carles Cosías. Carles Daza. Assumpta Cumí. Rosa Nonell. Marc Sala. Dir. escènica: Carles Ortiz. Dir. musical: Elio Orciuolo.
LA FARÀNDULA DE SABADELL. 20 DE FEBRER DE 2008.

per M. C. P.

Als Amics de l'Òpera de Sabadell –amb la seva ànima i factòtum principal Mirna Lacambra– no es cansen de demostrar que amb entusiasme i amor per l'òpera es poden confeir espectacles d'un alt nivell artístic. Tal és el cas d'aquesta "nova" *Traviata* –el títol més vegades representat durant els vint-i-sis anys que porta de singladura l'associació– que ha tornat a l'escenari sabadellenc de la Faràndula amb aires renovats gràcies a una nova posada en escena no per convencional poc valuosa. Una escala polivalent era l'eix al voltant del qual es pro-

duïa l'acció, en un decorat intemporal –tant propi dels anys trenta com de principi de segle XXI– de línies austeres i amb un vestuari elegant i sobri. Això, afegit a un repartiment d'elevada qualitat, que feia pensar quantes vegades en teatres de més renom no s'ha assolit ni de lluny el nivell aconseguit per aquest trio d'asos com els que encapçalaven el repartiment sabadellenc, van fer gaudir d'una *Traviata* "comme il faut".

Efectivament, la *Traviata* necessita de tres grans veus perquè el resultat sigui plenament òptim. El primer dels mèrits rau en la ja

assídua a les temporades de Sabadell soprano coreana Sung Eun Kim, en una personificació molt creïble tant actoralment com vocalment de la malaurada esgarriada que protagonitza l'òpera. Possedidora d'una veu més aviat lírica de *coloratura*, Sung Eun Kim no es va acovardir en cap de les àries i pàgines compromeses d'una partitura de la qual sempre s'ha dit que es fan necessaris tres tipus de vocalitats diferents en el personatge principal.

Carles Cosías és un tenor amb una veu de timbre privilegiat, a més de tenir un control gairebé complet de la tècnica, que el fan mereixedor de compromisos de més envergadura. La seva interpretació vocal del rol d'Alfredo va ser esplèndida, amb unes facultats vocals totalment adequades a la partitura i un gust musical de gran exquisidesa, que a més, va regalar als oients un Do sobreagut en la *cabaletta* "O mio rimorso", de la mateixa manera

que va fer Sung Eun Kim en l'ària del primer acte amb el Mi natural inclòs al final d'aquest.

La interpretació de Carles Daza va servir per apreciar el gran Giorgio Germont que el jove baríton català serà d'aquí a uns deu o quinze anys. Bellesa tímbrica i *legato* exquisit són dues de les seves màximes qualitats, però per una voluntat de dotar de més rotunditat el personatge es va poder apreciar en alguns moments alguna tendència a l'estridència per excés de pressió en absolut necessària. La joventut és un privilegi i no s'ha de negar.

Tots tres cantants van obtenir un gran èxit al costat d'un cor i orquestra en força forma, dirigits per Elio Orciuolo, que sap extreure tot un ventall de detalls d'una partitura que, tanmateix, l'OSV ja coneix bé. No cal oblidar la feina dels cantants secundaris, entre els quals cal destacar la Flora d'Assumpta Cumí i el Gastone de Marc Sala.

Homenatge discret a Gandolfi

COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. Dir.: José Luis Basso.
LICEU. 7 DE FEBRER DE 2008.

per J. C. C.

És una feliç idea donar de tant en tant al Cor del Liceu l'oportunitat de lluir en solitari en obres en què té ocasió de fer-ho a pleret. I també és bo homenatjar una figura que tant va fer per aquest equip artístic de la casa, com Romano Gandolfi, encara que cal lamentar que la cosa passés molt

desapercebuda; i que no s'hi inclogués un altre músic com Vittorio Sicuri, que va ser un col·laborador cabdal, i que amb tanta generositat es va lliurar al mateix Cor.

El programa va permetre confirmar el bon moment del Cor del Liceu, en haver-se de contrastar en dos mons tan diferents com són Brahms i Stravinsky. I més el Brahms dels romàntics i

gairebé ensucrats valsos amorosos (*Liebesliederwalzer*), amb la rotunditat polirítmica de l'Stravinsky més radical de *Les noces*.

Van ser dos mons en els quals la resposta del Cor va tenir el mèrit de la identificació. I això val més pel que fa a l'obra d'Stravinsky, en una versió que va saber transmetre el clímax de festa desbocada i dionisiaca que descriu el compositor. Hi va haver precisió i també la necessària contundència en el tractament rítmic, sense perdre mai l'equilibri i, encara que soni a contradictori, la contenció i el

control.

L'obra de Brahms, precedida pel *Gesänge für Frauenchor*, quatre exquisits temes, va haver de recórrer gairebé als antípodes estilístics. Contra el teixit polirítmic apuntat, la serena expansió d'un melodisme romàntic, en el sentit més convencional de l'expressió i d'un caràcter intimista profund encara que no dramàtic. La versió va ser notable, però hom diria que amb el fregadís que es notava l'esforç o una determinada incomoditat de sintonia, tanmateix dintre d'un nivell ben satisfactori.

Identitats

PALAU 100, CONCERTS DE MÚSICA DE CAMBRA. Mozarteum Quartett Salzburg (Markus Tomasi i Géza Rhomberg, violins; Herbert Lindsberger, viola; Marcus Pouget, violoncel). Adolf Pla (piano), Mozart, Fauré.

PETIT PALAU. 28 DE FEBRER DE 2008.

per Francesc Taverna-Bech



Segons la nota del programa de mà, el Mozarteum Quartett de Salzburg va ésser fundat en els anys trenta del segle passat; el 1955, per desig de Bernard Paumgartner (biògraf de Mozart i a la vegada fundador del Festival de Salzburg), aquesta formació quartetística que lidera el concertino de l'Orquestra de Salzburg, porta el nom que figura en l'inici d'aquesta nota. I, el 1998, per acord de l'Orquestra i la Universitat del Mozarteum, el quartet està liderat pel violinista Markus Tomasi. També en el programa figurava la fotografia dels membres d'aquesta formació; tanmateix, el que ja no era tan identificable és si la imatge dels membres concordava amb el físic dels que es

presentaren a l'escenari del Petit Palau. Almenys des de la distància i per certs problemes de vista que m'afecten, la identificació era problemàtica. Una dificultat d'identificació que en el sentit de l'oïda també es presentà, encara que aquí, de dubtes, no en vaig tenir...

D'alguna manera, tot i la brillantor i comunicativitat de les versions escoltades, no vaig deixar de preguntar-me si la música de Mozart i també la de Fauré, realment s'escoltava amb tota l'acusada personalitat dels seus autors, així com amb la força emotiva i creativa del seu esperit. És a dir, realment, en Mozart: les reiteracions temàtiques, sempre celestials, de gran bellesa, així dotades d'una sincera efusió



sentimental, no manifestaven una certa fredor expressiva? O bé, en el bellíssim *Quintet per a piano i cordes en Re menor, op. 89* de Fauré, la música no semblava mostrar allò que és pura matèria sonora de la tècnica compositiva i, en canvi, deixava quasi inèdita tota la seva vocació de cercar la bellesa lírica que es presenta a través d'un discurs inqüestionablement poètic d'admirable imaginació en exposar diàlegs i contrastos instrumentals? On estava la personalitat inconfusible de Mozart i Fauré?

Cert que el *Quartet en Si bemoll major, K. 159*, datat entre 1772 i 1773, pot considerar-se un obra primerenca i, per tant, potser preocupada més per problemes de tipus formal que no pas de maduresa expressiva, com bé ho revela el *Quartet en Re major, K. 575*, escrit el 1789, o sigui 16 anys més tard, en la ple-

na maduresa de la genialitat mozartiana, Tanmateix la lectura ens va arribar amb un caràcter massa inclinat al que és pura alambinació ornamental que no establia cap diferència entre el que pensava un Mozart quan tot just era un adolescent i el que havia viscut en el curs d'una profunda maduració del seu temperament i de la seva estètica... Igualment en Fauré, s'hi palesaren dificultats d'identificació entre la personalitat del quartet i la del pianista Adolf Pla, cadascun semblava anar pel seu compte, limitant-se a seguir el curs de la partitura, però sense intentar un veritable diàleg entre ells... Érem lluny d'aquell Fauré poeta que també en aquesta obra, com ho expressa també en el seu *Requiem* o bé en el seu *Pelléas et Melisande*, ens transporta a un món ple d'impressionant màgia sonora.

“Enverinats” per la Gruberova

LUCREZIA BORGIA de Gaetano Donizetti (en versió de concert). Edita Gruberova. Josep Bros. Ewa Podlès. Ildebrando D'Arcangelo. Roger Padullés. Alberto Ferià. Francisco Santiago. Jordi Casanova. Roberto Accurso. Bülent Kilekçi. Bálint Szabó. Dir. musical.: Stefan Anton Reck. LICEU. 26 DE FEBRER DE 2008.

per M. C. P.

El fenomen Edita Gruberova va tornar a l'escenari del Liceu per a delit del seu club de fans –possiblement un dels més sòlids en aquestes contrades– i per a admiració dels que tot i no estar-ne afiliats es van deixar contagiar per l'expansiu entusiasme i, és clar, per la màgia d'un instrument singular.

No és desconegut que la Gruberova regna al Liceu des de fa prop de trenta anys, ni tampoc que s'ho ha guanyat per mèrits propis. La seva veu no té parió amb cap altra, senzillament perquè ella ha fet del seu instrument una eina de piròtècnia auditiva digna d'admirar. I és encara més digna d'admiració tenint en compte la passada seixantena d'anys que ja porta a l'esquena. Per tant, poder-la escoltar en un estat de forma vocal tan òptim

evidencia molt més que un factor casual. Gruberova posseeix una tècnica vocal envejable, que li permet atacar els aguts en uns pianíssims gairebé inaudibles però que arriben al fons de les entranyes, allargar la durada de les notes fins a fer perdre l'alè i emetre uns aguts fermes i punyents que fan l'enveja de qualsevol soprano lleugera. Però la seva interpretació sempre és la seva –ús recurrent de portaments, ornamentacions *ad libitum* i elasticitat de *tempi*–, fet que comporta disparitat d'opinions. Ja se sap, mai no pot ploure a gust de tothom.

El que sí és evident és que la seva versió de *Lucrezia Borgia* va “enverinar” el respectable, que va embogir fins a l'esgotament (afortunadament sense patir la sort dels malaurats nobles enganyats per la malvada protago-

nista), després d'una memorable vetllada belcantista, a la qual van contribuir, sens dubte, altres tres grandíssims cantants. La nit no hauria estat la mateixa –per molt que la diva Gruberova semblés omplir l'ambient– sense l'innegable “bell cantar” –que en això consisteix el gènere a què pertany la dita òpera– de tres artistes com la contralt Ewa Podlès, el tenor Josep Bros i el baix Ildebrando D'Arcangelo.

Es podria dir que Ewa Podlès va entrar a matar només començar l'òpera tenint en compte que la seva primera ària “*Nella fatal di Rimini*” està just a l'inici de l'òpera i que, per tant, es va endur la primera onada de “bravos”. La seva veu profunda va fer d'Orsini un personatge amb molta més presència que no pas l'habitual, i les seves següents intervencions ho van corroborar. Josep Bros va oferir un cop més la bellesa d'un cant noble i elegant i va ser un digne company de la Gruberova, sempre al servei de la seva voluntat, que dota encara de més mèrit el fet que destaqués en més d'una ocasió al seu costat. A més, va tenir la valentia d'interpretar la traïdo-



EDITA GRUBEROVA

renca ària de Gennaro “*T'amo qual dama un angelo*” amb notable èxit. El duc Alfonso d'Ildebrando D'Arcangelo també va ser un luxe per a les oïdes. Era obligat comptar amb la presència a Barcelona d'un baix de les característiques i qualitat de l'italià. La seva interpretació va fer quedar amb ganes de molt més, ara esdevé obligat que torni.

Que *Lucrezia Borgia* fos oferta en versió de concert va ser, per un cop, mal menor. El “verí” gruberovià (entengui's positivament) i la professionalitat del conjunt de cantants van omplir a bastament l'escenari liceista fins a fer oblidar l'element pròpiament dramàtic. Només l'orquestra, sota la direcció d'un Stefan Anton Reck massa pendent de quadrar compassos a voluntat de la cantant, va passar desapercebuda.

RMC
282

Fred, molt fred...

TEMPORADA OBC. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Uta Weyand, piano. Dir.: Jesús López Cobos. Brotons, Montsalvatge, Fauré.

L'AUDITORI. 16 DE FEBRER DE 2008.

per X. Ch.

