

REVISTA MUSICAL CATALANA



Giacomo
Puccini

150 anys en
perspectiva

Joan Manén
Un músic català
cosmopolita

‘El retablo
de Maese Pedro’
Per a tots els públics

Giacomo
Prestia
Fiasco ideal per a
‘Simon Boccanegra’



amb ideals
amb complicitat
amb entusiasme
amb creativitat



amb força
amb prestigi



amb energia
amb passió
amb compromís



Continuem component tots junts



amb art
amb tenacitat
amb carisma



amb sensibilitat
amb talent



abertis

Aena
Aeropuertos Españoles
y Navegación Aérea

agrupació mútua

Agbar
AGÜES DE BARCELONA

Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura

Audi

Bancaja

Bankpime

CAIXA CATALUNYA

Casinos de Catalunya

CATALUNYA
RÀDIO

Coca-Cola

CONSORCI
PALAU MÚSICA
CATALANA

El Correo Financiero

EL PAÍS

el Periódico

EUROMADI

fecsa endesa

ferrovial
ALUMINIO

Freixenet

Fundació AXA

Fundació
Banc Sabadell

FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

Fundació
Caixa Penedès

Fundació
Damm

Obra Social
Fundació "la Caixa"

FUNDACIÓ PUIG

FUNDACIÓN

Fundación
Telefónica

FUNDACIÓN
Banco Santander

gasNatural

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

GRUP SAGARDI

BAYER

Santander

GRUP ZETA

HAVAS
MEDIA

hp
invent

LAVANGUARDIA

Loterías y Apuestas
del Estado

MITSUBISHI
ELECTRIC

oliviaplaza | hotel

Pioneer
sound. vision. soul

REPOL

SIEMENS

Telefonat

3

tve

UNILAND
CONSUMIDORA

ABC CATALUNYA, ACCENTURE, ACERS BERGARA, AGEFRED, S.A., AGROLIMEN, AGUAS FONT VELLA Y LANJARÓN, S.A., AGUSTÍ TORELLÓ, S.A., AITANA, AIRAT, S.A., ALIANÇA, ALSTOM TRANSPORTE, S.A., ALLIANZ SEGUROS, ARMAND BASI, ASCENSORS JORDÀ S.A., ASEPEYO, ASSOCIACIÓ COL·LEGI D'ENGINYERS INDUSTRIALS DE CATALUNYA, BAGÜES-MASRIERA JOIERS, BANCO POPULAR ESPAÑOL, FAMILIA BARCELÓ BONADA, BASSAT OGILVY, CAIXA DE GIRONA, CAIXA DE TERRASSA, CAMBRA DE COMERÇ DE BARCELONA, CANON ESPAÑA, S.A., CAPRABO, CAVA SUMARROCA, CHOPARD, CIMENTS MOLINS, CLARANT IBÉRICA, CLOS INTERIORS, S.L., COBEGA, S.A., COL·LEGI D'ENGINYERS DE CAMINS CANALS I PORTS - CATALUNYA, COL·LEGI DE FARMACÈUTICS DE BARCELONA, COMRADIO, COMSA, S.A., CONDIS SUPERMERCATS, CONSORCI DE LA ZONA FRANCA DE BARCELONA, CRÉDITO Y CAUCIÓN, JOAN CURTO I MASSANA, CHOCOLAT FACTORY, JOSEP DANIEL I LLUÏSA FORNOS, DIARI AVUI, CARLES DÍAZ I GÓMEZ, DOW CHEMICAL IBÉRICA, DRAGADOS, S.A., EDITUR, S.A., EL MUNDO DE CATALUNYA, EL PUNT, ERCROS, ESTEVE, EUROFIRMS TREBALL TEMPORAL, FRANCESC FERNÁNDEZ I JOVAL, RAMON FERRER I CANELA, FIGUERAS INTERNATIONAL SEATING, S.A., FIRA DE BARCELONA, FLUIDRA, FM.2 INSTAL·LACIONS, S.A., MARIA FONT DE CARULLA, FUNDACIÓ JESÚS SERRA, FUNDACIÓ PUIGVERT, FUNDACIÓ ALTADIS, FUNDACIÓ CUATRECASAS, FUNDACIÓ HERBERTO GUT DE PROSEGUR, FUNDACIÓ VODAFONE, GABINET URIBE, GADÉ / GRUPO DE ASISTENCIA Y DISEÑO ELECTRÓNICO, S.L., GISA, GLAXOSMITHKLINE, G.P.O., S.A., GREMI DE CONSTRUCTORS DE BARCELONA I COMARQUES, GRUPO AC MARCA, IBERCAJA, IBERDROLA, I.C. EMPRESARIAL, S.L., INORA, INVERSIÓN BANCO, ISS, LA SEDA DE BARCELONA, LABORATORIS DR. ECHEVARNE, LABORATORIS INIBSA, S.A., LABORATORIS ALMIRALL, S.L., LAYETANA IMMOBILIÀRIA, ALBERT MALLOFRE, MIQUEL ALIMENTACIÓ GRUP, S.A., HORACI MIRAS I GINER, MRW, NATUR SYSTEM, S.L., NESTLÉ ESPAÑA, S.A., NISSAN MOTOR IBÉRICA, S.A., ONA F.M., ONDA RAMBLA, OVIDE TV, PANASONIC TECHNICS, PORT DE BARCELONA, PRICEWATERHOUSECOOPERS, QUADIS, RACC, REGAL, RENFE, REVISTA EXPONE, REVISTA MUSICAL CATALANA, REYAL GRUPO, RICARDO MOLINA, S.A., ROCA JUNYENT, S.L., FRANCESC RUBIALTA I VILASECA, JOSE ANTONIO RUMEU DE DELÀS, SABA APARCAMENTS, S.A., S.A.C.R.E.S.A., SAGE LOGIC CONTROL, SANOFI - AVENTIS, JOAN SANTAUÀRIA I SEGURA, EMILI SARRIÓ I AVINENT, SATTEL SERVEIS INFORMÀTICS, SELMAR, S.A., SERVEIS FUNERARIS DE BARCELONA, S.A., SERVIRED, S.C.P.F., S.G.A.E.-FUNDACIÓ AUTOR, JOSEP SINGLA I BARCELÓ, SOLVAY IBÉRICA, S.L., SONY ESPAÑA, S.A., STAFF EMPRESARIAL, THE COLOMER GROUP, TORRASPAPEL, OSCAR TUSQUETS BLANCA, UNIC AGENCY WORLDWIDE, VIATGES BAIXAS S.A.

T. 93 295 72 14 / www.palauamusicca.org

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA
1908-2008
EL PALAU DE LES EMOCIONS



Giacomo Puccini
150 anys en perspectiva

Joan Manén 'El retablo de Maese Pedro' Un músic català de Maese Pedro' Per a tots els públics
Giacomo Prestia 'Fiesco ideal per a Simon Boccanegra'

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 Urpi (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, Marcel Cervelló, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Miquel Descot, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Joan Rabaseda i Matas, 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 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 de l'Appec.
Amb el suport de la Generalitat de Catalunya.

PORTADA: GIACOMO PUCCINI

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXV

NÚM. 290

DESEMBRE 2008

EDITORIAL

5 Publicitat confusionària

PANORAMA



JOAN MANÉN



Templo de la Valenciana
PRESENCIA CATALANA
A GUANAJUATO, MÈXIC

TEMA

6 Joan Manén i la generació dels maleïts
per Joan Rabaseda i Matas

8 Presència catalana en la tercera setmana del Festival Cervantino de Guanajuato
per Josep Jofré

9 Dietari d'un crític en excedència. El Senyor Millet
per Antoni Batista

11 Mikrokosmos: Criteris de programació
per Pere Artís

13 Del seu affm.: Sr. Jordi Casas
per Jaume Comellas
Impromptu: La seducció del paper pautat
per Francesc Taverna-Bech

15 Tangents: Laieta
per Jordi Maluquer
Ars Subtilior: "Ancella liturgiae"
per Xavier Chavarria

17 Cobla: Integritat a les integrals
per Josep Pasqual

18 Ho han dit, ho han escrit

19 A propòsit de... PICAP-Doval
per Albert Torrens

20 Crítiques
per Mercedes Conde Pons, Xavier Chavarria, Jordi Maluquer,
Josep Barcons, Francesc Taverna-Bech, J. Comellas i
Lluís Trullén

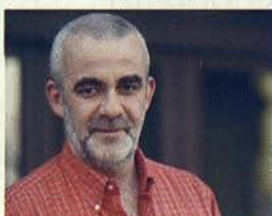
26 Concert de Sant Esteve amb estrenes i commemoracions

27 Giacomo Puccini (1858-1924).
Als 150 anys del seu naixement

28 Una obra sotmesa a un dur judici de la crítica
per Mercedes Conde Pons

31 Subestimació, sobrevaloració i estimació
per Marcel Cervelló

MUSICALIA



GIACOMO PRESTIA

32 Giacomo Prestia. Sobrietat florentina amb veu de baix
per Mercedes Conde Pons

35 El mes de desembre a l'abast. Simon Boccanegra.
El retablo de Maese Pedro. Rizzi i Thibaudet amb l'OBC.
Centenari de Messiaen
per J. Comellas i Mercedes Conde Pons

41 Paper d'assaig. La morta viva
per Miquel Descot

43 Discos
per Jaume Comellas, Mercedes Conde i Josep Barcons

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

CONCERTS

45



Revista de l'ESMUC, pàgines centrals



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA
1908-2008

PETIT PALAU

Cambra Coral

V Temporada 2008-2009

COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Jordi Casas Bayer, director



Concert 1 Dijous, 18 de desembre de 2008, 19.30 h

CONCERT HOMENATGE A XAVIER MONTSALVATGE

Jordi Armengol, piano
Jordi Casas Bayer, director

X. Montsalvatge: *Pianto della Madonna*
X. Montsalvatge: *Elegia a Maurice Ravel*
X. Montsalvatge: *Cinc epigrames de Manolo Hugué*
X. Montsalvatge: *Tres divertiments*
B. Casablanca: *Jo tem la nit (estrena)**
X. Montsalvatge: *Cuatro canciones negras*

*obra encàrrec del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

Concert 2 Dijous, 19 de febrer de 2009, 19.30 h

L'HERÈNCIA DEL MADRIGAL A L'EUROPA DEL SEGLE XX

Jordi Armengol, piano
Josep Vila i Casañas, director

V. Nees: *Five madrigals*
C. Debussy: *Arabesque núm. 1*
C. Debussy: *Trois Chansons de Charles d'Orléans*
J. Sansdröm: *Två Körpoem*
H. Badings: *Little piano pieces*
H. Badings: *Trois chansons bretonnes*

Concert 3 Dijous, 5 de març de 2009, 19.30 h

LA FAMÍLIA MENDELSSOHN

Ariane Prüssner, mezzosoprano
Ulrike Haller, soprano
Jordi Armengol, piano
Daniel Mestre i Dalmau, director

Felix Mendelssohn: *Richte mich, Gott, op. 78, núm. 2*
Fanny Mendelssohn: *3 Lieder per a veu i piano*
Fanny Mendelssohn: *3 Lieder per a cor a cappella*
Felix Mendelssohn: *Lieder ohne Worte, op. 62*
Felix Mendelssohn: *Im Freien zu singen, op. 59*
Felix Mendelssohn: *Lieder ohne Worte, op. 62*
Felix Mendelssohn: *Hör mein Bitten*

Concert 4 Dimecres, 20 de maig de 2009, 19.30 h

UNA VETLLADA AMB SCHUBERT

Jordi Armengol, piano
Araceli Esquerro, soprano
Jordi Casas Bayer, director

F. Schubert:
An die Sonne
Die Nacht
Gott ist mein Hirt
Gott im Ungewitter
Impromptu op. 90
Lebenslust
Des Tages Weihe
Gondelfahrer
Ständchen
Der Tanz
Mirjams Siegesgesang

PREU DE LES ENTRADES:
10 i 12 €

INFORMACIÓ I VENDA D'ENTRADES:
Internet: www.palaumusica.org
A les taquilles del Palau de la Música Catalana
Tel.: 902 442 882 · A/e: taquilles@palaumusica.org

Organitza i patrocina:



FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

Patrocinador del Cor de Cambra del
Palau de la Música Catalana:

FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

L,

activitat concertística habitual es nodreix de diverses línies o estatus d'orientació qualitativa i d'objectius culturals, socials i comercials. La música, i la culta o clàssica no n'és excepció, també és indústria, i d'acord amb aquesta condició ha d'assolir unes expectatives de resultats econòmics que li permetin la retroalimentació constant a fi d'assegurar la seva continuïtat.