Certament, aquesta fou la sensació que ens quedà del primer dels dos repertoris que Jesús López Cobos va dirigir a L'Auditori: fredor, indiferència, vacuïtat... I això que el repertori donava joc i permetia un alt voltatge emocional: l'*Obertura Costa Brava* de Salvador Brotons és una obra sensual, arrauxada i lluminosa, altament evocadora i ribetejada constantment per la melodia popular de *La filla del carmesí*: però va ser

un retrat de la Costa Brava en un dia rúfol i gris. La perplexitat va augmentar en tastar la insípida versió del *Concierto Breve* per a piano i orquestra de Xavier Montsalvatge: opacitat de so, plans sonors esmortits, i una solista, Uta Weyand, que en va fer una lectura discreta, sense cap brillantor ni emoció. Aquesta obra pot donar molt més de si: tot era al seu lloc, amb correcció i sense accidents, però gris i invisible. No va convèncer ni el

Vals poètic de Granados que va oferir, tou i amanerat, com a bis. Quan es presenten solistes estrangers, se n'esperen aportacions interessants, noves idees, talent... Weyand no va oferir res de tot això, i no vam poder evitar pensar (ens ho posen en sàfata!) que molts pianistes de casa ho haurien fet millor. L'orquestra, aplicada i obedient, va fer tot el que li demanava López Cobos, que és un orfebre de la direcció, escurpulos i metòdic, de gest parc però eficaç: res s'escapa a la seva direcció continguda, cerebral, tot està a lloc i sota control. Però transmet una sensació de distància, fredor i poca implicació. I se'n va ressentir especialment el bellíssim i tendre *Requiem* de Fauré, que va so-

nar rutinari, quirúrgic, sense emoció. I paradoxalment l'Orquestra va mantenir el bon nivell de la primera part, i el Cor de Cambra va estar, en línies generals, magnífic (a part alguna entrada incerta a l'*Ofertori* i al *Sanctus*, i una estrepitosa "calada" en la melodia inicial de l'*In Paradisum*) amb un timbre ple de matisos, ric i viril. Excessiu el vibrat de la soprano María Espada en un *Pie Jesu* que demana més innocència i blancor; dolça i encertada la veu del baríton Stéphane Degout, tot i la manifestació incomoditat que li provocava el marcatge rítmic al qual el va sotmetre López Cobos, especialment en el *Libera me*. Però hi mancava alguna cosa, l'ànima, l'alè que fa estremir, i que es troba més enllà del pentagrama. Decididament, la perfecció pot generar per si sola bellesa..., però no pas emoció.

Una 'Elektra' sense vitamines tràgiques

ELEKTRA de Richard Strauss. Llibret: Hugo von Hofmannsthal. Deborah Polaski. Melanie Diener. Eva Marton. Graham Clark. Albert Dohmen. Claudia Schneider. Mireia Pintó. Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir. d'escena: Guy Joosten. Dir. musical: Sebastian Weigle. Coproducció: Gran Teatre del Liceu, Théâtre de La Monnaie-De Munt (Brussel·les).

LICEU. 13 DE FEBRER DE 2008.

per J. C. C.

A la fi de la representació, després que se'n hagués escatimat, difícil d'esbrinar el perquè, la dansa orgiàstica que mena a la mort de la protagonista, substituïda per un fred quadre plàstic, ens va quedar un

regust de decepció perceptible. La gran tragèdia grega feta òpera se'n havia esvaït en gran part en un tot fet de proposta dramàtica blana i en un treball orquestral molt curós i detallista, però mancat de nervi.

Enmig, els protagonistes lluitaven, "contra els elements", en una contessa en què el voler dominava el poder; en què, per tant, res no s'acabava d'arrodonir del tot. Havíem consumit una hora i tres quarts esperant inútilment que d'un moment a l'altre, o d'una escena a l'altra, es desfermés el nervi tràgic i escena rere escena passava de llarg, de puntetes, sense capacitat de prendre cos.

Va ser una d'aquelles representacions que tenen el dubtós mèrit que no permeten afirmar que res fos inconsistent del tot, que no hi manquessin valors considerables, que fins i tot global-

ment no tingués un nivell concret, però que definitivament va deixar un regust d'insuficiència. L'obra va ser superior a la representació i el bon treball de Deborah Polaski i d'Albert Dohmen i sobretot la grata sorpresa de Melanie Diener —una Chrysothemis intensa i convincent—, així com els mèrits no absoluts ja apuntats de l'aportació orquestral, van haver d'heure-seles amb una dramàtica oblidable i amb una Eva Marton (Klytämnestra) tristoia en si mateixa com a imatge del moment actual de la d'altre temps grandiosa cantant.

Nous camins per als viatges d'hivern

GRUP INSTRUMENTAL BCN 216. H. P. Blochwitz, tenor. Dir.: F. Prats. *Die Winterreise* de F. Schubert-H. Zender.

L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 28 DE FEBRER DE 2008.

per Josep Barcons

Petjades de caminant sobre el silenci nevat de l'hivern. Així s'obre la partitura que Hans Zender va escriure reinterpretant compositivament el famós *Die Winterreise* de Franz Schubert. La pretensió de no pas instrumentar, sinó de fer una lectura compositiva d'una obra tan perfeta i perfecta com el cicle schubertià és com a mínim un risc, tenint en compte que en l'inconscient de l'auditori les correspondències amb el cicle original seran constants. Sabedor

d'això, Zender sembla que en els primers compassos remarca la noció de viatge que haurà de fer també el públic, desfent el seu propi camí i qüestionant-se el trajecte conegut.

Acabades les passes simbòliques que les escombretes dibuixaven amb precisió sobre el blanc (color de neu) de la caixa, entraven les passes reals dels instrumentistes de vent, tot apareixent en una escena ja ocupada per la resta d'interprets (corda i percussió). Aquest és l'incipit pro-

gramàtic que planteja Zender: camí d'una banda, i incorporació de quelcom nou sobre quelcom ja present. Al llarg de la peça, el compositor alemany tornarà a fer ús del moviment dels instrumentistes de vent (el vent d'hivern que s'escola arreu?), que es mouen per la sala, tot aconseguint efectes notoris d'espacialització sonora. Uns moviments que, per desgràcia, anaven acompanyats, en aquest cas, del constant crujir del parquet i d'una coreografia poc menys que postissa.

Sobre escena, immòbil, el tenor Hans Peter Blochwitz, que ja va ser l'encarregat d'estrenar l'obra ara fa 15 anys. La seva veu —més convincent en els recitats i en els fragments encalmats de registre mitjà que en els vols lírics— quedava a voltes absorbida pel

volum sonor de la plantilla orquestral, dirigida amb moltíssima claredat i atenció pel jove Francesc Prats.

Al final del viatge, i després d'alguns poemes particularment rodons («Auf dem Flusse», «Einsamkeit» o «Das Wirtshaus»), un Mi greu del contrabaix en solo evoca —Zender sempre il·lustra o parafraseja— la solitud de l'home vell que, en els últims versos del cicle, fa girar el manubri d'un orguenet de fira. En aquest girar, la música sembla que conceptualment s'obri a la dimensió de *perpetuum mobile*. Un moviment constant que —com en el cas d'aquesta obra— pot portar a la reinterpretació de fins i tot aquelles pàgines més inamovibles i consagrades de la gran tradició clàssica.



EL CÀNON DIGITAL

Els drets de còpia enregistrable

El món de la retribució de drets de la creació està vivint uns moments molt moguts a redós de diversos components que han sorgit de la mà dels processos d'evolució de les tecnologies avançades d'ús de la mateixa creació.

És una carrera sense fi, dia rere dia més oberta a noves realitats i, amb elles, també a noves possibilitats.

Naturalment, hom ha de partir del fet fonamental que l'ús de tota creació, del tipus que sigui –literària, musical, acadèmica, científica, plàstica o audiovisual– ha de ser retribuïda pel fet elemental de la justa compensació de l'esforç que ha fet possible l'esmentada creació; aquest, per tant, és un principi irrenunciable davant del qual no poden existir dubtes.

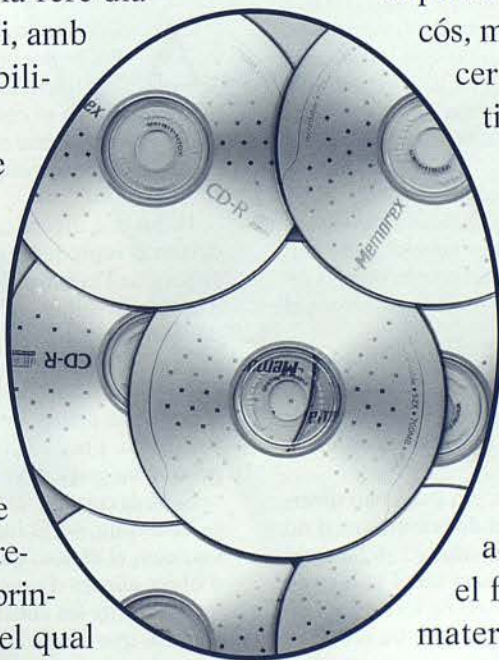
La problemàtica es produeix, per una banda, en la manera com és rendibilitzat aquest ús i, per l'altra, en els límits d'aquest ús. Aquí hom entra en una zona difícil de de-

limitar perquè les al·ludides i progressives possibilitats que ofereix el desenvolupament tecnològic avançat permet un ventall molt ampli i molt sense límits, dintre del qual l'escreix de benefici que pugui generar l'esmentat ús resultin desavantatjosos per als interessos dels creadors.

Aquí és on s'obre un terreny relliscós, molt ambigu, d'impossible encerclament en uns límits objectivables; terreny en el qual es mouen activament dues forces clarament oposades: usuaris i creadors, cadascun comptant amb el suport dels seus àmbits institucionals; i al bell mig l'actuació legislativa institucional gens fàcil.

El Tema que oferim situa aquesta realitat basant-se en el fet concret del cànon sobre material enregistrable verge, i in-

cloent opinions contrastades a la recerca d'una llum que, en tot cas, mai no pot ser plena en cap dels dos sentits, atès que la mateixa realitat és massa complexa per permetre arribar a conclusions definitives.



RMC
282

Novetats europees sobre drets d'autor

La Llei espanyola de la propietat intel·lectual (1/1996), darrerament ha estat modificada per la transposició de la Directiva europea 2001/29/CE. Aquesta Llei, en l'article 25 estableix que té l'obligació de pagar un cànon l'adquirent d'un suport sonor, visual o audiovisual quan fa una còpia d'una obra per a ús exclusivament privat.

per ANA CASAS
J. Isern Patentes y Marcas

El "quan" d'aquest article és el que crea tota mena de discrepàncies; és a dir, el cànon s'aplica al fabricant, distribuïdor i venedor; cànon que, en el preu final de venda, és repercutit en el preu que pagarà el consumidor.

Però aquest no és el problema, sinó que aquest article 25 el que fa és pressuposar que l'adquirent d'un CD verge, paper, cinta de vídeo, impressora, etc., reproduirà l'obra d'un tercer per a un ús privat.

O sigui que malgrat que un consumidor compri un CD verge per enregistrar-hi un escrit fet per ell mateix o una obra musical que ha compost, etc., haurà de pagar un cànon a l'hora d'adquirir-lo perquè la llei pressuposa que farà una reproducció d'obra d'un tercer per a ús privat.

L'única via que el consumidor té perquè no li sigui aplicat el cànon és anar als tribunals, tot justificant sempre l'ús que s'ha fet del suport digital i, en cas que es pugui provar que no s'ha reproduït l'obra de cap tercer, demanar que li paguin el que li han cobrat indegudament, és a dir que li retornin el cànon cobrat inicialment. (Tal com va passar amb la Sentència de l'Audiència Provincial de Màlaga, a Espanya, de 19/9/2006).

Això és, evidentment, un absurd, perquè el temps, els diners i les preocupacions que comporta un procediment judicial és més gran que el pagament del cànon; per tant, el consumidor que no ha fet cap còpia de l'obra d'un tercer, pagarà un cànon que no se li hauria d'aplicar, és a dir, li serà cobrat el que no deu.

Per al sector doctrinal que està a favor de l'aplicació d'un cànon, aquest no és una taxa ni un impost, sinó que és la retribució econòmica que es correspon amb el dret que tenen els autors de cobrar una remuneració, per la remuneració que han deixat de cobrar per la còpia privada.

Quan sento aquestes argumentacions, em pervenen diversos dubtes: com saben a quin autor s'ha de remunerar si no saben quina suposada obra és la que reproduiré? (S'ha creat un sistema de repartiment equitatiu basat en el volum de vendes.) Com s'ha de retribuir algú si jo no he fet cap actuació que meriti l'esmentada retribució? Per què no reforcen aquesta mesura amb algun tipus de reclamació escaient que no sigui impossible per al consumidor?

Sigui com sigui, el que està clar és que el cànon seria una retribució econòmica si de debò el consumidor fes una còpia privada d'una obra, però quan no la fa, és un cobrament del que no deu.

El que no deixa d'astorar l'altre sector de la doctrina, i a mi em deixa absolutament perplexa, és: com, en el marc d'una

Directiva europea, l'esperit de la qual és potenciar l'ús de mesures tecnològiques que impedeixin la reproducció d'una obra, el legislador espanyol dedueix que el que cal aplicar a Espanya és la institució del "cànon".

El que tampoc deixa d'astorar-me és com el legislador ens fa pagar a tots un cànon tot pressuposant que tots els consumidors reproduïrem una obra aliena. És a dir, quan escric aquest article i l'enregistro en un CD, el legislador pressuposa que jo he comprat aquest CD per fer-hi la reproducció d'una obra, però no per crear-la.

O quan imprimeixo aquest article amb la meva impressora, el legislador pressuposa que estic reproduint l'obra d'un tercer.

O sigui que ara per ara el legislador ja du dos cobraments del que no es deu, un pel CD i un altre per la impressora.

Si a això, hi afegim la quantitat d'usos de suports sonors, visuals o audiovisuals que no són una reproducció d'obra, podem concloure que el legislador amb aquesta nova norma està cobrant el que no es deu d'una manera massiva.

Això no deixa de ser sorprenent quan, en dret comparat, es pot observar com altres sistemes jurídics (principalment els dels països nòrdics), que fins ara utilitzaven el cànon com a mesura per remunerar una còpia privada d'una obra, han passat al sistema de les mesures tecnològiques, perquè l'anterior es tracta d'un sistema injust i poc precís.

Hi ha una diversitat de mesures tecnològiques que impedeixen la reproducció d'una obra sense l'autorització corresponent de l'autor o titular dels drets. I són mesures que, per a un usuari mitjà, o almenys per a mi, no són possibles d'evitar, malgrat que sí ho són per als informàtics experts.

És a dir que amb l'aplicació d'aquestes mesures tecnològiques, la gran majoria d'usuaris als quals ara se'ls està cobrant el que no es deu, podrien fer la reproducció d'una obra i pagar per fer-ho, i també comprar un suport sense haver de pagar pel que no pensen fer amb aquest.

Si bé és cert que el sistema de les mesures tecnològiques no és infal·lible, no és menys cert que és el més just i equitatiu, i no com el cànon, que qualifica tothom com a reproductors d'obres alienes d'una manera directa, i es dedica a engruixir les arques de les entitats de gestió, editors, productores, etc.

En fi, que des de la meua posició de consumidora, la sensació amb què em quedo és que amb aquest nou sistema de "retribució", el que aconsegueix el legislador és que paguem justos per pecadors.

A més, i també com a consumidora, és evident que la implantació d'aquest cànon tant en mitjans analògics com digitals, el que aconsegueix és encarrir el producte europeu i, per tant, també l'espanyol respecte d'altres productes també analògics i digitals que es venen en altres països.

EN MÚSICA CLÀSSICA, TOQUEM TOTES LES TECLES

Estils, compositors, intèrprets, enregistraments històrics. Tenim allò que busca, és al seu espai de música d'El Corte Inglés.

El Corte Inglés

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

El cànon de la discòrdia

La compensació equitativa per còpia privada, més coneguda com a cànon digital, ha creat una veritable guerra de defensors i detractors que va arribar fins i tot a la campanya electoral del passat 9-M.

per NÚRIA PELÁEZ

Es tracta d'una taxa aplicada a diversos mitjans d'enregistrament i la seva recaptació, que reben els autors, editors, productors i artistes associats a alguna entitat de gestió dels drets d'autor, pretén compensar les còpies que es fan dels seus treballs amb fins privats. No es tracta, ni molt menys, d'un element nou: de fet, la legislació espanyola ja el va incloure per primer cop a la Llei de la propietat intel·lectual del 1987 i en la seva refundació del 1996. La polèmica, però, va començar a bullir quan, al 2003, es va començar a aplicar també als CD i DVD verges, ja que molts usuaris utilitzen aquests suports amb finalitats diferents de la còpia d'obres de creació (per exemple, per emmagatzemar fotos o arxius personals). La guerra tot just acabava d'esclatar.

Ramon Muntaner, director de la Societat General d'Autors i Editors (SGAE) a la Zona Mediterrània, lamenta que *"en general es parla de cànon amb molt desconeixement: jo entenc que és un tema feixuc, però si el vols criticar, primer te n'has d'informar i n'hi ha algunes qüestions molt senzilles amb les quals s'ha fet demagògia: ni és un impost ni es fa per compensar la pirateria, sinó la còpia privada que pugui fer l'usuari"*. Rafael Sánchez, director gerent de l'Entitat de Gestió de Drets dels Productors Audiovisuals (EGEDA), coincideix amb Muntaner: *"S'ha fet una gran campanya de desinformació sobre el cànon. No es tracta d'un impost, sinó d'una compensació equitativa. Si no existís, cap usuari podria fer una còpia d'un disc o un programa de televisió sense trucar personalment als seus autors i que aquests li donessin el vistiplau"*, recorda. Segons Sánchez, el cànon *"no és un benefici per als titulars del dret, sinó per a l'usuari, de manera que aquest pot copiar un disc i no comprar l'original. A canvi, però, el fabricant que obté un benefici per la venda d'aparells i suports d'enregistrament ha de pagar pel*

dany que genera a un tercer, el creador".

L'anomenat cànon digital no es dona únicament a l'Estat espanyol; de fet, s'aplica, amb noms diferents, a la majoria de països europeus, tret d'alguns com el Regne Unit, Irlanda, Luxemburg, Malta o Xipre. El preu d'aquest cànon, però, varia molt d'un Estat a un altre i això, segons la Unió Europea (UE), pot distorsionar el mercat interior. Per això, fa temps que la UE planteja una possible intervenció per homogeneïtzar aquesta compensació als diversos països. A l'Estat espanyol, la dura campanya per a les eleccions generals ha escalfat encara més la polèmica.

Les diverses entitats i col·lectius contraris al cànon s'han unit en l'anomenada Plataforma Todos Contra el Canon, que assegura haver reunit dos milions de signatures contra aquesta mesura, tot i que l'SGAE els acusa de manca de transparència i d'haver falsificat molts d'aquests suports. *"El cànon és un tema llaminer per als polítics –lamentava Ramon Muntaner, de l'SGAE–, perquè quan es diu que hi ha dos milions de signatures en contra pensen automàticament que podrien aconseguir dos milions de vots. En altres països se n'ha fet un debat més seriós"*, subratlla. *"És curiós que durant la campanya electoral es parlés tant del cànon digital i en canvi no sortís el tema del cànon industrial, per exemple. Per què ningú debat la protecció de les patents, però sí les de les obres artístiques?"*, es qüestiona

Sánchez, que assegura que els crítics amb aquest sistema no en plantegen cap d'alternatiu. *"No pots dir que s'ha de treure el cànon i que ja veurem després què fem, això és com dir que s'eliminaran els impostos sense proposar una altra fórmula per finançar la despesa social."*

En el seu moment, empreses com Apple, fabricant del famós iPod, van proposar substituir el cànon per mesures de protecció tecnològica, que finalment es van eliminar davant la davallada de vendes. Una altra de les alternatives que s'han proposat és aplicar el cànon sobre el producte original, per exemple sobre els

**La Plataforma
Todos Contra
el Canon
assegura que
moltes botigues
han tancat per
aquesta mesura.**

discos, en comptes de sobre els suports verges, però les entitats de gestió de drets adverteixen que aquest sistema seria encara més discriminatori que el cànon, ja que perjudicaria precisament qui paga per l'obra original i no qui en fa una còpia. Segons l'SGAE, al món només hi ha dos models per gestionar aquest tema: l'anglosaxó, on no existeix cànon perquè les còpies estan prohibides per llei, i l'europeu, on els propietaris dels drets poden autoritzar les còpies privades amb la condició que el fabricant li pagui una compensació (el cànon). *"Es diu que la democràcia no és perfecta, però sí el menys imperfecte de tots els sistemes polítics: amb el cànon passa el mateix –reconeix Ramon Muntaner–. Alguns partits, tant de dreta com d'esquerra, defensen la seva eliminació, però és fàcil defensar això sense proposar cap altra alternativa que no perjudiqui ningú."*

Segons la Plataforma Todos Contra el Canon, el 40% de les petites i mitjanes botigues d'informàtica han hagut de tancar no només pel cànon que han de pagar a l'SGAE i altres entitats de gestió de drets, sinó perquè els consumidors rebutgen pagar l'increment de preus que suposa aquesta taxa i opten per comprar els productes en les típiques botigues del "tot a 1 euro" o en llocs de compravenda com el Mercat de Sant Antoni, a Barcelona.

La històrica botiga barcelonina Werner va deixar de vendre discos fa uns quinze anys. *"Veient com va ara el mercat del disc, aquella decisió va ser un gran encert"*, destaca el seu propietari, Vicente Viguera. Ara es centren en la venda de sofisticats aparells de reproducció i enregistrament, així que també els ha tocat el cànon. El preu que paga el client per cada aparell inclou uns 6 euros de cànon que es queden les societats de gestió de drets, tot i que la majoria de compradors ni tan sols ho saben. *"El client particular paga el preu que se li demana i no sap ben bé per què"*, reconeix. Al seu parer, el futur de la creació passa per la cerca de nous formats de distribució, com ara la iniciativa de Deutsche Grammophon perquè els usuaris es puguin descarregar per Internet el seu catàleg, pagant prèviament una quota. *"En el futur –pronostica Viguera–, un bon aficionat no tindrà centenars de discos, sinó un ordinador, un disc dur amb una bona capacitat i uns bons altaveus, i un MP3 per endur-se la música al cotxe o a la butxaca. Pagarà per baixar-se la música i farà còpies als amics: la pirateria existirà sempre."*

Les entitats de gestió de drets recapten uns 100 milions d'euros anuals gràcies al cànon.

Durant el 2006, les entitats de gestió de drets van recaptar prop de 100 milions d'euros gràcies al cànon. D'aquests diners, un 20% es destina per llei a tasques assistencials i de promoció de la cultura, per exemple a formació per als artistes o al foment de la indústria espanyola a l'estranger. Un altre 8% es destina a despeses de gestió d'aquestes entitats, i la resta es distribueix entre els socis. Davant les acusacions d'"opacitat" llançades per la Plataforma Todos Contra el Canon, les entitats de gestió dels drets defensen categòricament la seva trans-

parència: *"Som entitats sense ànim de lucre –recorden–, els nostres comptes passen pel control dels auditors, del Ministeri de Cultura i dels mateixos socis, que acudirien a la via judicial si fos cert que les entitats ens quedem els seus diners."*

Joan Castelló, gerent de Discos Castelló, es declara "totalment en contra" del cànon digital. *"L'SGAE pretén cobrar per aquí el que no cobra d'altres maneres –opina el nét del fundador de l'empresa–, però amb el cànon realment no se soluciona res: l'únic que solucionen és la seva butxaca."* Castelló recorda que *"a Espanya la còpia privada és legal i, per tant, no s'hauria de pagar res per fer-la, i en tot cas és difícil demostrar que tothom que compra un CD verge pensi fer còpies de música"*. El preu d'aquests CD, recorda, s'ha incrementat notablement amb el cànon, *"que pot arribar a ser més car que el CD mateix i, per tant, s'acaba duplicant el preu que ha de pagar el comprador"*. Al seu parer, la veritable solució seria *"posar molts problemes a les descàrregues per Internet i començar a posar sancions importants per donar exemple"*.

L'Organització de Consumidors i Usuaris (OCU), per la seva banda, creu que amb el cànon *"paguen justos per pecadors"*, perquè molts usuaris que no utilitzen el telèfon mòbil o una memòria USB per emmagatzemar música, han de pagar igualment una quantitat extra. Per a aquesta associació, el cànon està més relacionat amb *"la maximització de la recaptació de forma indiscriminada"* que no pas amb la compensació legítima als autors. Altres entitats, especialment col·lectius d'usuaris d'Internet, defensen la desaparició del cànon com a primer pas cap a la democratització de la cultura. *"L'accés gratuït a la cultura és un gran error –conclou Rafael Sánchez, d'EGEDA–. No hi ha res gratuït i si no paguéssim als creadors no tindríem cançons i pel·lícules amb les quals plorar, riure i, en definitiva, emocionar-nos."*

RMC
282

40 % de descompte

Els subscriptors de la "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,

Els Diumenges al Palau, Cobla, Cor i Dansa al Palau i Concert d'Orgue al Palau.
de la temporada 2007-08.

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.



Samuel Ramey no s'ha prodigat gaire per l'escenari barceloní del Gran Teatre del Liceu. Ara, en les darreries d'una excelsa carrera com a baix, que l'ha portat als millors escenaris del món, mostra el seu art –encara distingit– al públic de Barcelona. Si bé la seva darrera intervenció al coliseu de les Rambles –com a pare de Des Grieux en la *Manon de Massenet*– era més aviat breu, arrodonia un repartiment d'autèntic luxe encapçalat per la soprano Natalie Dessay, el tenor Rolando Villazón i el baríton Manuel Lanza, que acaba de sortir al mercat discogràfic en versió DVD i editada pel segell Virgin Classics. El passat

mes d'octubre de 2007 va interpretar el rol protagonista de *Boris Godunov* al Teatro Real de Madrid i el proper mes de juny el tornarem a sentir a Barcelona en *Luisa Miller* de Verdi, un títol exigent encapçalat per grans veus de l'actualitat, com la de la soprano Krasimira Stoyanova, el tenor Vincenzo La Scola, el baríton Roberto Frontali o el també baix Giacomo Prestia. Samuel Ramey sempre ha elevat la qualitat d'un cartell operístic gràcies a una veu portentosa i una carrera intel·ligent. No s'hauria de deixar desapropiar una oportunitat com aquesta de gaudir de l'art d'un dels darrers baixos de la “vella escola”.