Des d'aquesta dimensió, hom té el dret legítim d'emprar tots els recursos propis de qualsevol tipologia d'actuació industrial, sempre que aquest ús es produeixi en l'ampli camp de la licitud.

Per descomptat, un dels recursos fonamentals és el de la informació pròpia de l'activitat, element cabdal sense el qual res no es pot moure. Ningú no actua sense un previ coneixement d'allò a partir del qual justament ha de prendre una decisió. A partir d'aquí resulta obvi que com més completa i sobretot més exacta sigui la informació, més fàcil ha de resultar encertar en la decisió que hagi de prendre l'esmentat receptor/actor.

Un dels elements més eficaços per donar a conèixer qualsevol activitat destinada a un

ampli sector de públic és, òbviament, la publicitat; un recurs que pot resultar imprescindible per tal d'afavorir que el futur usuari conegui qualsevol activitat i així faci-

Publicitat confusionària

litar-li l'elecció de la manera més òptima possible. Una altra cosa es produeix quan la publicitat no cerca aquest objectiu, sinó més aviat confondre. Massa sovint observem que apareixen títols de formacions de noms grandiloqüents, d'identificació exòtica i de possibilitat de comprovació dubtosa, això quan a més no van complementats amb títols il·lustres que situen la cosa en el terreny de la confusió.

Aquí hi ha dos problemes entrelaçats: el primer és que en comptes d'informar es cerca confondre intencionadament el destinatari del missatge, i el segon, que les expectatives que es presenten poden acabar decebant-lo, fet que pot provocar el rebuig i no l'adhesió a un tipus de música de vulgarització *per se* problemàtica. I això, a més, comporta el risc d'arrossegament de la imatge a tota altra activitat i iniciativa del mateix gènere.

Aquest context resulta especialment important perquè aquests tipus de propostes normalment van més adreçades als qui s'inicien en la música clàssica que no als convençuts. El que podria ser una tasca de sembra i iniciació molt saludable pot acabar convertint-se en exactament tot el contrari.

RMC
290

Joan Manén

i la generació dels maleïts

Generalment, quan els catalans parlem dels nostres músics històrics, o bé ens lamentem perquè es desconeixen, o bé ens tranquil·litzen dient-nos que, al cap i a la fi, ni un mal Beethoven jeu enterrat sota la pols dels pentagrames. Aquestes dues opcions, cadascuna amb els seus perills i falsedats, sovint han marcat el compàs del pensament musical català.

per **JOAN RABASEDA i MATAS**
Escola Superior de Música de Catalunya

Encara avui dia, alguns programadors són reticents a fer sentir la música històrica catalana als teatres i als auditoris amb l'excusa feliç dels gustos del públic. Ara bé, tot plegat no es tracta pas d'una guerra entre dimonis i àngels. Per això, en escriure sobre un compositor català del segle XX, cal superar aquesta dualitat estàtica en la qual les queixes estèrils se sumen a les seguretats excloents, i en la qual poques coses avancen i l'entesa esdevé gairebé una utopia. I és que la música de les autores i dels autors històrics catalans sembla un gènere menor, que alguns sobredimensionen desmesuradament i altres creuen que no val la pena ni estudiar. De fet, el pas important és justament aquest: estudiar, comprendre i explicar. La resta ja es dona o ja es donarà.

Hi ha una generació de compositors que sembla haver estat maleïda fins i tot pels més apassionats defensors d'aquest "gènere menor" (per dir-ho d'una manera irònica, no pas per confirmar la validesa d'aquesta assignació entre cometes). Em refereixo a Juli Garreta (1875-1925), Jaume Pahissa (1880-1969) i Joan Manén (1883-1971). Aquests tres autors van néixer dins l'interval dels darrers anys de vida de Richard Wagner i els tres van ser uns wagnerians convençuts durant tota la seva vida, que, tret del primer, fou ben llarga. El domini que tenien del llenguatge simfònic i de les tècniques d'orquestració no s'adequa massa al tòpic

historiogràfic que repeteix la formació autodidàctica de tots tres. Però no podem menystenir que en la seva adolescència i durant la primera joventut, la música que entenien com a moderna i culta era Wagner i el simfonisme que arribava a Barcelona de la mà de Vincent d'Indy, Matthieu Crickboom, Richard Strauss o Felix Weingartner. Les grans orquestres europees alimentaven el somni de ser catalans i universals, i van entusiasmar els tres joves autors. Perquè el repertori d'obres simfòniques escrites per Beethoven, Mendelssohn, Strauss i Wagner els va marcar el gust i les motivacions. I així, tots tres compogueren música simfònica d'unes dimensions considerables, ben orquestrada i ben estructurada. Pahissa i Manén, a més, varen compondre òperes que estèticament no quedaven pas gaire lluny d'aquelles altres escrites per Eugen d'Albert o per Erich Wolfgang Korngold, per dir dos autors

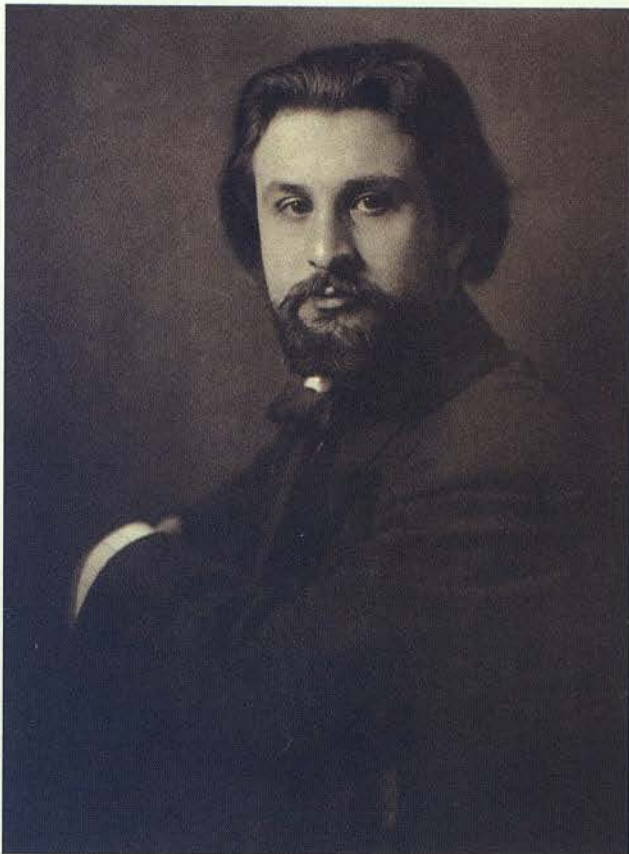
que darrerament han funcionat tan bé al Liceu. Aleshores, per què no es coneixen?

Quan algú és maleït, necessàriament hi ha qui el reprova constantment. Però si un expert acusés de mal compositor Garreta, Pahissa o Manén, si formulés la seva valoració des del coneixement i la saviesa, aleshores aquests autors serien menys estigmatitzats que no ho són pas ara. Perquè si una condemna és terrible, aquesta és el desinterès i la indiferència que exclou una persona dels elegits. Garreta, Pahissa i Manén, sobretot Manén, són ignorats, a voltes amb orgull, per un conjunt ampli de persones influents en la política cultural catalana i en la redacció històrica. Hi ha pocs estudis acadèmics, poques recerques sistemàtiques i pocs projectes patrimonials que s'hagin preocupat de comprendre la seva música i d'explicar-la. I això és singularment indubtable en el cas de Joan Manén, atès que tant Juli Garreta com Jaume Pahissa, últimament, han rebut atencions acadèmiques i institucionals. Manén encara necessita, per existir, una excusa pobre com la commemoració del cent vint-i-cinquè aniversari del seu naixement, una evocació estrambòtica com el càlcul numèric que la justifica. Però qui fou Joan Manén que calgui recordar-lo?

**Hi ha pocs
estudis acadèmics
i pocs projectes
patrimonials
que s'hagin
preocupat de
comprendre
la seva música
i explicar-la.**

Joan Manén i Planas va ser un violinista reconegut internacionalment que va viatjar arreu per fer sonar el seu instrument i per dirigir orquestres. Només tenia set anys quan va fer el primer concert. Amb disset anys, el maig de 1900, va tocar al Teatre Lìric de Barcelona, pocs mesos abans que

BIBLIOTECA ORFEO CATALA



JOAN MANÉN

BIBLIOTECA ORFEO CATALA



JAUME PAHISSA

aquest edifici emblemàtic de la música i de la modernitat a casa nostra fos enderrocat. En aquella ocasió va interpretar obres de Johann Sebastian Bach, Giuseppe Tartini, Niccolò Paganini, Franz Schubert, Pablo Sarasate i d'ell mateix. També va estrenar el poema simfònic *Nova Catalònia*, que havia compost precisament en homenatge del seu pare, el mestre disciplinat que havia vetllat tant per fer del fill un músic extraordinari. El gener de 1903 va dirigir la seva òpera *Giovanna di Napoli* al Gran Teatre del Liceu, i el desembre del mateix any *Acté*. Tenia vint anys i ja havia estrenat un parell d'òperes al coliseu més important de Catalunya.

Joan Manén tingué tant prestigi que publicava les seves composicions a les cases editorials de música més importants de principis de segle, com Universal Edition de Viena, August Cranz de Leipzig o Max Eschig de París. També va ser el responsable de revisar minuciosament les obres completes de Paganini i d'editar-les. Intèrpret virtuós, compositor savi i destre, tenia igualment vocació literària. A més a més de col·laborar en publicacions com la "Revista Musical Catalana", "La Vanguardia", "La Veu de Catalunya" o "Ritmo", va escriure els llibrets de les seves òperes i uns quants llibres, dels quals des-

BIBLIOTECA ORFEO CATALA



JULI GARRETA

taco les seves memòries, publicades en tres volums entre 1944 i 1957.

Joan Manén va ser un músic del segle XX. El seu desconeixement no ve donat pas per la manca de documentació, ja que quan el 1964 va donar el seu violí al Museu de la Música de Barce-

lona, poc després el seguien les partitures, els enregistraments i els llibres personals, que va dipositar a l'arxiu d'aquest centre. Per tant, la documentació existeix i és accessible. Tan sols queda superar l'estigma social i històric que el tracta de músic maleït.

RMC
290

Presència catalana

en la tercera setmana del Festival Cervantino de Guanajuato

Ha estat la primera vegada que un país sense Estat és convidat al Festival Internacional Cervantino (l'any vinent hi serà convidat el Quebec). El FIC es va celebrar entre el 8 i el 26 d'octubre a la ciutat de Guanajuato, a Mèxic.

per JOSEP JOFRÉ

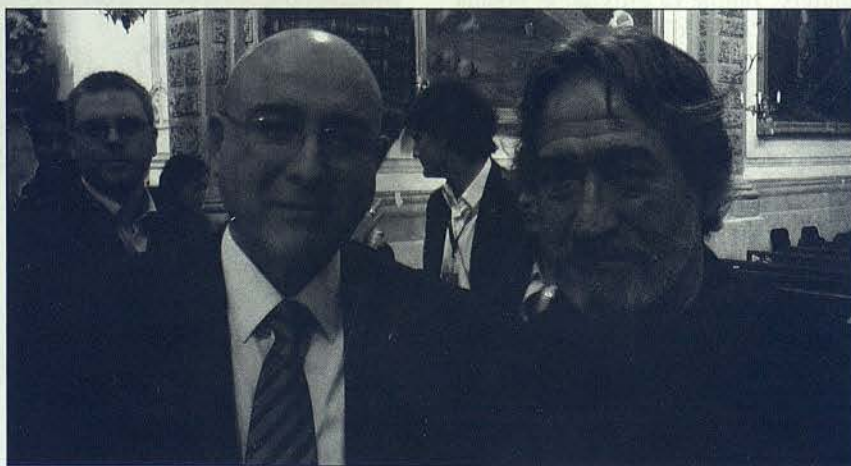
Entre els espectacles catalans que s'hi van poder veure, seleccionats per l'Institut Ramon Llull, hi havia la *Dansa de la mort* de Verges, el muntatge de *Tirant lo Blanc* sota la direcció de Calixto Bieito i l'adaptació de *La plaça del Diamant*, dirigida per Joan Oller i protagonitzada per Ana Belén, Cesc Gelabert, Marta Carrasco. En l'apartat musical, hi van actuar Joan Manuel Serrat, que es féu càrrec de la inauguració amb un expectant recital, Els Pets, La Troba Kung-Fú, Miqui Puig, Miguel Poveda, el Quartet Casals, Barcelona 216 i Jordi Savall.

En el punt més alt d'un dels serrats que envolten Guanajuato i al costat de l'antiga mina de pedra rosa que encara dóna vida a la regió, en el Temple de la Valenciana, una església barroca que va quedar inconclusa a final del segle XVIII i que està construïda amb la mateixa pedra, Jordi Savall va arribar al XXXVI Festival Cervantino per fer el que ell mateix va definir com un experiment. El dissabte dia 18 d'octubre, amb la presència del conseller de Cultura i Mitjans de Comunicació, Joan Manuel Tresserras, al capdavant de la Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI i amb col·laboració del grup mexicà Tembembe, Savall va oferir el programa "Encuentro de músicas de fuego & ayre".

En el concert es va poder degustar la riquíssima trama de semblances i particularitats, i el mutu enriquiment entre les músiques dels dos costats de l'Atlàntic, emmarcades les unes per un caràcter seriós i les altres amb la impregnació del color i la festa. Així, amb l'alternança del repertori interpretat va convertir el recital en una experiència molt interessant, en què es dibuixaven en les peces llatinoamericanes reminiscències del Renaixement espanyol i en què la interacció recíproca dels músics en els repertoris forans va dotar de colors nous i nova vida a cadascuna de les peces interpretades en el concert.



A DALT, EL GRUP INSTRUMENTAL BARCELONA 216. A SOTA, EL CONSELLER DE CULTURA I MITJANS DE COMUNICACIÓ DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA, JOAN MANUEL TRESSERRAS, I JORDI SAVALL DESPRÉS DEL CONCERT DE LA CAPELLA REIAL, HESPÈRION XXI I TEMBEMBE ENSAMBLE CONTINUO, AL TEMPLE DE LA VALENCIANA, EL 18 D'OCTUBRE



Aquesta interacció entre músics dels dos continents també va enriquir el concert, ja en el terreny de la música contemporània, que van oferir, també al Temple de la Valenciana i sota la direcció de José Luis Castillo, l'Ensemble Ehecalli de Mèxic i el Barcelona 216, i en què l'obra *GIC 79* del compositor català Joan Guinjoan va despertar l'admiració del públic present al temple, el qual ja havia expressat la seva admiració en la interpretació de *Treize couleurs du soleil couchant* del compositor francès Tris-

tan Murail.

Però el Barcelona 216, sota la direcció d'Ernest Martínez Izquierdo, va obrir el seu programa de música contemporània amb l'actuació en solitari que va tenir lloc el divendres dia 24 i en la qual va oferir un programa variat i contrastat que amb obres de Manuel de Falla, Robert Gerhard, José María Sánchez Verdú i Ernest Martínez Izquierdo, es mostrava com a representatiu de diversos corrents compositius dels últims temps.

DIETARI D'UN CRÍTIC EN EXCEDÈNCIA

El Senyor Millet

S'acaba l'any del Centenari del Palau de la Música Catalana. La "casa dels cants" encara el segle XXI amb energia similar a com va arrencar el XX; aleshores era nou i ara, resulta que també. Artífex imprescindible d'aquesta renovació ha estat Fèlix M. Millet Tusell, conegut per tothom i més com "el Senyor Millet". Fa honor a tots els significats de la paraula "senyor", si més no en català i en llatí, el "senior", la persona madura, sàvia, educada i elegant en les formes i, sobretot, en el fons. A més a més, el Senyor Millet té un punt de *reprise* mental que complementa perfectament les virtuts del seny, paraula nostrada que com veuen també tributa etimologia al "senyor".

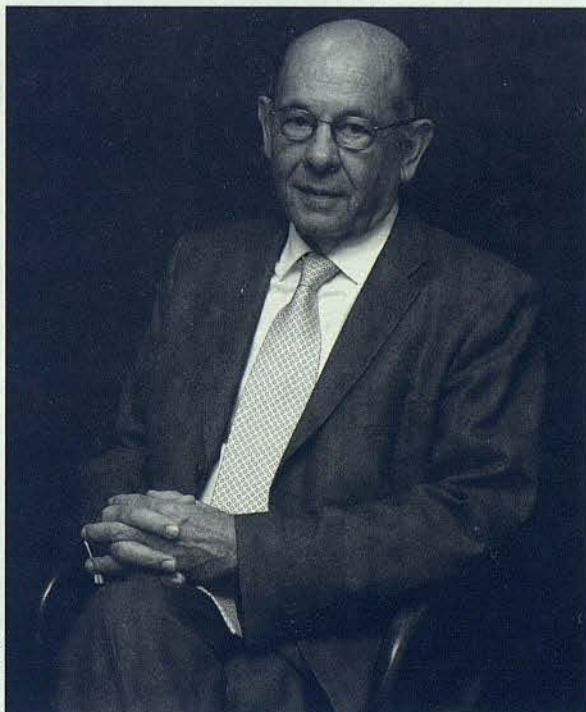
per ANTONI BATISTA

Ha tingut sort, merescuda sort, el Senyor Millet, de rebre homenatges per tot el que ha fet. Pocs mortals poden escollir sense estar de cos present tan bellíssimes paraules a ells dedicades. Però ell és molt ell. Respectat, estimat, òbviament envejat en el país de les enveges, i segur que també odiat per algun *pocasubstància*.

Aquest és el meu modest homenatge.

Aquest és el meu modest homenatge que arrenca de quan el vaig conèixer. Era vicepresident de l'Orfeó en anys no fàcils. Mai va conspirar per ser president, tot i que els seus amics ho fèiem, perquè el Senyor Millet és lleial. Les úniques conspiracions que vàrem compartir van ser contra la dictadura i per la presidència del Barça. El seu catalanisme democràtic li va costar algun disgust seriós, i la cosa culé li va costar que li traiguessin l'assegurança del club que tenia aleshores en la seva cartera. Però el temps retorna el nom de cada cosa, i el Senyor Millet va entrar a la llotja del Camp Nou per la porta gran i va ser peça clau en el llançament de la Fundació del FC Barcelona.

De tants episodis compartits, en selecciono un de tremendament divertit. Quan el Senyor Millet va assolir la presidència de l'Orfeó, va convocar a sopar els cantants que un reglament obsolet havia vetat al Palau. Un dels perjudicats, el gran Pau Ribà, va aparèixer literalment disfressat de general Custer, casa blava, botes de muntar, barret d'ala ampla, capa desplegada. El lloc no era la plana de Little Big Horn sinó un prestigiós restaurant de la ciutat, que servia un *steak* tàrtar excel·lent, un dels plats preferits del Senyor Millet, a més a més



JOAN MASATS

de les ostres, els ous ferrats amb patates fregides, la truita de patates i el conomé.

De tants episodis compartits, en selecciono un de tremendament entrañable. El Senyor Millet va crear una comissió d'assessorament en els seus primers anys de president de l'Orfeó. Un dels seus membres, Manuel Vázquez Montalbán, resulta que va guanyar el Premi Planeta aleshores, ja saben que molt ben dotat econòmicament. En Manolo, bon gurmet, va sufragar l'àpat immediatament posterior al voluminós ingrés d'en Lara, notablement millor que el càtering habitual, i el va regar amb Don Perignon. No l'oblidem, en Manolo. Tampoc l'Enric Gispert i en Jordi Maragall, que també compartien aquells aquellarres.

De tants episodis compartits, en selecciono un de tremendament emotiu. El pare del Senyor Millet va fer moltes coses per al país a través de la Benèfica Minerva, entre elles ajudar molta gent en moments difícils. El Senyor Millet també ho fa; escric en present i sé el que em dic, però els vull parlar en primera persona d'un passat.

Un dels últims cops de la dictadura em va deixar sense feina. Va arribar el dia de Reis i jo tenia una filla en plena edat del fabulós gaudi dels regals màgics. No hi hauria hagut Reis aquell any si el Senyor Millet no els hagués fet possibles. Em va donar

un taló en blanc. Els Reis van portar una tauleta petita perquè la nena jugués i comencés a aprendre de lletra; ja saben que les il·lusions dels nens tenen raons que la raó no entén. La Rosalia i jo encara guardem aquella tauleta. Els millors Reis d'aquell any són els que el Senyor Millet ens va fer a nosaltres.