Samuel Ramey

El baix amb majúscules

RMC
282

per MERCEDES CONDE PONS

–La veu de Samuel Ramey és d'aquelles veus que commouen profundament. Té quelcom de misteriós i encisador alhora. És una veu rodona, homogènia, gairebé perfecta... No es pot evitar preguntar, davant un portent natural com el seu: un neix essent artista o es fa?

–Tots naixem amb algun do concret, amb algun talent en especial, però en el meu cas, jo he passat molt de temps estudiant i perfeccionant la meua veu per arribar on sóc.

–Com va descobrir la seva veu?

–No ho sé ben bé, perquè he cantat des de... ja ni me'n recordo! Sempre m'ha agradat cantar i per a mi és una cosa natural fer-ho.

–Quan va descobrir que es dedicaria professionalment al cant?

–Quan vaig decidir que volia dedicar-me professionalment a l'òpera, jo no sabia si podria fer-ho, si m'hi podria guanyar la vida. En aquells temps era molt difícil fer-ho, i molta gent que era bona no es podia acabar dedicant al cant. És a dir, que jo no podia preveure si me'n sortiria. Es necessària una combinació de talent, veu i també una mica de sort: estar en el

moment adequat al lloc indicat. Sempre vaig desitjar fer carrera, però en el fons mai havia somiat fer una carrera com la que en definitiva he pogut fer.

–Tothom acostuma a descriure les veus dels altres, i molta gent es permet descriure la seva com una veu poderosa i imponent, de gran potència i timbre noble. Com descriuria la seva veu? Com es sent quan canta, què sent quan escolta la seva pròpia veu?

–Uf... això és ben bé impossible... A mi sempre m'han agradat molt més les veus dels altres que no pas la meua! Quan m'escolto sóc molt crític amb mi mateix. He fet molts enregistraments i la veritat, mai no estic del tot content en sentir-me. És molt difícil d'explicar... Molta gent diu que tinc una veu molt commovedora i apassionada, però jo no sé si és del tot cert...

–Sens dubte, quan interpreta el paper de Don Giovanni, per descomptat!

–Ha, ha, ha! Quan em trobo bé, amb bona veu, la veritat és que em sento molt i molt bé. És un sentiment especial, quan veus que la veu està bé, en bona forma i et respon tal com tu vols; és molt emocionant, realment, molt gratificant.

–Es posa nerviós algun cop?

–A vegades, encara que mai no he estat un intèrpret massa nerviós. Tot depèn de la situació, sobretot si hi ha algun element nou o es tracta d'una peça que fa temps que no canto. Llavors és quan em sento més nerviós. Normalment, però, els nervis s'acostumen a sentir abans de la funció, i un cop has començat i ets a l'escenari, les coses van molt millor i un se n'oblida, dels nervis.

–És diferent cantar una òpera que un concert o un recital?

–Sí, és força diferent. Quan vaig començar a donar recitals sí que passava molts nervis, perquè en un recital un es troba sol damunt de l'escenari, no hi ha ningú que t'acompanyi i en qui poder-se recolzar. No vas disfressat, per tant tampoc no et pots amagar darrere del teu personatge... Estàs tu sol amb el piano i, de fet, et sents com si estiguessis despullat! Actualment, però, m'encanta fer recitals, ja m'hi sento molt més relaxat... Quan més t'apropes al públic, millor t'ho passes!

–Quan canta a l'escenari, pot arribar a creure's el personatge que interpreta, com si vostè mateix fos aquell personatge?

–De vegades, quan tot va molt i molt bé en escena i vocalment, un pot arribar



EVA GUILLAMET

a sentir-se realment qui està interpretant, però no passa gaire sovint, perquè hi ha moltíssims factors que afecten el desenvolupament d'una funció.

—És necessari que la funció sigui extraordinària perquè un pugui ficar-se al paper de qui interpreta, llavors?

—Un sempre s'esforça per fer creure al públic que ets el personatge en qüestió, però això no vol dir que un mateix pugui sentir-se el personatge i que es pugui perdre dins d'aquest, perquè hi ha vegades que apareixen massa distraccions al voltant.

—Vostè ha cantat moltes vegades els tres rols diabòlics de Berlioz, Boito i Gounod. M'agradaria saber si sent diferents sensacions no només en termes musicals i vocals, sinó també en qüestió de personalitat del personatge.

—Hauria de sentir-me el dimoni? Ha, ha, ha! Hi ha grans diferències entre els tres dimonis. El de Boito és més vocal, més dramàtic i poderós. Els altres dos són més semblants perquè tots dos són francesos, i el seu caràcter és més aviat el de *devil in disguise* (el dimoni disfressat) com deia la cançó d'Elvis Presley..., un personatge encantador, seductor, *bon vivant*. Boito és més el dimoni en si mateix, en essència.

—Té alguna preferència entre tots tres?

—Crec que si hagués d'escollir entre un dels tres, escolliria el Mefistòfil de Gounod, és el rol que més cops he cantat, més de 300 funcions en tota la meua carrera...

—Què li resulta més divertit: fer de dolent o fer un rol buffo?

—Fer de dolent, sense cap dubte! Sempre he pensat que els nois dolents són els que millor s'ho passen... Al llarg de la meua carrera he fet sobretot rols seriosos, però és cert que també he fet algun rol *buff*

fo, com no fa molts anys al Met, on vaig fer una *Italiana in Algeri*, i la gent s'a-propava a dir-me: "Uau! No sabem que podies ser divertit!" També he fet *Il barbiere di Siviglia* (Bartolo i Basilio) i *Gian-ni Schicchi* i m'ho he passat molt bé.

—És a dir que quan interpreta el Don Giovanni també s'ho deu passar molt bé...

—Sí, en realitat crec que gaudeixo molt més amb aquest tipus de rols perquè en el fons són molt diferents de com sóc jo realment. Potser no tothom estarà d'acord amb mi, però és cert que he fet una carrera en què la majoria de rols que he cantat eren més aviat personatges dolents —per descomptat, perquè és el que la meua veu demanava—, però no em sento particularment lligat a ells...

—Quin record té del seu debut a Salzburg en el rol titular de Don Giovanni de Mozart, amb Karajan dirigint?

—Va ser un dels millors moments de la meua carrera. La primera vegada que vaig tractar amb ell va ser a Salzburg, ja que buscaven un nou Don Giovanni per a una nova producció. Va ser quatre anys abans del debut oficial i llavors ja em van escollir. Em va agradar molt tot el procés de preparació, primer vam fer l'enregistrament amb ell i per això vam passar moltes hores estudiant, assajant: una experiència inoblidable per a mi i molt important en la meua carrera.

—Quin és el director d'orquestra amb el qual ha treballat millor?

—Em costa molt escollir un de sol, perquè he treballat amb molt bons directors, afortunadament. Però si m'hagués de quedar amb un de sol, només, en termes generals i per aconseguir treure el millor de mi mateix, probablement seria Claudio Abbado l'escollit. Amb ell he treballat en

moltes ocasions, però també ho he fet amb Riccardo Muti, James Levine...

—Què destacaria d'ells que els fa diferents d'altres directors?

—Riccardo Muti pot ser un home molt difícil i un director molt estricte i, en canvi, treballar amb Claudio Abbado és molt fàcil. Però és més aviat el procés de preparació el que fa que un es senti bé i permeti treure el millor d'un mateix. Són directors que coneixen molt bé les veus i les possibilitats de cadascú.

—Vostè ha cantat sobretot repertori romàntic italià i francès, però també bastant repertori barroc. Quines diferències observa entre el *bel canto* barroc i el romàntic?

—Händel i Purcell tenen una música que demana molta precisió a la *coloratura*, que és molt rítmica. En canvi, Rossini, Donizetti i Bellini són més flexibles. Sempre he considerat el repertori barroc més difícil que el romàntic.

—Durant els anys en què vostè interpretava repertori barroc, Händel principalment, la interpretació era molt diferent de la que s'estila avui dia...

—Actualment s'estila molt més la interpretació històrica, més correcta potser, però la meua veu actual ha perdut flexibilitat i hi ha coses que ja no les puc fer.

—Quin tipus de rols li agrada cantar avui dia, que no havia cantat fins ara?

—Quan arriba una certa edat, els cantants ens hem de reinventar a nosaltres mateixos, buscar nou repertori. Jo ja no puc cantar Figaro o Don Giovanni, però ara puc fer Leporello i hi gaudeixo molt. S'han de buscar noves coses per fer. Aquesta temporada introdueixo el *Don Pasquale* de Donizetti, per exemple. Però hi ha coses al meu repertori, per descomptat, que encara puc cantar, com per exemple el Felip II del *Don Carlo* de Verdi, o fins i tot *Attila*, si algú encara m'ho demana...

—Com es sent actualment cantant personatges d'homes grans?

—Ara em sento molt millor cantant els rols que representen personatges grans, perquè ja no em sento gens incòmode intentant aparentar una cosa que no sóc en realitat.

—La tècnica canvia alhora que canvia la veu?

—Un ha de saber adaptar-se a la seva veu i això és cert, la tècnica ha de saber reaccionar. S'ha de treballar molt més dur, perquè comporta molt més temps escalfar la veu quan un és més gran...

—Com és que mai no ha cantat Wagner?

—M'encantaria cantar Wagner abans d'acabar la meua carrera, però no sé si m'ho demanaran, a aquestes alçades... Sempre vaig considerar que la meua casa estava al repertori italià i francès... Mai em vaig sentir particularment dirigit o atret pel repertori wagnerià, però la veritat és que sí que m'agradaria cantar Wagner algun cop a la meua vida.

—És més una qüestió que els teatres no

RMC
282

Arriba als camerinos del Gran Teatre del Liceu amagat darrere d'unes "psicodèliques" ulleres de sol estil motard, però la seva vestimenta és més aviat la d'un turista que un pot confondre fàcilment per la veïna Rambla de Barcelona. Té un aire despistat i en les presentacions deixa entreveure de seguida una profunda timidesa que li costa deixar de banda durant l'entrevista. Està més cohibit ell que no pas la periodista. Qui ho havia de dir! La imatge d'un artista com ell en escena m'havien provocat un profund respecte i admiració que es traduïen en un nerviosisme difícil de controlar i... després de dos minuts el respecte s'havia transformat en una porta oberta a la conversa fluida i tranquil·la sobre tota una vida dedicada al cant... Tota una vida -el cant- que ell no pot deixar de recordar i sense la qual no pot deixar d'imaginar els anys que li queden per endavant, encara que la naturalesa imposi altres camins... De moment, mentre crema els darrers cartutxos d'una carrera admirable i completa, es dedica a educar un fill de pocs anys i a programar quin serà el seu proper destí: l'ensenyament.



EVA GUILLAMET

li han ofert cantar Wagner o què vostè no ha tingut mai interès a fer-ho?

-Fa molts anys em van oferir cantar Wotan, però jo vaig dir que no, perquè en aquell moment jo no hi estava realment interessat i a més vaig creure que era massa jove per a un rol de les seves característiques. Més endavant no m'ho han tornat a oferir.

-És important saber escollir bé el repertori per preservar la salut de la veu i fer la carrera molt més llarga?

-Una de les raons per les quals he tingut una carrera llarga ha estat gràcies a escollir bé el repertori, vaig tenir gent que em va aconsellar bé al principi: el meu professor, el meu agent... i mai no vaig escollir repertori massa pesant essent massa jove. Per exemple, amb gairebé quaranta anys em van oferir cantar *Boris Godunov* i jo vaig anar a consultar-ho al meu professor perquè no ho veia gaire clar, i em va dir: "Boris és un rol molt atractiu, però quan un baix accepta cantar un paper com el de Boris massa jove, després de fer-lo s'adona que la seva veu ja no és la mateixa", i llavors vaig decidir que no faria Boris fins a tenir com a mínim cinquanta anys.

-La relació entre un cantant i el seu professor és molt important, llavors...

-En el meu cas sí. Jo vaig tenir un professor molt bo a la universitat i després a Nova York també un altre molt bo, amb el qual he treballat durant 37 anys.

-No deu ser aleatori que els cantants que han fet millor carrera siguin els que manifesten que mai no s'ha de deixar d'estudiar...

-És que la veu és com un cotxe, se l'ha de portar a revisió de tant en tant...

-Es veu vostè com a mestre?

-Ara estic començant a impartir masterclasses. Tinc 65 anys i la meua carrera

està cada cop més a prop de la recta final, per tant he de pensar què faré quan acabi.

-Com es sent exercint de professor?

-Molt nerviós! Crec que quan em dediqui a donar classes de cant passaré molts més nervis que damunt de l'escenari!

-Imaginem que està donant una classe... Quines coses no ha d'oblidar mai un cantant per ser un bon cantant?

-Crec que el més important és tenir confiança en un mateix i en la seva veu. Això és fonamental quan un està damunt de l'escenari, per poder transmetre-ho al públic. Després, per descomptat, hi ha les qüestions tècniques, un bon recolzament al diafragma...

-Un cantant ha de sentir-se divo quan està damunt de l'escenari?

-És molt important confiar en un mateix quan ets damunt de l'escenari, però no crec que sigui imprescindible actuar com un divo, no cal prendre's-ho tot tan seriosament... i això que en conec uns quants!

-Quan ha de saber retirar-se un cantant?