El Senyor Millet, en fi, és amic dels seus amics. El cant de Ciceró a l'amistat el canta ell amb la veu sòlida de l'Orfeó Català. El Senyor Millet sempre hi és, amb el seu afecte natural i aquell somriure d'entremaliat que llueix quan està més còmode.

Bones festes. No dubtin que el Senyor Millet se n'empescarà una altra perquè el Palau encari amb comoditat el segle XXII, 22, "los dos patitos" de la sort.

RMC
290

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

MIKROKOSMOS

Criteris de programació

per PERE ARTÍS

Es dona tàcitament per admès que qui ha de programar un esdeveniment musical ha de tenir molt clar el què, el qui, el quan, el com i l'on s'ha de concretar la seva proposta. Si lliga tots aquests paràmetres, reïx en la seva cometa.

Faig aquesta reflexió perquè en les darreres festes de la Mercè de Barcelona, l'apartat musical va ser al meu entendre globalment fallit.

En nom d'una pretesa multiculturalitat, foren programades músiques d'arreu del món en tota mena de formats i a diversos llocs de la ciutat.

Fins aquí, res a dir.

El que sobta, però, és que l'autor de la programació bandegés gairebé olímpicament la música catalana (que hauria hagut de tenir-hi un protagonisme essencial) i fos representada gairebé només per les audicions de sardanes i els concerts de cant coral a la plaça del Rei organitzats per la Federació Catalana de Cant Coral.

Des d'aquí, modestament, m'atreveixo a reclamar que en futures edicions sigui corregit aquest fet i que es proporcionin a la ciutadania espectacles musicals dignes del nostre tan ric patrimoni en aquest camp.

La línia seguida en les últimes edicions de la festa major barcelonina (i em temo que això no passi en molts altres llocs del país), més que un servei em sembla una dimissió absolutament qüestionable d'allò que hauria de ser la festa: uns espais lúdics que alhora haurien de ser mostres rotundament culturals i enaltidores dels valors més autèntics de la nostra música de la qual en obres, en intèrprets i en autors, en tenim de categoria molt superior a la que fins ara ens ha estat proposada; i que fóra alhora la demostració pública dels diversos actors en el tema, que veurien reconegut o qüestionat el seu treball (ambdues circumstàncies altament positives per a tots ells).

Desitjo de forma vehement que l'any que ve es produeixi aquest canvi de rumb: desig compartit per moltes persones del meu entorn d'amistats i també per alguns compositors i intèrprets no inclosos mai en aquesta programació.

Premis El Primer Palau



A DALT, DARÍO MARIÑO I ANA MARÍA VALDERRAMA. A SOTA, CHENG-I CHEN LIU I GUILLERMO PASTRANA. A LA DRETA, GUSTAVO VILLEGAS



El clarinetista gallec Darío Mariño va obtenir el primer premi El Primer Palau 2008, dotat amb 9.000 euros, mentre que la violinista madrilenya Ana María Valderrama obtingué el segon premi, dotat amb 3.000 euros. Van tenir dos accèssits, de 1.500 euros cadascun, la clavicembalista madrilenya Cheng-I Chen Liu i el violoncel·lista andalús Guillermo Pastrana. El jurat era format per Gerard Claret, Marc Friedhoff, Albert Gumí, Joan Oller, Pierre Reach, Emili Ros i Lluís Millet.

Per la seva banda, el Premi de la Crítica, dotat amb 1.000 euros en material musical, va ser per al flautista colombià resident a València Gustavo Villegas. El jurat de la crítica era format pels periodistes Manuel Cereijo, Xavier Cester, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Jordi Maluquer, Pablo Meléndez-Haddad, Javier Pérez Senz i Francesc Taverna-Bech.

Els premis es van lliurar el passat 20 de novembre, en el transcurs del concert de cloenda del cicle El Primer Palau i Festa de la Música, en el qual actuaren la JONC Filharmonia, dirigida per Manuel Valdivieso, amb el violoncel·lista Fernando Arias, guanyador del Premi El Primer Palau 2007.

Un jove pianista guanya el Concurs Permanent de JJMM

En la 70a convocatòria del Concurs Permanent de Joves Intèrprets de Jovenuts Musicals d'Espanya, celebrat el passat octubre a Alcalá de Henares, resultà guanyador del primer premi de la fase de piano el jove asturià d'11 anys Martín García García, essent el guanyador més jove de la història d'aquest certamen. Per la seva banda, en la fase d'acordió obtingué el primer premi el serbi Marko Sevarlic, de 20 anys. Els premis de la fase clave-orgue van quedar deserts.



En cadascú l'energia de tots. I entre tots donem suport a l'art.

En cadascú de nosaltres hi ha la força de tota una companyia formada per milers de persones. Treballadors, clients i accionistes compartim els mateixos compromisos i contribuïm perquè l'esforç individual es vegi recompensat, també en el camp de les expressions artístiques.

DEL SEU AFFM.

Sr. Jordi Casas

(en l'avinentsa feliç de la plena professionalització del Cor de Cambra del Palau)

Estimat amic,

Ha costat molt, però a la fi s'ha aconseguit. La conjunció de moltes forces, de molts convenciments, de més d'un pas enrere i d'una tossuderia indoblegable de més d'un i finalment d'una trajectòria exemplar del grup –entre altres arguments– ha portat el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, al cap de ni més ni menys divuit anys, a fer el seu cim cobejat. I que Catalunya, país pioner del cant coral a l'Estat espanyol, a la fi aconsegueixi tenir un cor professional –al marge del del Liceu, dedicat específicament a la lírica.

Crec que aquest és un moment per viure'l *sobretot* amb satisfacció i, si m'apura, fins i tot amb eufòria. Tanmateix, un hom no pot defugir considerar la distància que va del *sobretot* al *totalment*. Una distància qualitativament significativa que ens porta a alguns paisatges contradictoris. El primer, la mateixa tardança a produir-se, amb tot el que ha comportat de despesa d'energies que vostè i una colla de cantants exemplars han hagut de consumir tot empaitant la pastanaga, esforçant-se per mantenir un ritme qualitatiu elevat i amb això fer argumentalment inqüestionable allò que ha estat sempre just i merescut.

Altres paisatges, més de fons, són que mentre quatre caps de brot de la direcció coral catalana han mantingut i estan mantenint i greixant amb la seva gran vàlua fins a cinc cors professionals de privilegiada empara institucional –vostè va ser el pioner amb el de la Comunidad de Madrid i fins fa poc el del Teatro Real, Mireia Barrera amb el Coro Nacional de España, Josep Vila amb el d'RTVE i Daniel Mestre amb el Coro de la Orquesta Ciudad de Granada–, aquí els nostres cantaires no han pogut tenir més horitzons que els d'un voluntarisme exemplar. I encara sort que vostès mateixos no

han abandonat del tot l'àncora que els manté malfixats aquí, i amb sobreesforç han impedit que el seu exili no hagi tingut entre nosaltres efectes secundaris més sagnants.

Se m'acumulen moltes idees i de debò que no acabaria mai, perquè hi ha moltíssim a dir. Fa uns quants anys, vaig publicar un assaig sobre el cant coral a Catalunya i des d'una perspectiva històrica vaig situar tres moments/models molt acusats: claverianisme, orfeonisme amb la imatge de l'Orfeó Català/Lluís Millet com a sant i senya, i el món de les corals sorgides en els anys de la postguerra amb noms com Coral Sant Jordi/Oriol Martorell, Capella Clàssica Polifònica/Enric Ribó i Cor Madrigal/Manuel Cabero com a referents cabdals. Allà mateix confessava que era molt difícil entreveure quin seria el model que protagonitzaria la nova etapa històrica, però albirava com a possible el que vostè aleshores acabava d'instaurar amb el Cor de Cambra del Palau –amb la seva vocació professional ja d'origen–, alhora que es desmarcava de l'Orfeó Català, i amb ell de l'orfeonisme, model en el qual intueixo que no acabà de trobar-se ben còmode.

Crec que el pas que acaba de donar ara mateix confirma –de moment en part– la fiabilitat de la meua intuïció; i em satisfà en gran manera que això s'hagi concretat des d'una casa mare tan representativa com és l'Orfeó Català, puntal absolutament de referència amb tot el dur procés que ens ha portat a avui. Que quedi clara, doncs, l'atribució decisiva de mèrits que li pertoca amb tota justícia.

Ara només cal que faci taca d'oli. No serà per manca de matèria primera ni de mèrits històrics.

Del seu affm.

Jaume Comellas

RM C
290

IMPROMPTU

per FRANCESC TAVERNA-BECH

La seducció del paper pautat

Em sembla que és en la seva *Poètica musical* que Stravinsky, en parlar de les fonts de la inspiració, manifesta com el paper pautat li constituïa una incitació o seducció a escriure música. Suposo que més o menys aquesta sensació deu assemblar-se a la de l'escultor davant d'un bloc de marbre o bé en el cas del pintor amb un paisatge.

Tanmateix diríem que amb l'aparició de l'ordinador i dels programes informàtics que ens faciliten la realització de la partitura perquè sigui fàcilment intel·ligible als editors i als intèrprets, avui dia aquesta mena d'incitació no solament ha desaparegut, sinó que s'ha transformat en una activitat no diré desagradable però sí temuda... Fins a cert punt, avui el compositor escriu gairebé directament amb l'ordinador; per tant, l'acte creatiu es realitza davant d'una pantalla on van apareixent ja impecablement dissenyats i col·locats els signes musicals. Ara bé, aquesta comoditat suposa un perill que no sempre s'evita. Primer, ens oblidem que l'ordinador i el seu programa musical són solament una màquina perfecta. Segon, la cal·ligrafia musical no és art, sinó pura habilitat en el traç del grafisme. D'alguna manera, l'ordinador i el seu programa de música no tenen la capacitat de discernir entre el que és erroni o incorrecte del que és veritable i correcte;

ni tampoc posseeixen la sensibilitat per destriar el que és veritablement artístic d'allò que és pur gest cal·ligràfic. Per tant, una partitura correctament informatitzada, tot i mostrar una atractiva bellesa en el seu disseny gràfic, no constitueix cap garantia que la seva música tingui un veritable nivell artístic.

Cert, la informàtica musical té el seu codi i l'ordinador hi està sotmès i també nosaltres ens hi hem de sotmetre per no oblidar que l'ordinador sense una manipulació conscient, pot incórrer en veritables catàstrofes de concepte estètic que res no tenen a veure amb el que el compositor desitja manifestar. I és aquí on, a les dificultats que ja planteja la composició d'una obra, la informàtica hi adjunta l'obstacle d'haver de vigilar constantment aspectes que la nostra experiència musical resol automàticament, i que ara exigeixen novament un control exhaustiu... De fet, el programa de música és com un funcionari, no diré insubornable però sí inflexible que, si s'entesta que has escrit fora de la casella, cal repetir la instància que presentes o no serà cursada; l'ordinador, però, no t'avisarà, deixa que l'equivocació o l'oblit faci el seu camí i que n'hagis d'assumir sense objeccions possibles les conseqüències posteriors...

CONVOCATÒRIES

FRINGE 2009. Convocatòria de la Fundació "la Caixa" per participar en els concerts Fringe en algunes ciutats espanyoles. Hi poden concórrer formacions musicals de 3 a 8 components, de qualsevol expressió musical (tant instrumental com vocal) que s'interpreti amb criteris i instruments històrics. La data de naixement dels participants ha de ser posterior al dia 31 de desembre de 1973. Els grups seleccionats rebran una retribució econòmica per la seva participació. La data límit per presentar la documentació és el dia 19 de desembre de 2008. Per a més informació i condicions de participació: Fundació "la Caixa". Departament de Música (Fringe). Av. Diagonal, 621, torre 2, planta 4. 08028 Barcelona. Tel.: 902 22 30 40. Internet: <www.laCaixa.es/ObraSocial>.

CURS MÈTODE COS-ART GRATUÏT. Participació gratuïta en les pràctiques del Curs de Postgrau en Formació Pedagògica del Mètode Cos-Art per a Músics, per a estudiants de música (instrumentistes, cantants o directors) entre 16 i 25 anys. La segona convocatòria és per als dies 28 de febrer, 28 de març, 25 d'abril i 23 de maig de 2009 (total: 8 hores), a l'Institut Joan Llongueres (Barcelona). Per a més informació i inscripcions: Carme Ciuró, tel.: 610 25 30 60. A/e: formacion@metodocosart.com. Internet: <www.asociacioncos-art.org>.

CURS DE MÚSICA DE CINEMA. Organitzat pel conservatori privat de grau professional El Musical (a Bellaterra), el curs Música de cinema: anàlisi i composició serà impartit per Joan Albert Amargós i Lluís Vergés. El curs tindrà lloc els divendres dies 23 de gener, 20 de febrer, 20 de març, 17 d'abril i 22 de maig de 2009, de 10 a 14 h. Per a més informació: El Musical, Centre d'Educació, Recerca i Producció Musical. Ramon Lull, 16. 08193 Bellaterra. Tel.: 93 580 42 46. A/e: info@bellaterramusica.com. Internet: <www.bellaterramusica.com>.

Josep Borràs, nou director de l'ESMUC

El fagotista terrassenc i professor de l'ESMUC Josep Borràs és, des del passat 23 d'octubre, el nou director d'aquest centre, en substitució de Salvador Mas, actual titular de l'Orquestra Ciudad de Granada i director de l'ESMUC del juny de 2005 ençà. Entre les línies de treball que vol potenciar Josep Borràs, hi figuren *"desplegar una major implicació de l'ESMUC amb els conservatoris i escoles de música del país, així com potenciar les seves relacions internacionals derivades de l'entrada, el 2010, a l'Espai Europeu d'Educació Superior (Bolonya)".* També és important obrir noves perspectives professionalitzadores per als estudiants d'una Escola *"que es diferencia de bona part de les seves homòlogues per la varietat de la seva oferta formativa"*.

Per la seva banda, Salvador Mas assumirà els compromisos adquirits amb l'ESMUC al llarg d'aquest curs acadèmic: la direcció de dos dels grans conjunts de l'Escola, com són el Conjunt de Música Antiga, el gener de 2009, i l'Orquestra Simfònica de l'Esmuc, el mes de juny de 2009.

APUNT

Grup de rock català ressuscitat, 10
Gustavo Dudamel, 0

Informatiu de màxima audiència televisiva catalana de migdia del passat 27 d'octubre. A la fi, s'ofereix una notícia musical; parem atenció que el fet no s'esdevé cada dia. Amb gran generositat d'imatge, xerrera i il·lustració musical de fons –he escrit musical?–, se'ns informa que un grup català de rock, d'història en el seu moment més gloriós no precisament de l'altre món, i a més amb temps i temps d'inactivitat, és a punt de llançar un nou enregistrament musical; salutacions, bons auguris i llarga vida al ressuscitat.

El mateix dia, exactament cinc hores més tard, el cicle Palau 100 oferia el debut a casa nostra d'un dels fenòmens universals més destacats del moment en la música culta: el jove director veneçolà Gustavo Dudamel. Ni una paraula, ni un sol segon d'imatge; oblit i ignorància absoluts.

Algú haurà de plantar un ciri a santa Mònica... Terribas, per tal que obri un miracle redreçador.

J. Comellas

David Giménez
serà director emèrit
de l'OSV

El director David Giménez Carreras serà director emèrit de l'Orquestra Simfònica del Vallès i deixarà la titularitat del conjunt al final d'aquesta temporada.

Giménez Carreras ha decidit no continuar com a titular de l'OSV, perquè els seus compromisos professionals no li permeten dedicar tot el temps necessari que l'Orquestra exigirà en el futur. La nova etapa que l'Orquestra afronta, seguint les directrius del seu nou Consell d'Administració, es basa en un concepte de treball incompatible amb l'agenda del mestre, encara que ambdós continuaran col·laborant en el futur en nombrosos projectes.

L'Escolania
de Montserrat
A París i Estrasburg

L'Escolania de Montserrat inicia aquest curs amb una gira que es realitzarà per França i Itàlia, incloent-hi un concert a la catedral de París, Nôtre-Dame, on no havia cantat mai.

La gira es concretarà el 10 d'octubre al monestir de Sant Miquel de Cuixà (Conflent) amb motiu de l'Any Oliba. En el concert s'oferiran algunes de les pregàries montserratines, obres representatives del repertori montserratí, amb la inclusió de producció pròpia de mestres de l'Escolania de tots els temps. En la segona part s'oferiran tres cants a la Verge, en els quals destaquen *Litanies à la Vierge Noire*, que Francis Poulenc va dedicar a la també verge bruna de Rocadour. Per acabar, harmonitzacions de diferents compositors catalans de cançons tradicionals de Catalunya.

El 14 d'octubre l'Escolania oferirà un concert, amb el títol "Un dia a Montserrat", a la catedral de Nôtre-Dame de París, també amb d'obres de mestres de l'Escolania i les *Litanies à la Vierge Noire* de Poulenc. La gira acabà el 16 d'octubre a Lodi (Milà, Itàlia), on el concert tingué el mateix programa que s'oferí al monestir de Sant Miquel de Cuixà.

D'altra banda, aquest 16 de desembre, els alumnes que formen un dels cursos de l'Escolania, el corresponent a 5è de Primària, amb dotze membres, viatjarà fins a Estrasburg, a la seu del Parlament Europeu. L'Escolania ha estat convidada per la Unió Europea i serà l'únic cor de veus blanques de l'Estat espanyol present en la cloenda de l'any de presidència francesa, en un acte en el qual participaran altres cors europeus.

'Death in Venice'

Millor espectacle operístic 2007-08

Un any més l'activa entitat Amics del Liceu ha convocat la premsa especialitzada en l'àmbit de la lírica per informar dels premis als espectacles i les actuacions individuals més destacades de la temporada anterior –en aquest cas, la 2007-08–, en les seves diverses branques.

La producció de *Death in Venice* ha estat considerada la més rellevant de la temporada, malgrat que, altrament, la millor direcció escènica i musical ha correspost als responsables del doble programa *El castell de Barbablava* i *Diari d'un desconegut*, respectivament Àlex Ollé i Carlos Pedrissa (La Fura dels Baus), i Josep Pons, considerat el millor director musical de la temporada.

La versió de *La Cenerentola* ha acaparat les dues millors veus en les figures de Joyce di Donato i Juan Diego Flórez.

El baríton Kyle Ketelsen, Leporello en *Don Giovanni*, ha estat distingit com el cantant revelació, mentre que Plácido Domingo ha estat valorat com el millor cantant de concert per la versió –concertant– de *Die Walküre*.

Finalment, el baríton alemany Matthias Goerne ha estat escollit el millor cantant en recital per les seves dues actuacions a la Schubertiada de Vilabertran.

El jurat va decidir atorgar una menció especial al programa radiofònic *Gran Gala*, de Ràdio 4, per haver complert enguany el seu 40è aniversari de permanència en antena, període en el qual ha desenvolupat una important i continuada tasca de divulgació de la lírica catalana i internacional.

Desert el Premi de Composició Amics del Liceu

El compositor Iván González ha estat distingit amb el segon premi de la tercera edició del Concurs de Composició Vocal, convocat per Amics del Liceu. El títol de l'obra és *Pavese-Lieder in einer Struktur Rothkos*.

El tercer premi va ser per a Jorge Sancho, per la composició titulada *Oscura orilla*. El jurat concedí dues mencions especials; una per a l'obra *Una renga i set haikus de diversos autors japonesos* de Manuel Tévar i l'altra per a *Cinc cançons de la lluna al barret* del compositor Carles Prat. Tots els premis consisteixen en l'edició de l'obra per Editorial Boileau i l'estrena en el cicle de joves intèrprets que organitza Amics del Liceu. A més, el segon premi és recompensat amb 1.500 euros. El jurat, presidit per Joan Guinjoan, el formaven també Benet Casablanca, Àngel Soler i Uma Ysamat, actuant Albert Garriga com a secretari de l'Associació Amics del Liceu.

TANGENTS

per JORDI MALUQUER

Laieta

En veure l'òpera *Tiefland* d'Eugen d'Albert al Liceu, em vaig emocionar especialment quan, entre el gavadal de música que s'hi aboca, emergeix una cançó popular catalana. La canta Sebastiano, la canta el cor i la reprèn Marta. Era una cançó que sonava molt a l'orella però no era de les més habituals. En veure que els comentaris al programa no donaven pistes, em vaig posar a cercar-la, i em va semblar retrobar-la en el *Cançoner* de Pedrell, era *Laieta*. La transcripció i la glossa eren excel·lents, se'n donava des de la versió íntima fins a l'èpica, aquesta com si fos un precedent, amb la mateixa ambició, de la que més tard va confegir Robert Gerhard i que podem sentir quan volem gràcies a l'enregistrament que l'OBC en va fer amb la direcció d'Edmon Colomer.

Sembla que D'Albert quan es va interessar per l'argument de Guimerà, malgrat l'assessorament d'un amic traductor que es deia Joan Barceló, corresponal de "La Vanguardia", no va comprendre segons què i li va semblar, per exemple, que Pedro era millor que Manelic. I també hi va posar unes referències a la música flamenca que no hi casaven. En canvi, sí que devia demanar música popular d'aquí i no sabem si entre la que li van enviar hi havia precisament *Laieta*, malgrat que per la fidelitat reproductiva sembla probable. Més endavant va voler repetir amb una altra obra de Guimerà i, segons que ens explica Francesc Cortès en el programa de mà del Liceu, li'n va demanar ben precisament "a la riba del mar" perquè volia compondre una òpera inspirada en *La filla del mar* i sembla que allí la melodia demanada en va ser un dels temes. Qui pogués sentir-lo!

ARS SUBTILIOR

"Ancella liturgiae"

per XAVIER CHAVARRIA

Moltes de les obres mestres que s'han compost al llarg de la història de la música són de caràcter religiós. De fet, la immensa majoria dels compositors, ja sigui per encàrrec o per vocació, en un moment o altre de la seva trajectòria han evocat l'espiritualitat i la fe a través de la seva música. L'Església, com a institució, ha estat un motor artístic poderós durant molts segles, però cal preguntar-se si en ple segle XXI això continua sent així: ¿la música religiosa que es compon actualment té la mateixa categoria que la de segles anteriors?, és prou bona?, passarà a la història?, l'Església continua fent de motor per a la creació musical?, qui fa música sacra actualment?