-Aquesta és la decisió més dura per a un cantant. Descobrir que ja no ets capaç de fer una bona funció i acceptar que la teua veu ja no respon com abans... Buf, és una bona pregunta... Jo sóc conscient que la meua veu ja no és el que era, però és una decisió molt i molt difícil de prendre, encara que crec que no trigaré massa a deixar la carrera. Es fa realment molt dur pensar la vida sense el cant... quan aquest ha estat... tota la teua vida [Samuel Ramey s'emociona, els seus ulls s'humitegen].

-Però afortunadament vostè pot desenvolupar altres activitats al marge del cant, com, per exemple, la de professor o, fins i tot, director d'escena com han fet alguns cantants, com Renata Scotto...

-És clar, però em posaria encara més nerviós que cantant! La de director d'escena és una bona opció, però no hi he reflexionat gaire..., el que és segur és que no seré director d'orquestra!

-Quins cantants han estat una referència per a vostè?

-Ezio Pinza va ser el primer cantant que vaig escoltar. Jo vaig créixer al mig de Kansas, desconeixia totalment el món de l'òpera i el vaig sentir en un enregistrament: gràcies a ell em vaig interessar per l'òpera. Cesare Siepi és com un déu, per a mi; també admiro molt Norman Trekel i Nikolai Ghiaurov. He tingut la sort de cantar amb grans cantants els quals admiro molt. Fa uns quinze anys, durant una vetllada al Metropolitan en què es reunien Alfredo Kraus, Mirella Freni i Nikolai Ghiaurov per interpretar l'escena del gabinet del *Don Carlo* de Verdi, em van demanar que fes d'Inquisidor... Aquest tipus d'esdeveniments són molt especials, per a mi.

-Vostè també és una referència per a molts joves baixos avui dia. Com el fa sentir, això?

-A mi sempre em causa sorpresa, però naturalment em sento molt adulat i em dona molt d'orgull veure que alguna cosa que he fet pugui servir d'exemple als joves.

-Vostè imposa molt a escena, però la veritat és que dona gust tractar amb vostè, és una persona molt normal, propera i senzilla i fa sentir molt còmode la gent que té al seu costat...

-Moltes gràcies! Miri, fa uns anys vaig tornar a l'escola on vaig estudiar de petit, a Kansas, per a una reunió d'antics alumnes, i tots coneixien la meua carrera. Per això em va agradar molt que em diguessin: "Continues essent el mateix de sempre!"



EL MES D'ABRIL, A L'ABAST

Fabio Luisi

Nou *Kapellmeister* de l'Orquestra de Dresden

El nou director titular de l'Staatskapelle Dresden, l'italià Fabio Luisi, arriba a Barcelona presentant la "seva orquestra" –estrenada l'estiu del 2007– amb un programa per a gran orquestra –Wagner i Strauss– i amb una obra contemporània, *Balances*, de la compositora Isabel Mundry.

per MERCEDES CONDE PONS

PALAU 100. Staatskapelle Dresden. Dir.: Fabio Luisi. Mundry, Wagner, Strauss.
PALAU DE LA MÚSICA. 10 D'ABRIL DE 2008 (21 h).

És un dels directors més reputats actualment entre la "jove" generació, tot i haver nascut a Gènova l'any 1959. L'avalua una carrera fulgurant, amb grans fites i amb un ordre sempre mantingut i creixent. L'italià Fabio Luisi es va titular en piano al Conservatori Nicolò Paganini i posteriorment va estudiar amb l'italià Aldo Ciccolini a París i amb Antonio Bacchelli a Itàlia. Va treballar amb la soprano turca Leyla Gencer com a acompanyant d'òpera i cançons i amb Rodolfo Celletti com a pianista acompanyant, fet que el va decidir d'estudiar direcció d'orquestra. Es va traslladar a Graz, on va estudiar amb Milan Horvat tot seguint la seva carrera pianística com a acompanyant per tal de finançar-se els estudis. L'any 1983 va obtenir el diploma com a director i va començar a treballar a l'Òpera de Graz com a acompanyant i director, tot debutant en concert l'any 1984 a Martina Franca (Itàlia) dirigint el *Requiem* de Cimarosa i a l'Òpera de Graz dirigint *Viva la Mamma* de Donizetti. En els anys següents va dirigir a teatres operístics, com els d'Stuttgart, Mannheim, Orquestra de la Ràdio de Frankfurt, Deutsche Oper de Berlín, Bordeus, Orquestra de la Ràdio de Munic i Gewandhausorchester de Leipzig, fins que l'any 1989 va debutar a la Bayerische Staatsoper de Munic i Staatsooper de Viena.

La seva carrera està molt lligada a l'àmbit germànic des dels seus inicis, donada la seva vinculació durant els seus estudis a la ciutat austríaca de Graz. Allà va fundar l'any 1990 l'Orquestra Simfònica de Graz, en la qual va treballar com

a director artístic fins a l'any 1995. Aquell mateix any va ser nomenat director artístic i titular de la Tonkünstler-orchester de Viena, que va dirigir fins al 2000. Contemporàniament a aquest període, l'any 1996, va ser encarregat, juntament amb Marcello Viotti i Manfred Honeck, de dur la direcció artística de l'MDR de Leipzig, i des del 1999 fins al 2007 va dur a terme aquesta feina en solitari. L'any 1997 també va ser nomenat director musical i artístic de l'Orchestre de la Suisse Romande, amb la qual va treballar fins a l'any 2002 i amb la qual va fer nombrosos enregistraments discogràfics.

El debut americà li arribà l'any 2000, amb la New York Philharmonic en concert i amb la Chicago Lyric Opera en una producció del *Rigoletto* verdia. Des de llavors dirigeix assíduament als Estats Units i l'any 2005 va debutar al Metropolitan de Nova York en una nova producció de *Don Carlos*.

El torn del Festival de Salzburg li arribà l'any 2002, tot dirigint *Die Liebe der Danae* de Richard Strauss, i l'any següent hi tornà dirigint un altra òpera straussiana, *Die Ägyptische Helena*, fet que li va permetre establir relacions amb l'Staatskapelle de Dresden i la Semperoper de Dresden, amb les quals actualment treballa.

L'any 2005 va esdevenir director titular de la Wiener Symphoniker –que ha tingut a la seva història directors titulars com Herbert von Karajan, Wolfgang Sawallisch o Carlo Maria Giulini–, càrrec que ocupa en l'actualitat, tot combinant-lo amb el de director musical de l'Staatsoper de Dresden (des de l'any



FABIO LUISI

2004) i director titular de l'Staatskapelle de Dresden des de l'estiu de 2007.

L'Staatskapelle de Dresden és una de les formacions orquestrals més antigues, amb 460 anys d'història des que la va fundar el príncep Moritz von Sachsen l'any 1548, i durant la seva història ha tingut mestres (*Kapellmeisters*) com els compositors Heinrich Schütz, Carl Maria von Weber, Richard Wagner i grans personalitats com Fritz Reiner, Karl Böhm, Joseph Keilberth, Rudolf Kempe, Kurt Sanderling, Giuseppe Sinopoli, Bernard Haitink i Sir Colin Davis. L'Staatskapelle de Dresden pot lluir també l'estrena de nou de les òperes de Richard Strauss (entre aquestes *Salome*, *Elektra* i *El cavaller de la rosa*) i té dedicada la *Simfonia alpina*.

En el concert que oferirà sota la batuta de Fabio Luisi al Palau de la Música, sentirem obres del repertori que més s'adiu amb la seva història, com és el poema simfònic de Richard Strauss (*Una vida d'heroi*) i l'*Idil·li de Siegfried* de Richard Wagner. També hi haurà una obra d'estrena que porta per títol *Balances*, de la compositora alemanya Isabel Mundry (1963), deixeble de Hans Zender i estudiant a la Cité des Arts de París i a l'IRCAM, on va dur a terme un curs sobre música electrònica.

RMC
282

EL MES D'ABRIL A L'ABAST

La grandesa de la natura en música de Sibelius i Strauss

El mes d'abril acull cinc caps de setmana de concerts de l'OBC amb una gran diversitat d'obres i intèrprets. D'aquests cinc programes, cal destacar-ne tres per l'interès que desvetllen les obres programades. S'hi podran sentir obres de grans compositors com Haydn, Rakhmàninov, Wagner, Strauss i Sibelius, però també dues obres contemporànies, del català Francesc Taverna-Bech i la finlandesa Kaija Saariaho.

TEMPORADA OBC. Valentina Igoshina, piano. Dir.: Josep Caballé-Domènech. Taverna-Bech, Rakhmàninov, Wagner, Strauss. / Dir.: Hannu Lintu. Haydn, Sibelius. / Dir.: Ernest Martínez-Izquierdo. Saariaho, Strauss.
L'AUDITORI. DE L'11 AL 27 D'ABRIL (CAL CONSULTAR DATES I HORARIS).

El primer dels concerts als quals cal fer esment és el que es podrà sentir els dies 11 a 13 d'abril, sota la direcció del jove director català Josep Caballé-Domènech. Aquest concert, que sobta especialment per l'espectacularitat de les obres programades, s'inicia amb l'obra de Francesc Taverna-Bech, *Les nits*, estrenada per l'OBC l'any 2001. En aquella ocasió, l'obra l'havia de dirigir el mestre Franz-Paul Decker, a qui era dedicada la partitura i extítular de l'OBC, però al darrer moment no va poder ser present a causa d'un greu accident domèstic, essent Rumon Gamba qui es va fer càrrec de l'estrena. Francesc Taverna-Bech, nascut a Barcelona l'any 1932, va concebre l'obra l'any 1993, l'any en què el mestre alemany, Decker, va finalitzar el seu període com a titular de la formació barcelonina, com a homenatge a l'artífex de la transformació de l'OBC en una "veritable orquestra" en paraules del mateix Taverna-Bech. *Les nits* és una "trilogia simfònica" –tal com el mateix compositor defineix l'obra– que es revela com una música evocadora de sensacions, en una durada aproximada de dotze minuts, amb la sobrietat i serietat pròpia de l'obra del compositor català, però amb un discurs molt clar. *Les nits* s'ha d'entendre en l'ideari del compositor, que concep la composició com una activitat tan necessària com respirar, a la qual es dedica en soledat i fonamentalment per a ell mateix. *Les nits* és, per tant, una obra que contrasta amb la resta d'obres de característiques "espectaculars" que la segueixen en el programa. A la primera part es podrà sentir la virtuosística *Rapsòdia sobre un tema de Paganini*, op. 43 de Serguei Rakhmàninov –que

interpretarà com a solista la jove pianista russa Valentina Igoshina–, mentre que a la segona part, l'OBC interpretarà l'obertura i bacanal de l'òpera *Tannhäuser* de Richard Wagner i el poema simfònic *Les facècies de Till Eulenspiegel*, op. 28 de Richard Strauss.

Richard Strauss i el repertori finlandès són dos dels eixos principals sobre els quals giren gran part dels esmentats programes del mes d'abril. La batuta del director finès Hannu Lintu serà l'encarregada de conduir l'OBC en el camí de la gran obra simfònica del també finès Jean Sibelius, *Llegendes* op. 22, *Lemminkäinen suite*, que vindrà precedida per la *Simfonia núm. 86 en Re Major* de Franz Joseph Haydn. Més coneguda amb el nom de *Lemminkäinen suite*, les *Llegendes* op. 22 de Jean Sibelius, que va escriure entre el 1893 i el 1895, estan inspirades en quatre llegendes del Kalevala, una de les quals és *El cigne de Tuonela*, una de les peces més conegudes del compositor finès.

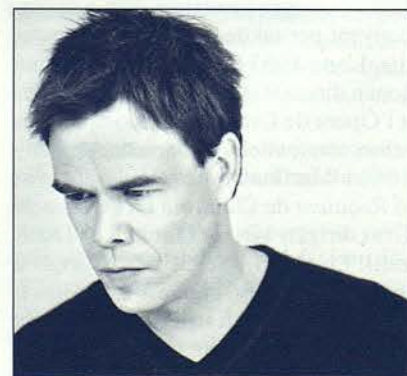
Continuant amb l'estela finlandesa, el concert del 25 al 27 d'abril portarà una nova creació de la compositora natural d'Hèlsinki, Kaija Saariaho: el *Concert per a violoncel i orquestra*, que a Barcelona interpretarà el violoncel·lista finès Anssi Karttunen, responsable d'estrenar gran part de les obres per a violoncel de la compositora. Estrenat amb la Boston Symphony Orchestra el febrer de 2007, el *Concert per a violoncel i orquestra* de Saariaho vindrà acompanyat de l'esplèndida *Simfonia alpina* op. 64 de Richard Strauss. Malgrat que el seu nom inicialment desorienti, la *Simfonia alpina* –composta entre 1911 i 1915– és un poema simfònic de caràcter eminentment programàtic que descriu una jornada d'excursió pels Alps bàvars, fent



MIQUEL TAVERNA BECH



CHRIS DUNLOP



DE DALT A BAIX: FRANCESC TAVERNA-BECH, VALENTINA IGOSHINA I HANNU LINTU

referència a la seva pròpia experiència en la seva adolescència. La *Simfonia alpina* la va estrenar l'Staatskapelle de Dresden l'any 1915 i requereix una immensa plantilla orquestral de 123 músics, sense doblar els vents i augmentar la corda.

EL MES D'ABRIL, A L'ABAST

Cincinnati Symphony Orchestra

PALAU 100. Cincinnati Symphony Orchestra. Janine Jansen, violí. Dir.: Paavo Järvi. Mozart, Txaikovski, Xostakóvitx.
PALAU DE LA MÚSICA. 17 D'ABRIL DE 2008 (21 h).

La Cincinnati Symphony Orchestra, sota la direcció de Paavo Järvi –nascut a Estònia l'any 1962– oferirà un concert el dia 17 d'abril amb obres de Mozart, Txaikovski i Xostakóvitx. El concert començarà amb l'obertura de *Les noces de Fígaro* de W. A. Mozart, per continuar amb el *Concert per a violí en Re major, op. 35* de Txaikovski –en el qual actuarà com a solista la jove violinista holandesa Janine Jan-

sen– i finalitzar amb l'espectacular *Simfonia núm. 10 en Mi menor, op. 93* de Dmitri Xostakóvitx.

La Simfònica de Cincinnati va ser fundada l'any 1895 i és la cinquena orquestra simfònica més antiga dels Estats Units. Des de l'any 2001 l'estonià Paavo Järvi n'és el director titular, que és, a més, director artístic de la Deutsche Kammerphilharmonie des del gener de 2004, i director musical de l'Or-

questra de la Ràdio de Frankfurt.

La violinista holandesa Janine Jansen –nascuda a Utrecht l'any 1978– és deixeble de Boris Belkin i d'ençà del seu debut al Concertgebouw d'Amsterdam l'any 1997 és molt aclamada en les seves aparicions musicals, que inclouen les millors orquestres del món, sota la direcció de grans directors com Gergiev, Järvi o Pletnev. És artista en exclusiva del segell discogràfic DECCA.



KASSKARA

Vienna Piano Trio

EUROCONCERT. Vienna Piano Trio. Haydn, Beethoven, Txaikovski.
PALAU DE LA MÚSICA. 8 D'ABRIL DE 2008 (21 h).

El Vienna Piano Trio –format pel pianista Stefan Mendl, el violinista Wolfgang Redik i el violoncel·lista Matthias Gredler– torna a la temporada d'Euroconcert després de la seva reeixida presentació ja fa quatre anys en aquest cicle i consolidat ja com un dels trios més reconeguts del moment.

Des de la seva fundació l'any 1988, el Vienna Piano Trio ha tocat a les sales de més renom internacional i ha tingut com a mestres noms tan importants com Isaac Stern o els integrants del Beaux Arts Trio i els Quartets Lasalle i Guarnieri. Del 1997 a 2006 va participar en el cicle de concerts de Joven-

tuts Musicals de la temporada de la Wiener Musikverein austríaca i durant la temporada 2006-07 va tenir per primer cop un cicle estable a la Mozartsaal dins de la temporada de la Wiener Konzerthaus.

Wolfgang Redik toca un violí Guadagnini del 1772 cedit pel Banc Nacional austríac i Matthias Gredler un violoncel Guadagnini de 1752. En el concert que oferiran a la sala gran del Palau de la Música interpretaran el *Trio en Mi menor Hob. XV/12* de Franz Joseph Haydn, el *Trio en Mi bemoll major op. 70 núm. 2* de Ludwig van Beethoven i el *Trio en La menor op. 50* de Piotr Ílitx Txaikovski.

Robert Holl

RECITAL ROBERT HOLL, baix. Oleg Maisenberg, piano. Schumann, Xostakóvitx.
LICEU. 13 D'ABRIL DE 2008 (17 h).

El baríton holandès Robert Holl va néixer a Rotterdam l'any 1947, va estudiar cant amb Hans Hotter abans de ser contractat per la companyia de la Bayerische Staatsoper de Múnic, on va treballar fins a l'any 1975. En els anys següents va treballar amb directors tan importants com Eugen Jochum, Karl Richter o Wolfgang Sawallisch, en primer lloc sobretot en concerts i més endavant en produccions operístiques, interpretant rols com el Sarastro a *La flauta màgica* o Basilio en el *Barber de Sevilla* rossinià, sota la direcció de grans batutes com Claudio Abbado o Nikolaus Harnoncourt.

Ha treballat assiduament a la Deutsches Staatsoper de Berlín amb Daniel Barenboim, interpretant rols wagnerians com el de landgravi Hermann en *Tannhäuser*, Hans Sachs en *Els mestres cantaires de Nùrnberg*, Daland en *L'holandès errant*, i a la Wiener Staatsoper interpretant el rei Marke en el *Tristany i Isolda* sota la direcció de Christian Thielemann. L'estiu de 2004 va participar al Festival de Bayreuth interpretant el rol de Gurnemanz en la nova producció de *Parsifal* dirigida per Pierre Boulez.

Robert Holl és, a més, un gran intèrpret de *lieder* –en el recital barceloní interpretarà *lieder* de Schumann i Xostakóvitx acompanyat al piano per Oleg Maisenberg– i un compositor assidu de música de cambra: *lieder* i música per a piano que fins i tot ha publicat en CD. Estava casat amb la soprano danesa Inga Nielsen, que va morir el passat mes de febrer de 2008, víctima d'un càncer.

Orchestra of the Eighteenth Century. Orfeó Català

PALAU 100. Orchestra of the Eighteenth Century. Orfeó Català. Violet Serena Noorduyn, soprano. Wilke Te Brummelstroete, mezzosoprano. Anders J. Dahlin, tenor. David Wilson-Johnson, baríton. Dir.: Frans Brüggen, Mozart.
PALAU DE LA MÚSICA. 21 D'ABRIL DE 2008 (21 h).

Torna novament el director holandès Frans Brüggen a la temporada de Palau 100, però enguany ho fa amb la prestigiosa Orchestra of the Eighteenth Century que ell mateix va fundar l'any 1981, actualment considerada una de les millors orquestres en la interpretació històrica dels segles XVIII i XIX amb instruments originals i que interpretarà en la primera part del programa la *Simfonia núm. 40 en Sol menor, K. 550* de W. A. Mozart.

Juntament amb l'Orfeó Català i un

quartet solista compost per les veus de la soprano Violet Serena Noorduyn, la mezzosoprano Wilke Te Brummelstroete, el tenor Anders J. Dahlin i el baríton David Wilson-Johnson, interpretaran la *Missa de la Coronació en Do Major, K. 317* del genial compositor salzburguès.



FRANS BRÜGGEN

RMC
282

EL MES D'ABRIL, A L'ABAST

XXXI FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA

A l'entorn dels centres de poder de l'època barroca

El tercer any que el Festival de Música Antiga de Barcelona (del 12 d'abril al 18 de maig) està instal·lat a L'Auditori –enguany encara amb la vinculació de la Fundació “la Caixa”–, ja fa pensar en una perpetuació a llarg termini d'un festival que en aquesta casa sembla haver trobat el seu lloc, donada la ben trobada vinculació amb les eines de què disposa aquest centre musical que és L'Auditori: tres sales de concerts, Museu de la Música i ESMUC.

Enguany, la XXXI edició del Festival –dirigit per la veterana i experimentada Maricarmen Palma– gira al voltant de la música barroca, amb una atenció especial als centres de poder que la van afavorir: les ciutats, la cort i les religions. Una idea original que dona espai a un ampli ventall de possibilitats musicals, des de la música cambrística a les corts, la música “de carrer” –que podria en certa manera equiparar-se al sempre encertat i agraït *Fringe*, dies 3 i 4 de maig– que omple la Barcelona medieval de sons d'altres temps i retrotreuen el vianant a una història molt sovint enyorada –quan la música es confonia “només” entre el soroll de les veus, els animals i la natura– i la música religiosa, que manté encara la seva vinculació eclesiàstica amb els concerts programats en temples religiosos que conserven l'essència original de la música feta per a aquests espais.

El Museu de la Música –que al març va celebrar el seu primer any de vida– s'estrena en el Festival com a espai d'acollida d'activitats orientades a la divulgació i el coneixement. Si el mes de març va acollir un cicle de conferències a càrrec de l'estudiós Joan Vives amb el títol “Història de quatre ciutats en la primavera del barroc”: Florència, Venècia, Nàpols i París, com a centres de creació i establiment d'estils definits dins una mateixa època, els dies 20 d'abril, 11 i 25 de maig, el Museu obrirà els seus instruments –orgue, clavicèmbal i *fortepiano*– a les oïdes del seu públic per mostrar els sons d'uns instruments que no per estar tancats dins d'un museu deixen de tenir vida pròpia.

El Festival començarà oficialment els dies 12 i 13 d'abril amb l'anunci de la inauguració de la seva XXXI edició a càrrec d'un grup de joves músics situats a la llanterna de L'Auditori, que mostraran al públic inicialment dirigit a sentir el concert de l'OBC el so dels instruments històrics del barroc.



Fora de l'àmbit pròpiament físic de L'Auditori, es situen dos concerts d'orgue a la basilica de Santa Maria del Mar. El primer –el dia 19 d'abril– a càrrec de José Luis González Uriol, amb obres de Carreira, Aguilera de Heredia, Bruna, Nassarre, Bach, Ferreñac i anònims dels segles XVIII i XIX, el segon –el dia 25 d'abril– a càrrec del jove organista valencià Juan de la Rubia, amb un concert dedicat a l'organista de la catedral de València Cabanilles i la improvisació. La Capella de Santa Àgata, en ple melic del barri gòtic, acollirà la tarda del 10 de maig –amb el nom de TardÀgata– un tast de música barroca a càrrec de tres joves grups que s'aniran succeint: el Dúo Sirotto, Concerto Antico i L'Art du Bois. Aquest darrer grup oferirà l'endemà un concert en família amb obres de Dorn, Cesari, Dowland, Piccinini, Uccellini i anònims.

El primer concert que acollirà la sala de cambra de L'Auditori –el dia 27 d'abril–, tindrà com a protagonistes el grup Cantus Cölln, que elaborarà un programa al voltant d'obres religioses de dues de les manifestacions més importants de l'època: el calvinisme i el luteranisme, amb obres de Bach, Buxtehude, Schein i Schütz. L'Ensemble Aurora (violoncel, violí i clavicèmbal) interpretarà algunes de les sonates de l'*opus* V. de Corelli, editat a Roma l'any 1700, exemple de proporció musical segons els paràmetres de l'Accademia d'Arcadia i pedra angular de la literatura per a violí, men-

tre que Capriccio Stravagante, dirigit pel clavecinista Skip Sempé, acompanyarà l'oïent en un passeig per les Fêtes Royales promogudes en temps del Rei Sol a Versalles amb un *pastiche* de música dels compositors més importants del moment: Leclair, Matho, Couperin, de la Barre i Marais. The Rare Fruits Council –que compta amb la presència de dos grans violinistes com són Manfredo Kraemer i Pablo Valetti– farà viatjar el públic del Sud al Nord d'Alemanya amb obres de Biber, Pachelbel, Buxtehude, Reincken o Rosenmüller i l'Orquestra d'Antiga de l'ESMUC torna a la programació del Festival, sota la direcció d'Emilio Moreno i amb el violoncel·lista Roel Dieltiens com a solista, amb un concert amb obres de Baguer, Boccherini i Haydn.

Serán cites ineludibles la del reconegut grup italià Il Giardino Armonico, dirigit pel flautista Giovanni Antonini, que presentarà un repertori d'obres de compositors venecians com Castello, Merula, Buonamente, Legrenzi i Vivaldi, o el retorn del clavecinista Kenneth Weiss, amb un recital el dia 13 de maig en què interpretarà les *Variacions Goldberg BWV 988* de Johann Sebastian Bach.

La presència espanyola –que cada cop consolida més la seva qualitat en aquest tipus de música–, vindrà representada en aquesta edició per la presència del grup Los Músicos de su Alteza i les veus de Carlos Mena i María Espada. Los Músicos de su Alteza, liderat per Luis Antonio González, oferirà un repertori d'obres de compositors espanyols del barroc per a la festivitat del Corpus Christi, com Ruiz Samaniego, Patiño-Navarro, Correa, Padilla, Ximénez de Luna, Calán, Pérez Roldán o Marqués, mentre que Ricercar Consort –juntament amb les veus del contratenor Carlos Mena i la soprano María Espada– recrearan l'*Stabat Mater* de Pergolesi, una de les fites musicals del barroc religiós.

RMC
282

PAPER D'ASSAIG

A propòsit d'un aniversari

per JORDI CORNUDELLA



POETA

La música, als que no sabem viure sense escoltar-ne, té moltes maneres de fer-se'ns important. No segueix cada vegada el mateix camí per ocupar un lloc en la nostra vida. Hi ha músiques que ens absorbeixen molt intensament només durant un temps determinat, i hi ha altres músiques que ens acompanyen sempre. Suposo que tots fem, poc més o menys, distincions d'aquesta mena.