No cal ser un devot practicant per constatar que el panorama musical en la litúrgia actual (amb comptadíssimes i glorioses excepcions) és desolador. La música ja no és el vehicle sublim de la paraula, sinó un mer complement, un ornament sovint banal i d'ínfima qualitat, contaminat per les frivolitats inconsistents de la música lleugera o de moda: ¿qui no ha patit alguna vegada monstruoses guitarretes, orguenets de fireta o mossens desafinats? I els cants de missa de nova creació ¿estan a l'alçada del missatge que es vol transmetre, com ho estaven les obres de Palestrina, Victoria, Bach, Fauré o tants altres? Què se n'ha fet, del gregorià?

Reflexions com aquestes no les fa només aquest humil cronista, melòman lletraferit i descregut, sinó una autèntica autoritat de la música sacra com és Valentí Miserachs. Monsenyor Miserachs fa més de quaranta anys que viu a Roma, ocupant càrrecs musicals de molta responsabilitat: ha estat organista de Sant Pere del Vaticà, catedràtic de composició al Conservatori de Matera, fa més de trenta anys que és mestre de capella a Santa Maria Maggiore de Roma (la llegendaria Capella Liberiana que ja va dirigir Palestrina al segle XVI), i des del 1995 és director de l'Institut Pontific de Música Sacra, el centre d'ensenyament superior especialitzat en música religiosa més important del món. Miserachs també ha compost infinitat d'obres musicals religioses: misses polifòniques, peces d'orgue, magnífics, vespres, salms, oratoris (també poemes simfònics, suites i fins i tot sardanes), i la seva sí que és música consistent i de categoria. A casa nostra (com és típic), el tenim una mica oblidat, però aviat tindrem l'oportunitat de sentir la seva música en concert: cap a final de gener i amb motiu de la cloenda de l'any jubilar, s'estrenarà a la catedral de Tarragona una obra seva d'envergadura, l'oratori *Pau i Fructuós*, per a cor, set solistes, cor popular i orquestra simfònica. Miserachs afirma que al Vaticà, en afers musicals, no estan massa per la feina, però que s'hi albiren canvis. Així ho esperem, pel seu bé i pel de la música.

RMC
290



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA
1908-2008

ONCA al Petit Palau

V Temporada 2008-2009

ORQUESTRA NACIONAL CLÀSSICA D'ANDORRA

Gerard Claret, concertino director



Concert 1 Dijous, 29 de gener de 2009, 19.30 h

L'ONCA convida

Pau Codina, violoncel

W. A. Mozart: *Simfonia núm. 29, en La major, K. 201*

F. J. Haydn: *Concert per a violoncel i orquestra, en Re major, Hob. VII:2*

Concert patrocinat per:



Concert 2 Dijous, 26 de febrer de 2009, 19.30 h

L'ONCA presenta

Toni Garcia, contrabaix

F. Mendelssohn: *Simfonia per a orquestra de corda núm. 9, en Do major*

S. Rendine: *Andante* (estrena mundial)

G. Bottesini: *Concert per a contrabaix i orquestra núm. 2, en Si menor*

Concert 3 Dijous, 26 de març de 2009, 19.30 h

L'ONCA estrena

Josep Fuster, clarinet

D. Xostakóvitx: *Simfonia de cambra, op. 118a*

J. Rodríguez Picó: *Concertino per a clarinet i orquestra* (estrena)

C. M. von Weber: *Quintet per a clarinet* (versió per a clarinet i orquestra de corda)

Concert 4 Dijous, 7 de maig de 2009, 19.30 h

L'ONCA proposa

TRIPHASIC amb ONCA

Arranjaments de Llibert Fortuny

PREU DE LES ENTRADES:
10 i 12 €

INFORMACIÓ I VENDA D'ENTRADES:
Internet: www.palaumusica.org
A les taquilles del Palau de la Música Catalana
Tel.: 902 442 882 · A/e: taquilles@palaumusica.org

Organitza i patrocina:



FUNDACIÓ
ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

Patrons de l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra:



Govern d'Andorra



Fundació
Crèdit Andorrà

L'Auditori

A punt de celebrar el desè aniversari



El pròxim dia 22 de març es commemorarà el desè aniversari de la inauguració de L'Auditori. Hom es prepara per celebrar aquest esdeveniment d'una manera particular i sense grans estridències: sobretot dedicant a aquesta efemèride un concert específic de cadascun dels cicles que s'hi celebren regularment. Però també s'hi programaran manifestacions específiques, com és el cas del concert de l'Orquestra Simón Bolívar que dirigeix Gustavo Dudamel i, en un ordre molt diferent de coses, una maratón familiar arreu de L'Auditori.

Alhora, hom obre les expectatives a l'ampliació del seu complex d'equipaments amb una quarta sala, de dimensions reduïdes, per donar resposta a necessitats que ara resulten problemàtiques d'atendre, tenint en compte que ultra les activitats concertístiques pròpies dels cicles professionals, el complex n'acull també de l'ESMUC i del Museu de la Música. Hom pretén dedicar aquesta sala a assajos de grups residents, com els BCN 216, Orquestra Àrab de Barcelona, Banda Municipal, grups de l'ESMUC, La Capella Reial, etcètera. També per a concerts de petit format, entre 100 i 150 espectadors, sala d'actes de l'ESMUC, concerts de la seva acadèmia, de final de curs, etcètera.

Des de la inauguració, L'Auditori ha acollit 3.436 concerts, amb una assistència de més de tres milions i mig d'espectadors, alhora que ha passat amb escreix l'objectiu principal pel qual va ser construït: ser seu de l'OBC.

La temporada 2007-08 va rebre més de mig milió d'espectadors, dels quals un 33% corresponents al cicle de l'OBC i un 27% de les activitats educatives.

En aquest moment L'Auditori acull una vintena llarga de cicles, entre propis, concertats i aliens, i aquesta temporada ha incorporat el cicle estable de Barcelona 216, el cicle en col·laboració amb l'organització internacional ECHO Rising Stars –joves intèrprets d'arreu d'Europa–, un cicle de músiques llatines, especialment pensat per a la població immigrant d'aquest àmbit geopolític, un cicle de cobla i un cicle dedicat als corrents més avançats del jazz.

RRMC

COBLA

Integritat a les integrals

per JOSEP PASQUAL

Pocs compositors catalans deuen d'haver estat objecte d'una integral dels seus catàlegs. En el món de la cobla, n'hi ha més dels que *a priori* és imaginable, tot i que en ocasions el recull obeeix a patrons poc escolàstics. Resulta sorprenent que n'hi hagi força de contemporanis que tinguin editat un percentatge força elevat del seu catàleg. És el cas de Joan Jordi Beumala, les sardanes del qual desperten prou estimació entre els afeccionats com perquè l'enregistrament es produeixi amb caràcter d'urgència. Altres creadors, com ara Joan Làzaro i Sigfrid Galbany, assumeixen els costos dels enregistraments i difonen la seva obra amb total puntualitat, però segurament no són exactament aquestes la mena d'integrals que més interès puguin suscitar.

De casos canònicament indiscutibles n'hi ha menys. Quan s'acostava la data del centenari del naixement de Joaquim Serra, Músics per la Cobla va impulsar la integral del seu catàleg. La tasca no va ser senzilla, però el fabulós resultat de la gesta els ha conduït a emprendre una nova aventura "integralista" abordant el catàleg de Juli Garreta, que preveuen enllestir d'aquí a dos anys. La faceta recollidora no els ve de nou. De fet, l'origen de l'entitat se situa en una aventura similar a redós de Josep M. Bernat, probablement el primer compositor per a cobla que ha gaudit d'aquest honor. Per altra banda, el Foment de la Sardana de Banyoles ha enllestit recentment la recopilació del catàleg de Manuel S. Puigferrer, tasca que li ha comportat tres anys de feina.

De fet, des d'un punt de vista estrictament musicològic, és probable que la llista de compositors que puguin ser objecte d'una revisió integral dels seus catàlegs no hagi de contenir gaire més noms. Dintre dels clàssics, Eduard Toldrà i Enric Morera haurien de ser tan indiscutibles com Garreta i Serra. En tots els casos, els recopilatoris resultarien encara més interessants si al costat de la producció per a cobla s'inclogués la producció per a altres formacions instrumentals, perquè, ¿es pot realment copsar la importància de Garreta i Serra obviant les seves obres líriques i simfòniques? És raonable pensar que no, però tenint en compte que en els casos esmentats les iniciatives sorgeixen de l'àmbit associatiu, ¿és exigible que siguin aquests ens els qui s'encarreguin d'un projecte tan elaborat? Probablement tampoc. La pervivència dels grans valors de la música catalana malda per obtenir un espai a la prestatgeria de la perpetuïtat perquè ni els ens institucionals ni els comercials prenen mesures ni en la conservació ni en la divulgació. En tot cas, la praxi fa pensar que si les iniciatives integralistes s'endeguen des d'aquests ens, és factible que la producció per a cobla es consideri d'un nivell diferent. I de cara a aquests ens cal formular la pregunta en el sentit contrari: ¿es podrien copsar Toldrà i Morera en la seva plenitud sense la seva producció per a cobla?

RM C
290



Estrenes internacionals de Ramon Humet i Héctor Parra

El dia 30 de setembre es va estrenar al Quebec l'obra titulada *Escenas de viento* del compositor barceloní Ramon Humet. La interpretació va ser a càrrec de l'Orquestra Simfònica de Montreal dirigida per Jacques Lacombe. Aquesta obra és el fruit del compromís de l'esmentada orquestra, com a conseqüència d'haver aconseguit el compositor l'any passat el Premi Olivier Messiaen per la seva composició *Escenas de pájaros*; una part del premi consistia justament en l'esmentat encàrrec. *Escenas de viento* es va interpretar també el dia 1 d'octubre i *Escenas de pájaros* s'oferí el dia 16 de novembre a Montreal.

Alhora, l'Orquestra de Cambra de Wroclaw el dia 21 de setembre va estrenar *Chamber Symphony núm. 2, "Fibrilant"*, del compositor català Héctor Parra, essent l'única obra d'un autor espanyol estrenada al Festival de Tardor de Varsòvia, enguany dedicat a la música iberoamericana. El concert va tenir lloc a la Sala de Cambra de la Filharmònica Nacional de Polònia. Com és sabut, Parra resideix a París, on està vinculat a l'Intercontemporain, i la seva obra ha estat interpretada per importants conjunts i ensembles europeus.



RAMON HUMET



HÉCTOR PARRA

HO HAN DIT, HO HAN ESCRIT

El **CONCEPTE CRISI**, tan protagonista arreu en aquests moments des de la **VESSANT ECONÒMICA**, domina el recull de veus que oferim en aquest número. Així, hom pot parlar de com aquest concepte afecta **L'OFICI DE CRÍTIC MUSICAL**, figura de la qual hom comença a prescindir per estalviar despeses. I afecta també **UNA REALITAT OPERÍSTICA FA POC TAN UFANOSA** com la de la capital alemanya, que des de fa un cert temps **ESTÀ QÜESTIONANT-SE, PER CAUSA D'AQUEST MALEIT CONCEPTE**, mantenir l'al·ludi a realitat.

No és la crisi la paraula exacta, **PERÒ SÍ QUE RESULTA CRITICABLE**—perdonin el joc de paraules— determinats capteniments pel que fa a la contractació de cantants i **TAMBÉ CRITICABLE ÉS EL MODEL PRIVAT** de funcionament de la cultura, al qual així mateix es refereix el recull.

Les declaracions d'un encara jove pianista català, **DANIEL LIGORIO**, ofereixen grans dosis de sentit comú al seu ofici i **EL CONTRAST ENTRE DIFERENTS MODELS POLÍTICS I DE GESTIÓ** i la seva influència en el quefer musical situen un testimoniatge **DE GRAN VALUA DEL BAIX ALEMANY RENÉ PAPE**, de presència recent a casa nostra.

«Pasando a un tema más preocupante, mientras que muchos nuevos talentos, como los enérgicos [...] Alan Gilbert, Nicola Luisotti, **MARIN ALSOP** i **GUSTAVO DUDAMEL**, empiezan o han empezado a disfrutar de notoriedad, **LOS CRÍTICOS ESTÁN PASANDO UN MAL MOMENTO**. Las publicaciones de más tirada **ESTÁN SUFRIENDO PURGAS CULTURALES**, y muchos de los críticos más relevantes del panorama clásico han perdido su puesto [...]. Las razones son fáciles de adivinar. **LOS PERIÓDICOS CADA VEZ VENDEN MENOS** y, en una época en que, por un lado, los blogs están proliferando cada vez más y, por el otro el famoseo acapara cada día más atención del público, **EL RECORTAR CRÍTICOS EN PLANTILLA** parece ser la vía más rápida para ahorrar.»

“Gramophone”, octubre de 2008.

«Marco quiere **DAR AL CARGO UN MAYOR PESO ARTÍSTICO** del que ha tenido hasta ahora —ni **JOSEP CAMINAL**, ni **ROSA CULLELL**, sus antecesores, habían proclamado tales intenciones al asumir sus funciones—, lo que, conociendo sus inquietudes, **SIGNIFICA QUE SE ABRE UNA NUEVA ETAPA EN EL COLISEO LÍRICO BARCELONÉS**. Como primer objetivo de su mandato fija “una apuesta decidida por la calidad”, que a su juicio pasa por una **MEJORA EN LAS PRESTACIONES DE LAS MASAS ESTABLES** que son las que “dan la personalidad artística de un teatro de ópera.»

Javier Pérez Senz, “Scherzo”, octubre de 2008.

«Cada año los **PRINCIPALES TEATROS Y FESTIVALES DE TODO TIPO** [...] dan luz a nuevos títulos. Ciertamente es que **POCOS SOBREVIVIRÁN AL PERÍODO DE AMAMANTAMIENTO QUE SUPONE UN ESTRENO**, ahora alargado gracias a las coproducciones entre diversos coliseos. Pero más allá del ciclo inicial de representaciones, la **MAYORÍA DE LAS OBRAS DESAPARECE DEL MAPA**, quien sabe si para siempre jamás. Y es que es **MÁS DIFÍCIL ASISTIR A UNA SEGUNDA PRODUCCIÓN**

DE UNA NUEVA ÓPERA QUE ESTRENARLA [...]. En el fondo, se trata de un tema de probabilidades: **CUANTAS MÁS ÓPERAS SE ESTRENEN**, más posibilidades habrá de que el espectador se encuentre con una obra realmente válida.»

Xavier Cester. “Opera Actual”, octubre de 2008.

«Pero el dedo en la llaga sigue incólume: ¿cómo es posible **QUE EN EL EXTRANJERO TRIUNFE UN ARTISTA ESPAÑOL EN UN PAPEL PROTAGONISTA** y que en el teatro de su ciudad se le ofrezca, como mucho, un comprimario, con unos honorarios mínimos y **EN UNAS CONDICIONES DE ENSAYOS QUE RAYAN EN LO ABUSIVO?** Esto sucede más a menudo de lo que se piensa, y por eso no parece tan mala idea **LA CREACIÓN DE UN SINDICATO ESPAÑOL ESPECÍFICO DE CANTANTES Y PROFESIONALES DE LA ÓPERA** que vele por sus derechos ante directores artísticos y agentes, ya que, estos últimos, muchas **VECES NO SE SABE EN QUÉ PARTE DE LA PISTA ESTÁN JUGANDO.**»

Pablo Meléndez Haddad, “Opera Actual”, octubre de 2008.

«Crecí en un coro. **[A L'EXREPÚBLICA DEMOCRÀTICA D'ALEMANYA]** Allí se inició mi educación musical. No tengo quejas. No podíamos oír las grabaciones occidentales de sellos como Deutsche Grammophon o Sony, **PERO TUVE UNA EDUCACIÓN FANTÁSTICA**. Al menos el sistema socialista **ME PERMITÍA NO TENER QUE TRABAJAR EN UNA CAFETERÍA PARA PODER PAGARME LOS ESTUDIOS.**»

René Pape. Carlos Sala, “La Razón”, 19 d'octubre de 2008.

«Personalment **VA SER COM SORTIR D'UNA PRESÓ** [la caiguda del Mur de Berlín], i professionalment començava la meua carrera i va ser fantàstic, per-

què vaig poder **TREBALLAR A EUROPA AMB DIRECTORS I EN TEATRES ON ABANS HURIA ESTAT IMPOSSIBLE**. Rússia mai hauria d'haver pres part de Berlín [...]. Econòmicament seria **RAONABLE [TANCAR ALGUN DELS TRES TEATRES D'ÒPERA DE BERLÍN]**, però artísticament no. **BERLÍN ESTÀ EN FALLIDA** i el primer que fa el govern és treure diners a la cultura. Per mi això hauria de ser l'últim, ja que sense cultura no seriem capaços de crear una identitat per a la ciutat, la cultura és la base de qualsevol país, és el que ens dóna identitat [...] **EL SISTEMA ECONÒMIC A EUROPA I ALS ESTATS UNITS ÉS TAN DIFERENT QUE NO SÓN COMPARABLES**. Als Estats Units tota cultura és privada, **I AIXÒ COM A ARTISTA T'OBLIGA A UNA SÈRIE DE COMPROMISOS**, des de diners a recepcions, alhora que el nivell artístic es veu compromès perquè els que paguen **PENSEN QUE TENEN DRET A OPINAR I ELS DIRECTORS ES CONVERTEIXEN EN ESCLAUS DELS DINERS**. A Europa, mentrestant, els governs retallen les subvencions a la cultura, malgrat que és la seva responsabilitat.»

René Pape. Marta Porter, “Avui”, 18 d'octubre de 2008.

«Si fas moltes truccades, sí [poden guanyar-se bé la vida els concertistes] **TOT ÉS QÜESTIÓ DE CONTACTAR AMB LA GENT, FER DOSSIERS, ENVIAR-LOS...** Moure't, bàsicament.

TAMBÉ HAS D'ESTAR REINVENTANT-TE CONTÍNUAMENT. A part, és clar, s'ha d'estudiar i tocar bé. Per tant, **LES VESSANTS COMERCIAL I ARTÍSTICA HAN D'ANAR AGAFADES DE LA MÀ** [...] cada concert és un examen. És fantàstic poder tocar als millors escenaris del món, però després has de demostrar que estàs capacitada per fer-ho. **NINGÚ MAI NO SAP QUÈ POT PASSAR LA PROPERA VEGADA**. Res et garanteix allò que vindrà després, malgrat que ho hakis fet molt bé el dia anterior [...]. Jo sempre explico als meus alumnes del Conservatori que **GRAVAR-SE ÉS COM MIRAR-SE AL MIRALL ABANS DE SORTIR DE CASA** [...] d'aquesta manera veus les coses que poden millorar i això va fent que tu, cada dia vagis pujant de nivell [...]. Per a mi, el **TALENT PEL QUE FA A LA MÚSICA, ÉS UNA BARRERA ENTRE IMAGINACIÓ I CAPACITAT DE VEURE** la música com un llenguatge [...]. Normalment, els músics que no comuniquen són **AQUELLS QUE NOMÉS VEUEM NOTES SEGUIDES**. I això, per si sol, no és cap llenguatge. **EL LLENGUATGE ESTÀ FORMAT PER FRASES, SIGNIFICATS DINS DE LES FRASES, LES PAUSES.**»

Daniel Ligorio. Josep Gamell, “La Gasetta de Sabadell”, 2 d'octubre de 2008.

A PROPÒSIT DE...

La reedició de l'Antologia Històrica de la Música Catalana

PICAP-Doval

L'editorial sabadellenca PICAP ha tret fa poc al mercat una col·lecció discogràfica fins ara inèdita en format CD. Es tracta d'una antologia de música catalana elaborada als anys seixanta, una recuperació que apareix envoltada, inevitablement, d'un halo entre romàntic i nostàlgic. Parlem amb Joan-Carles Doval, responsable de PICAP.

per ALBERT TORRENS

-D'on surt aquesta Antologia Històrica de la Música Catalana?

-És una de les col·leccions més importants dels quasi 25 anys d'història de la nostra empresa. Ara fa un any i mig vam comprar els fons de catàleg de la desapareguda Edigsa i de PDI i, entre moltes altres coses interessants que hem estat reeditant al llarg d'aquest any, hi vam trobar aquesta antologia. És una col·lecció que va començar l'any 1966 Oriol Martorell, sota la presidència de Pau Casals, i que va tancar als anys vuitanta Salvador Pueyo.

-Quina novetat representa aquesta edició respecte de les anteriors?

-Fins ara, només s'havia editat en disc de vinil. Aquesta és la primera vegada que surt, tota sencera, en compacte, en una caixa de 33 CD -un dels quals doble-, tot i que també es pot adquirir de forma individual i en uns paquets de dos i tres discos que ha seleccionat, amb criteri artístic i musical, Salvador Pueyo. A més, també està disponible per baixada electrònica a les principals botigues digitals de tot el món, no només les especialitzades en música clàssica. Això també permet fer la col·lecció al ritme que es vulgui, com quan Edigsa va treure l'antologia, que



JOAN-CARLES DOVAL ÉS EL MÀXIM RESPONSABLE DE L'EDITORIAL PICAP I, PER TANT, TAMBÉ DE LA POSADA A L'ABAST DEL PÚBLIC D'AQUESTA COL·LECCIÓ DISCOGRÀFICA RENOVADA, UNA SÈRIE DE DOCUMENTS SONORS QUE, PER LA SEVA QUALITAT, MEREIXEN OCUPAR UN LLOC EN LA DISCOTECA DE TOT MELÒMAN CATALÀ I QUE, QUAN EDIGSA VA DESAPAREIXER, VA QUEDAR EN UN OBLIT INCOMPRESIBLE I INJUST. LES PARAULES DE L'EDITOR, RECOLLIDES I RESUMIDES EN AQUESTA ENTREVISTA, DELATEN L'ENTUSIASME D'UN EMPRESARI PER A QUI AQUEST NO HA ESTAT UN PROJECTE QUALSEVOL.

hi havia una subscripció i, cada vegada que sortia un disc, la gent el rebia a casa i pagava la seva quota. Això ara no és possible fer-ho així, però ho tenim publicat tot a la vegada i la gent pot comprar un disc cada quan li sembli convenient.

-Descrigui'ns breument els continguts de l'antologia.

-Les obres abasten una època àmplia -del *Llibre vermell* al segle XX-, però evidentment hi ha molts buits, perquè seria impossible poder enregistrar tot el que considerem música catalana. Però cal destacar que pràcticament tots els intèrprets són catalans del moment, que per si sols ja justifiquen la reedició. Cal dir que, en tots els aspectes de la col·lecció, els autors van exigir un nivell molt alt: grafistes, fotògrafs, lletristes, assessors, tècnics de so, fins i tot la tria dels llocs on van anar a fer els enregistraments...

-Amb quines tècniques es van fer

els enregistraments i com s'han tractat avui dia?

-Tot i que, en alguns aspectes, evidentment, les tècniques d'aquell temps s'han superat, molts enregistraments són absolutament vàlids. Hi ha micròfons de llavors que encara avui els demanen els grans artistes. I com que conservàvem la immensa majoria dels màsters -alguns en vinil, d'altres ja remasteritzats en DAT o CD i, fins i tot, alguns, encara en cintes analògiques-, gairebé tot el so s'ha pogut extreure de l'original, creiem que amb molt bona qualitat. Només s'han perdut sis màsters que hem recuperat a partir de sis vinils per estrenar.

-Destacaria algun altre aspecte de l'edició?

-Hem conservat els llibrets originals, d'entre vint i trenta pàgines plenes d'informació i fotografies i, pel que fa a la part gràfica, l'hem redissenyat adaptant la imatge del disc original als nostres dies.

RMC
290

El naixement d'una nova generació d'artistes

PALAU 100. Göteborgs Symfoniker. Serguei Khachatryan, violí. Dir.: Gustavo Dudamel.
PALAU DE LA MÚSICA. 27 D'OCTUBRE DE 2008.

per Mercedes Conde Pons

Amb la ressaca del lliurament del Premi Príncep d'Astúries de les Arts al Sistema Nacional de Orquestres Juvenils e Infantils de Venezuela, que va veure néixer com a artista el jove director veneçolà Gustavo Dudamel, director titular de l'Orquesta Simón Bolívar de Venezuela, aquest es va presentar a Barcelona amb la seva altra orquestra. Dudamel estrena ara titularitat de la Simfònica de Göteborg, abans d'incorporar-se també com a titular de la Filharmònica de Los Angeles la propera temporada.

Un Palau de la Música ple de gom a gom va poder assistir en aquest concert a la constatació del naixement d'una nova generació d'artistes, de la qual Gustavo Dudamel és estendard amb els seus juvenils 27 anys, i de la qual el violinista armení Serguei Khachatryan —amb només 23 anys— va demostrar de forma gairebé insultant ocupar-ne també els primers llocs en la classificació. La seva interpretació del *Concert per a violí i orquestra en Re major* de Jean Sibelius va ser d'una perfecció tècnica aclaparadora. Però

aquesta no és la seva màxima virtut, ja que davant d'aquesta vehement excel·lència instrumental, es situava una capacitat comunicativa tant o més destacada que deixà atònita l'audiència. Khachatryan porta a la sang la musicalitat, que en ell es defineix de forma pulsional tant en els passatges de pianíssims impossibles com en els esquinçats atacs que fan pensar en el trencament d'una corda però que al cap i a la fi l'acaricien amb fruïció. El concert de Sibelius no era nòrdic però tant hi feia, era música en estat pur i això era més que suficient.

Gustavo Dudamel, com a director intel·ligent, va saber plegar-se a la supremacia artística del violinista en la seva intervenció i va controlar en tot moment una Simfònica de Göteborg de so molt homogeni. El concert, a més, es va iniciar amb una obra contemporània no prevista en el programa, *Exquisite Corpse* del compositor suec Anders Hillborg. De gran factura tímbrica, que exigia una completíssima i generosa plantilla orquestral, l'obra es va manifestar dins de la línia estilística d'una altra compo-



A. BOFILL

sitora nòrdica més coneguda per aquestes terres, Kaija Saariaho, amb uns passatges rítmics destinats a la percussió de gran impressió auditiva.

La segona part, però, va ser de Dudamel. Amb una potentíssima interpretació de la *Simfonia núm. 4, "la Inextingible"* de Carl Nielsen, el director va demostrar merèixer tots els elogis que l'opinió internacional li prodiga. La joventut juga al seu favor pel que fa a l'entusiasme, però el gest intel·ligent, la mirada afilada i l'atenció atòmica a cada pas-

satge revelen un grandíssim conductor d'orquestres. Només calia veure la posició dels músics al seu seient i el gest intens a les cares, rendits als manaments del veneçolà. I com que la festa no semblava voler acabar i els músics nòrdics volien demostrar la seva submissió al seu nou cap musical, un "tico tico" amb *striptease* i moviment de costat de la secció de vent metall inclosa, van fer les delícies d'un públic rendit de forma unànime a l'evidència de viure un moment per a la història.

L'excepció que confirma la "Norman"

IBERCAMERA. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Jessye Norman, soprano. Dir.: Rachel Worby.
L'AUDITORI. 30 D'OCTUBRE DE 2008.

per M. C. P.

Que Jessye Norman és, per veterania i mèrits propis, una de les grans dives de la segona meitat de segle XX, ningú no ho pot discutir. Però que ho continua essent a hores d'ara, potser algú sí que podria posar-ho en dubte. Després del generosíssim recital operístic i de *musical* que va oferir a L'Auditori, no queda cap altra alternativa que rendir-se a l'evidència i reservar-li, encara ara, un lloc d'honor entre les dives operístiques de l'actualitat. Feia molts anys que la soprano nord-americana no cantava a Barcelona acompanyada d'una orquestra. En anteriors ocasions i amb un re-

pertori més cambrístic, el resultat no havia estat ni de lluny l'aconseguit en aquest concert. Una Jessye Norman vocalment rejuenida es va presentar amb un ambiciós i extens programa que va provocar una sorpresa unànime a un Auditori amb les localitats exhaurides.

Perquè, si inicialment es va mostrar tímida amb l'ària de concert "Vado, ma dove?" de Wolfgang Amadeus Mozart, amb "Thy Hand Belinda..." del *Dido and Eneas* de Purcell es va començar a fer evident que la veu de la soprano estava en unes condicions molt més bones que les esperades. Un fet que li va permetre jugar amb

el seu instrument durant tota la primera part, amb uns efectes de pianíssim que encongien el cor, com per exemple en l'esmentada ària de Purcell o amb un "Ritorna Vincitor" d'*Aida* que moltes sopranos joves voldrien poder cantar com ho va fer ella. Més irregular es va mostrar en l'inici de "Mon coeur s'ouvre à ta voix" del *Samson i Dalila* de Saint-Saëns, però l'experiència és un grau i Norman va saber fer-ne ús per tal de no desbocar-se i acabar signant una magnífica primera part.

Experta en l'element de l'espectacle, la diva va canviar de vestit i de registre d'una part a una altra. En aquesta segona, ja amb micròfon, va delectar el públic amb clàssics de Gershwin com *Love Walked in* o *The man I love* i amb un *Great Day!* que va posar dempeus l'audiència. No quedava una

altra possibilitat que rendir-se a l'evidència de viure un moment excepcional, qui sap si el darrer en la carrera d'una longeva cantant que encara conserva els trets més característics de la seva excepcional personalitat artística.

L'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu va tocar amb entusiasme sota la direcció d'una Rachel Worby que es va mostrar notablement més còmoda a la segona part, en el seu repertori habitual. Sort d'un atentíssim Kai Glushteen com a concertino, que va mostrar la rellevància d'un rol sovint menystingut. Un es feia la reflexió, en sentir una orquestra lliurada a cadascuna de les seves intervencions, què va fallar pocs dies abans, en un *Requiem* de Verdi també ressenyat, perquè l'orquestra semblés absolutament una altra.

La sorprenent 'Novena' de Brüggen

PALAU 100. Orquestra del Segle XVIII. Orfeo Català. Dir.: Frans Brüggen. Beethoven: *Simfonia núm. 9*.
PALAU DE LA MÚSICA. 28 D'OCTUBRE DE 2008.

per Xavier Chavarría

Frans Brüggen és un músic que pren decisions constantment; decisions de gran abast, sovint valentes però sempre sàvies, que sacsegen la concepció global de l'obra. Fugint sempre de l'estereotip, les seves versions sempre aporten nova llum a les partitures que dirigeix: a les seves mans, la música mostra colors nous, textures insòlites, sonoritats inusuals, adquireix una nova semàntica i un esperit diferent. Brüggen ens redescobreix les obres que interpreta, ens les fa

sentir com mai no les havíem sentit abans, i converteix així els seus concerts en una experiència reveladora. Aquesta és la sensació que va deixar la *Novena* que va dirigir al Palau. Certament, Brüggen disposa d'un instrument fet a mida per a aquesta "exploració" sonora, un instrument formidable amb músics receptius i sensibles que entenen aquesta filosofia de l'execució, i que segueixen de forma admirable el seu gest precari i sovint limitat, precisament perquè la feina ja està feta, l'es-

perit ja s'ha propagat, i perquè sovint amb una mirada seva ja en tenen prou. Brüggen és un mestre de les tensions, administra el doll emocional de la música, en dosifica la intensitat: tot té un equilibri narratiu, cada motiu floreix amb summa naturalitat i flueix amb delicada precisió.

L'enginy de Brüggen s'hi veia per totes bandes: va sorprendre l'entrada del baix solista cantant el "Freude!" inicial mentre baixava els graons de l'escenari, com si es tractés d'un personatge; o la resposta dels baixos del cor, exclamada i no pas cantada; o els insòlits canvis de *tempo* i de relació agògica al moviment final, ignorant les indicacions de la partitura; o el *tempo* de l'"Adagio", més airós

que mai; o el desequilibri constant del puntejat del motiu principal de l'"Scherzo". I sobtada també sentir el totpoderós Orfeo Català amb un so tènue, contingut, lacònic, adaptat al de l'orquestra; fins i tot les timbales, convertides pràcticament en solista de l'orquestra (especialment a l'inici i a l'"Scherzo") amb un so sec, metàl·lic, a vegades estrident i invasiu. Sempre ens quedarà el dubte de si Brüggen busca i desitja aquest so tan eixut de la corda, tan sec, feble i amb poc vol; i si accepta de bon grat els esgarips de les trompetes naturals o la rudesia de les trompes. L'historicisme també deu tenir uns límits... i no hauria d'anar mai en detriment de la integritat de la música.

Obrint la capsa

EN OCASIÓ DE TIEFLAND. Elena Copons i Marta Mathéu, sopranos. Jordi Mas i Marcel Reijans, tenors. Ventseslav Anastasov, baríton. Ricardo Estrada, piano. Morera, Vives, Pahissa, Le Borne i