Fa un parell d'estius vaig adquirir, a Milà, la reedició en cedé d'un disc que havia tingut a finals dels setanta: nou cançons d'un cantautor italià que no havia tornat a sentir des d'aleshores. Quan vaig posar-me a escoltar el cedé, al cap d'uns dies, no vaig trigar gens a notar un nus a la gola i a tenir els ulls humits. De vegades passen, aquestes coses. Però l'emoció que ens trasbalsa quan passen, ¿podem dir, en rigor, que prové de la música mateixa? Almenys en el meu cas, penso que no. Sospito que el trasbals no em venia d'aquelles cançons ni de la meua memòria (em va sorprendre descobrir que encara me les sabia totes, tants anys després), sinó que procedia directament de la meua adolescència. L'emoció que em va estremir era la pura reviviscència de l'emoció amb què, a setze anys (potser eren quinze o disset, tant se val), havia escoltat aquelles cançons italianes fins a fer-me les meves. Sentides ara, es convertien en un pur mitjà (eficacíssim, això sí) per transportar-me en el temps, prop de trenta anys enrere. Perquè, de fet, si les lletres i les melodies d'aquell disc van

ocupar un lloc a la meua vida, aquest lloc va deixar d'existir alhora que l'adolescència.

Hi ha músiques, doncs, que ens pertanyen perquè van pertànyer a la persona que érem en el passat. En canvi, n'hi ha unes altres que ocupen dintre nostre un lloc permanent, que fan via amb nosaltres en el curs del temps. En gran part, aquestes músiques que tenen un valor especial per a cadascú solen ser obres d'aquelles que els repertoris habituals de les sales de concert i de les cases discogràfiques ens proposen de visitar regularment: les obres que configuren el cànon compartit i que són, entre altres coses, pedra de toc convencionalment admesa per comparar-hi

nostra sensibilitat, hi hem reconegut caïres de la nostra condició més fonda. Són músiques que ens han educat i que ens han fet, i que estimem per la raó i des de l'entranya.

Si avui penso en això és perquè la proximitat d'un aniversari me'n fa venir ganes: el proper 30 de maig, Gustav Leonhardt farà vuitanta anys. És un senyor del qual es poden dir una pila de coses. Que és el principal capdavanter de la recuperació de la música antiga (juntament amb Nikolaus Harnoncourt, Frans Brüggen, els germans Kuijken, Anner Bylsma i companyia). Que és el màxim responsable de la manera d'interpretar Bach avui en voga (una manera que es va anar imposant a poc a poc des dels anys 50, amb la contribució impagable, al principi, d'Alfred Deller: aquell *Agnus Dei* de la *Missa en Si menor*!). Que ha rescatat de l'oblit una enorme massa de música (alemanya, anglesa, francesa, italiana) del XVII i del XVIII. Que és el clavicembalista per excel·lència i el mestre per excel·lència de molts clavicembal·listes. Que és el paradigma de l'interpret rigorós i discret, que posa sempre el seu art al servei de la música, i mai a la inversa. Etcètera. Totes

aquestes coses, i moltes més que potser es diran, són certes. Però estic segur que som molts els que pensem que Gustav Leonhardt no és únicament la suma de tot això. Gustav Leonhardt és també algú que ens ha ajudat a créixer posant al nostre abast uns tresors que ens han fet més persones i més feliços. Jo, almenys, sense la saó que encara fan dintre meu unes quantes suites de Louis Couperin, un parell de *grounds* de Purcell o una alemanda de Froberger (i trio a posta uns exemples minúsculs), no seria el mateix.



GUSTAV LEONHARDT, EN UNA FOTOGRAFIA DE 1993, DE PAU BARCELÓ, AL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

tot allò que escoltem. Però hi ha algunes peces, no necessàriament de les més conegudes, que potser ens han marcat d'una manera més personal o més íntima. Tal vegada hi hem arribat sense l'aval del cànon, per instint propi o per indicació generosa d'algú; sigui com vulgui, el cas és que en un moment determinat hem sabut treure'n tot el partit, disfrutant-hi i aprenent-hi a ser nosaltres mateixos en unes regions interiors que la paraula no abasta. Hi hem descobert emoció i bellesa, hi hem polit la

RMC
282

Ha nascut el canal de música clàssica catalana

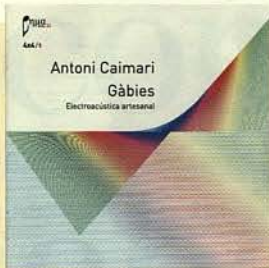
WWW.
CATCLASSICA.CAT

Amb obres d'autors i intèrprets catalans, les portades dels àlbums, informació sobre el que està sonant, notes biogràfiques dels autors, galeria d'imatges i l'avanç d'allò que sonarà després. També incorpora un arxiu de programes temàtics per escoltar o descarregar, un arxiu de músics, l'accés a la informació de la programació del canal, l'agenda de concerts i un ampli ventall de notícies i destacats d'actualitat relacionats amb l'univers musical.

Cat **C**làssica

només per internet

Un nou canal de **CATALUNYA**
MÚSICA



ANTONI CAIMARI Gàbies

ANTONI CAIMARI, PIANO.
ARS HARMONICA 164.
52 min. 2006.

Dues obres ben diferents conté aquesta gravació de l'inclassificable compositor mallorquí Antoni Caimari. Tota la seva producció

musical catalogada (revisió feta el 2006) es redueix, a l'efecte de possibilitats d'instrumentació, a obres per a piano, piano preparat i electroacústica. La primera obra que el presenta disc, *Gàbies*, és per a piano i electrònica, escrita l'any 1984. Es divideix en dues parts, "Entorn poètic" i "Mòduls". La primera part és una amalgama de breus peces per a piano d'estètica orientalista, cants d'ocells i remor d'aigua (i sentir ambdues coses seguides ens fa pensar en la música *new age*), un recitat poètic de Miguel Velasco (d'evocadores imatges surrealistes però de dicció no gaire aconseguida), una peça per a piano de sonoritat harmònica i melòdica impressionista propera en algun moment a Sa-

tie... "Mòduls", en canvi, se centra i recrea més en la repetició obsessiva de sonoritats electròniques amb alguna tímida intervenció també de l'element melòdic/harmònic.

La segona obra, escrita un any abans que l'anterior i dedicada a Greenpeace, és *Viatge immòbil-contaminació*, més netament electroacústica i de concepte unitari. Es tracta en aquest cas d'una obra molt més dramàtica i angoixant que no la primera. Els colors sonors creats per l'electrònica són manipulats, allà de manera dissonant, allà amb excessiva intensitat, per crear una atmosfera d'intranquil·litat i patiment. De fet, en la segona i tercera pista (de les quatre que té l'obra), Caimari ha afegit una

veu, tractada també electrònicament, esglaiadora que ens podrà recordar una psicofonia que incrementa importantment el clima de tensió i desassossec que l'obra vol transmetre. I és que l'autor ha pensat i elaborat la peça a mode de música programàtica, prenent descriure sonorament la destrucció física del planeta i el patiment de l'home davant aquest irremeiable destí. L'obra, però, ens diu l'autor, acaba amb un optimista efecte sonor que vol expressar la fugida i la recerca de la renovació de la vida dintre d'una altra dimensió. Concrecions semàntiques, tot s'ha de dir, que la simplicitat de l'obra no transmet, sinó que llegim.

Jaume Rodríguez Pombo



Contemporanis de la Mediterrània vol. 16 Carles Guinovart i Rubiella

UNIÓ MÚSICS. FUNDACIÓ
ÀREA CREACIÓ ACÚSTICA. 2 CD.

Veritablement, en els discs editats per la Fundació ACA, hi trobem magníficament documentada la característica més personal de la música de Carles Guinovart (Barcelona, 1943), la seva constant recerca en el camp de la tímbrica instrumental. Un recerca que assoleix la categoria de veritable aportació pel que suposa de plantejament sincerament poètic. D'alguna manera, la música de Guino-

vart ens corprèn pel contingut, autènticament abstracte, no concret, del so, que el treballa i elabora no solament amb la cura de l'orfebre, sinó també amb la reflexió aprofundida del poeta per trobar-hi l'expressió d'una exigent síntesi espiritual. És així com el so inèdit, sigui per contrast en la instrumentació o bé per la manera heterodoxa de produir-lo, s'arrodoneix, es crea i justifica, mitjançant l'agermanament i la

continuitat de la ressonància harmònica a través del coneixement de la concomitància que configura el timbre específic del so instrumental.

Aquesta subtilitat en la coloració de la música exigeix un alt nivell interpretatiu, a la vegada que també la plena identificació amb el pensament estètic de compositor, ja que d'una altra manera el resultat de la lectura pot perillar ja sigui per una execució primordialment virtuosística i tècnica o bé per centrar l'atenció quasi en exclusiva en la precisió rigorosa del text musical. Cert que aquests dos aspectes no poden menysprear-se, si cal atorgar a l'execució de la música de Guinovart un certa llibertat en la seva plasmació, ja que ella és un factor important per donar l'indefugible to poètic a la interpretació; perquè

en ella i d'alguna manera hi aflori el seu innegable fons humanístic. Per aquesta raó cal esmentar i destacar l'excel·lència de la labor de R. M. Descalzo, A. Nieto i Carme Poch com a pianistes; del guitarrista Santiago Figueras; de J. Sançhís, clarinet; de Lluís Guinovart, violí; del Quartet Tàrragó, de l'OCB i el seu director, Ros Marbà; de Jordi Codina, guitarra; Marisa Martins, soprano i, entre d'altres, de l'Orquestra i Cor de la Comunitat de Madrid i el seu director Miguel Groba, com també al director Alfons Reverté. Tos ells són punts excepcionals perquè les obres, d'impressionant riquesa tímbrica de Carles Guinovart, brillin aquí com una de les aportacions cabdals per a la història de la nostra música.

F. Taverna-Bech

RMC
282

Compositors de Badalona. Josep Soler

E. AMADOR, PIANO. GRUP INSTRUMENTAL DEL CONSERVATORI DE BADALONA. V. VILLANUEVA, SOPRANO. S. BOVER, PIANO. COR DE CAMBRA DYAPASON. A. BRUACH, ORGUE. COR DE VEUS BLANQUES DEL CONSERVATORI PROFESSIONAL DE BADALONA, GRUP INSTRUMENTAL. 2 CD.

Certament, escoltar amb cinquanta anys i escaig les obres dels compositors que són els veritables punts de la nostra música constitueix una experiència enriquidora pel que significa d'entrar en contacte amb les primeres vivències creatives del compositor i del seu pensament que tot just es manifestava com una inquietud per trobar la base d'una recerca que apuntalés les primeres passes del seu camí. I potser en el

cas d'en Josep Soler pot afirmar-se que ell ja entreveu quines seran les pautes que condicionaran el seu treball. Ben segur que la personalitat de Josep Soler té una força difícil de trobar en la majoria dels seus companys, això fa que ja des de l'inici de la seva trajectòria la seva música vingui marcada per uns trets d'inqüestionable intimitat i que de cap manera deuen la seva presència al pur mimetisme estilístic o bé a una voluntat d'estar simplement a

la *page* com ens trobem en tants casos d'altres compositors. La seva obra sempre mostra una autenticitat expressiva que indaga la problemàtica de l'existència de l'home, sigui en la vessant social o bé religiosa. Des dels pianístics *Homenatges a Ravel i Falla*, la subtil polifonia dels *Corals I i II* —composicions datades entre 1951 i 1952— i la impressionant *Missa* escrita el 1953 i revisada el 2003, hi constatem ja en definitiva la presència d'un compositor insubornable i fidel a un credo estètic que amb el temps (mig segle de composició) s'ha anat afinant i subtilitzant en tensa expressió poètica i emotiu dramatisme.

Certament, no és música fàcil d'escoltar, sinó que exigeix de l'oient una atenció constant i exempta de prejudicis. Solament així es podrà captar i gau-

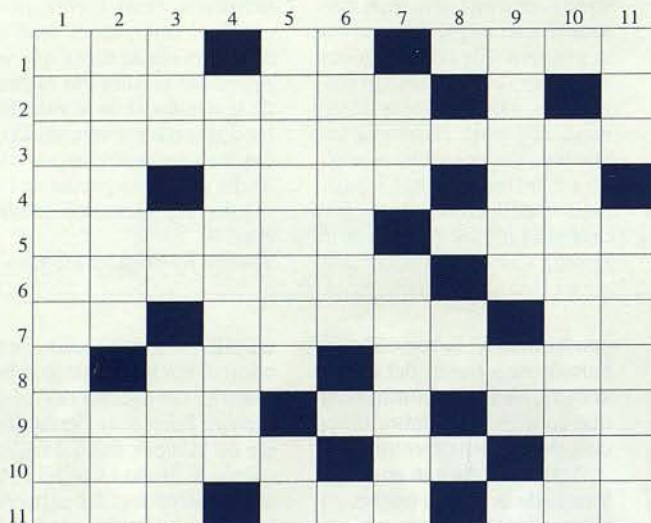
dir de la bellesa de les *Tres cançons japoneses* o bé dels *Homenatges a Falla, Bartók i Stravinsky*. I en ells intuirem ja el sentit colpidor de la música que dona vida i religiositat sense etiquetes al drama *Misteri de sant Francesc* (2002), narració sonora d'un lirisme altament poètic que ens porta a reflexionar sobre els misteris de la creació i de l'existència per mitjà de la seva via del dolor i la contemplació que en cert sentit s'emparenten amb les cosmogonies de Messaien....

Una altra virtut d'aquests dos CD és el treball de tots els intèrprets, ja que tots semblen imbuits del veritable esperit solerí per donar expressivitat i emoció a la música del compositor. Virtut que d'altra manera difícilment podria captivar-nos amb el esperit.

F. Taverna-Bech

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada de març 2008 (núm. 281)

Horizontals. 1. Per fer sonar les cordes del violí. El llibre més famós de Montserrat (tres paraules que baixen per l'11 vertical) 2. Zabaleta, gran arpista. La major: Ravel, Ruera o Respighi. 3. Moviment artístic poc musical, més aviat pictòric o literari. 4. Al, is, od... Trrrrinat a la partitura. Emissió d'ones audibles. 5. El que acostumen a tenir els compositors amb aquells que els plagien. Quatre de les sis darreres lletres de l'alfabet. 6. El de Händel és molt famós. Inicis d'en Sagens (Camille Saint). 7. Avisa avocàlicament. Cantant mascle. Ruera consonàntic. 8. Batuta. Respon als aplaudiments intensos. Nega el tema (i perd les vocals). 9. Tiro endavant la mainada, però endarrere. A un to de Sol. Laa, Sii, Doo... 10. Dedicar a Déu una cançó. Límits dels trompetistes. El cul del cul. 11. Per fer sonar les cordes de la viola. Pacíficament uneix la trompeta amb la baqueta (i fins i tot amb la banqueta del piano). 950 romans. **Verticals.** 1. Compositor de Torroella del classicisme, monjo de Montserrat (dues paraules enganxades). 2. El que faries si anessis a veure una òpera *buffa*. Institut de Llaütistes Reials. 3. Comunitat de Concerts Religiosos. Els límits dels trombonistes. Si hi beus pel gros, t'esquitxes. 4. Suposada vàlua de tota obra musical. 5. En calen moltes per dirigir les simfonies de Xostakóvitx. A un to de Do. 6. Lloarien escapçadament. Farinelli, Frescobaldi o Ferrer. Faristol desplegat. 7. Residència de Llaütistes Reials. Tipus d'obra musical. 8. Cinquanta romans. Batuta. Xostakóvitx, Xenakis o Ximenes. Dues de Reger. Serpentó. 9. Orlando, músic. Lira consonàntica. Corelli, Cererols o Clementi. 10. La tercera batuta de l'encreuat. Museu de Mozart. 11. Aquesta ve de l'1 horitzontal.

Solucions en el número següent.

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 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*.

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

Solucions en el número següent.

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

<www.sidokus.com>

Sidoku de març 2008 (núm. 281)

Pere i el llop. Tema de Pere (S. Prokófiev)

El Virolai (Rodoreda-Verdaguer)

concerts



BARCELONA (BARCELONÈS)

1 ABRIL	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Dir.: Eiji Oue. Pons, Mozart, Txaikovski. (Quarta audició).
2 ABRIL	20 h	At. Barcelonès	Eulàlia i Ester Vela, piano a quatre mans. (Nous Valors Joves & Clàssica).
	20.30 h	Palau	David Fray, piano. Schubert, Mozart, Bach. (Ibercamera Cambra).
3 ABRIL	20 h	Liceu	<i>Tannhäuser</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
5 ABRIL	19 h	Palau	Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. Dir.: J. Pons. (Cobla, Cor i Dansa al Palau).
6 ABRIL	12 h	Palau	Pop-rock a prop (a partir de 10 anys). (Concerts Familiars al Palau).
	17 h	Liceu	<i>Tannhäuser</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
	18 h	Palau	JONC. Orfeo Català. M. Mathéu, soprano. A. Tobella, contralt, D. Alegret, tenor. Dir.: Manuel Valdivieso. Gerhard, Pedrell, Rossini. (Els Diumenges al Palau).
	20 h	L'Auditori	La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XXI. Dir.: Jordi Savall. <i>Jerusalem "La Ciutat de les dues Paus"</i> . (El So Original. Orígens i Memòria).
7 ABRIL	19 h	Palau	"Les Arts" Brass Ensemble. Juan de la Rubia, orgue. Dir.: Ricard Casero. Susato, Speer, Gabrieli, Bach, Reger, Mussorgski. (Concert de Tarda al Palau).
	20 h	Liceu	<i>El castell de Barbablava</i> de Bartók, <i>Diari d'un desaparegut</i> de Janáček. Dir.: J. Pons.
8 ABRIL	20 h	Liceu	<i>Tannhäuser</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
	21 h	Palau	Vienna Piano Trio. Haydn, Beethoven, Txaikovski. (Euroconcert).
9 ABRIL	20 h	Liceu	<i>El castell de Barbablava</i> de Bartók, <i>Diari d'un desaparegut</i> de Janáček. Dir.: J. Pons.
10 ABRIL	20 h	Liceu	<i>Tannhäuser</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
	21 h	Palau	Staatskapelle Dresden. Dir.: Fabio Luisi. Mundry, Wagner, Strauss. (Palau 100).
	21 h	Macba	Septimino de l'OBC. González de la Rubia, Fidemraizer, Boliart. (Avuimúsica).
11 ABRIL	20 h	Liceu	<i>El castell de Barbablava</i> de Bartók, <i>Diari d'un desaparegut</i> de Janáček. Dir.: J. Pons.
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Valentina Igoshina, piano. Dir.: J. Caballé-Domènech.
12 ABRIL	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
	20 h	Liceu	<i>Tannhäuser</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
	20 h	At. Barcelonès	Lucile Richardot, contralt. Denis Chevalier, piano. (Nous Valors Joves & Clàssica).
13 ABRIL	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	12 h	Palau	<i>El fantasma del Palau</i> (totes les edats). (Concerts Familiars al Palau).
	17 h	Liceu	Recital Robert Holl, baix. Oleg Maisenberg, piano. Schumann, Xostakóvitx.
	19 h	Auditori Axa	Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida. Carles Trepà, guitarra. Marta Infante, mezzosoprano. Dir.: Alfons Reverté. Pardo, Rodrigo, Falla.
	19.30 h	CaixaForum	Ignasi Terraza Trio. Susana Sheiman, veu. Bobby Durharm, percussió.
14 ABRIL	10 h	Palau	Grup de Folk. Homenatge a Xesco Boix. (Concert de Tarda al Palau).
	20 h	Liceu	<i>Tannhäuser</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
15 ABRIL	20.30 h	Palau	Carles Trepà & Duquende (guitarra clàssica i flamenc). (Ibercamera Cambra).
16 ABRIL	20 h	Liceu	<i>El castell de Barbablava</i> de Bartók, <i>Diari d'un desaparegut</i> de Janáček. Dir.: J. Pons.
	20 h	At. Barcelonès	Lluís Guinovart Poch, violí. Bach, Ysaÿe, Paganini. (Nous Valors Joves & Clàssica).
	20 h	Palau Robert	Al-la Voronkova i Gureràssim Voronkov, violins. Jordi Boixaderas i Jaume Comas, actors. <i>Poesia txeca: Seifert i Holan, cara a cara. Dos poetes compromesos</i> .
	20 h	Catedral	François Delor, orgue. (L'Orgue de la Catedral de Barcelona. Euroconcert).
17 ABRIL	20 h	Liceu	<i>El castell de Barbablava</i> de Bartók, <i>Diari d'un desaparegut</i> de Janáček. Dir.: J. Pons.
	21 h	Palau	Cincinnati Symphony Orchestra. Janine Jansen, violí. Dir.: Paavo Järvi. Mozart, Txaikovski, Xostakóvitx. (Palau 100).
18 ABRIL	20 h	Liceu	<i>Tannhäuser</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Dir.: Hannu Lintu. Haydn, Sibelius.
19 ABRIL	19 h	Palau	Cobla La Principal de la Bisbal. Dir.: Jordi León. (Cobla, Cor i Dansa al Palau).
	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).

RMC
282

CONCERTS

	20 h	Liceu	<i>El castell de Barbablava</i> de Bartók, <i>Diari d'un desaparegut</i> de Janáček. Dir.: J. Pons.
20 ABRIL	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	11.15 h	At. Barcelonès	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. Dir.: Joan Palet i Ibars.
	12 h	Palau	<i>La volta al món amb 80 instruments de percussió</i> (totes les edats). (Concerts Familiars al Palau).
	17 h	Liceu	<i>El castell de Barbablava</i> de Bartók, <i>Diari d'un desaparegut</i> de Janáček. Dir.: J. Pons.
	18.30 h	At. Barcelonès	Quartet Ad Libitum. Beethoven, Corelli, Turina. (Ass. Massià-Carbonell).
21 ABRIL	21 h	Palau	Orchestra of the Eighteenth Century. Orfeó Català. Solistes vocals. Dir.: Frans Brüggen. Mozart. (Palau 100).
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Orchestre National du Capitole de Toulouse. Renaud Capuçon, violí. Dir.: Tugan Sokhiev. Mendelssohn, Txaikovski.
22 ABRIL	20 h	Liceu	<i>Tannhäuser</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
	21 h	Palau	Maurizio Pollini, piano. (Ibercamera).
24 ABRIL	20 h	Sgae	Montse Bertral, mezzosoprano. Piano. Pardo, Ferrer, González de la Rubia, Colomer, Eckart, Roig, Martín Jaime, Ribas. (Avuimúsica).
25 ABRIL	19 h	Palau	Elke Völker, orgue. Wagner, Karg-Elert, Mozart. (Cicle d'Orgue al Palau).
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. A. Karttunen, violoncel. Dir.: E. Martínez Izquierdo.
	22 h	L'Auditori (Mont.)	Laura Simó. <i>50 raons</i> . (Mas i Mas).
26 ABRIL	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
	20 h	At. Barcelonès	Nora Bosch, piano. Beethoven, Skriabin, (Nous Valors Joves & Clàssica).
27 ABRIL	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	18 h	Palau	Orqu. Simf. Julià Carbonell de les Terres de Lleida. Solistes vocals. Dir.: A. Reverté. <i>El giravolt de maig</i> d'Eduard Toldrà. (Els Diumenges al Palau).
28 ABRIL	19 h	Palau	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. M. Espada, soprano. J. A. López, baríton. K. Moretti i J. Armengol, piano. Dir.: J. Casas Bayer. <i>Rèquiem alemany</i> de Brahms (en versió de piano a quatre mans). (Concert de Tarda al Palau).
	21 h	L'Auditori	Philharmonia de Praga. Trio Guarneri Dir.: K. Zehnder. (Ibercamera).

LA BISBAL DEL PENEDES (BAIX PENEDES)

20 ABRIL	18.30 h	Església	Coral Resso. Jonatan Carbó, orgue. Dir.: Argemi Curto. Concert de Sant Jordi.
----------	---------	----------	---

GIRONA (GIRONES)

4 ABRIL	21 h	Auditori	OBC. Dir.: Eiji Oue. Pons, Mozart, Txaikovski.
11 ABRIL	21 h	Auditori (Cambra)	Orquestra de Girona. Dir.: Xavier Puig. Purcell, V. Williams, Britten.
27 ABRIL	19 h	Auditori	Philharmonia de Praga. Trio Guarneri Dir.: K. Zehnder. (Ibercamera).

L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONÈS)

20 ABRIL	12 h	Tecla Sala	Ignasi Terraza Jazz Trio. Populars catalanes, Mompou, Terraza.
----------	------	------------	--

LLEIDA (SEGRIÀ)

20 ABRIL	19 h	Aud. Granados	Orqu. Simf. Julià Carbonell de les Terres de Lleida. C. Trepas, guitarra. M. Infante, mezzosoprano. Dir.: A. Reverté. Pardo, Rodrigo, Falla.
----------	------	---------------	--

REUS (BAIX CAMP)

10 ABRIL	21.30 h	Teatre Fortuny	Nens Cantors de Viena. (Associació de Concerts de Reus).
25 ABRIL	21 h	El Círcol	Maria Lourdes i Lluís Pérez Molina, piano a quatre mans. (Ass. de Concerts de Reus).
29 ABRIL	21 h	Teatre Fortuny	<i>Suor Angelica</i> i <i>Gianni Schicchi</i> de Puccini. Dir.: D. Martínez. (Òpera a Catalunya).

SABADELL (VALLÈS OCCIDENTAL)

23 ABRIL	21 h	La Faràndula	<i>Suor Angelica</i> i <i>Gianni Schicchi</i> de Puccini. Dir.: D.. (Òpera a Catalunya). (També funcions els dies 24 i 25, a les 21 h, i el dia 27, a les 18 h).
----------	------	--------------	--

LA SEU D'URGELL (ALT URGELL)

6 ABRIL	20 h	Sala S. Domènec	Orqu. Simf. Julià Carbonell de les Terres de Lleida. C. Trepas, guitarra. M. Infante, mezzosoprano. Dir.: A. Reverté. Pardo, Rodrigo, Falla.
---------	------	-----------------	--

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

12 ABRIL	21 h	Centre Cultural	English National Ballet. Dir. artística: Wayne Eagling. (Fundació Caixa Terrassa).
17 ABRIL	21 h	Centre Cultural	Coral Nova Ègara-Orquestra Centenari. Dir.: Joan Martínez. <i>La Creació</i> de Haydn. (Fundació Caixa Terrassa).



amb la música

LA FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

PATROCINA

EL COR DE CAMBRA
DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA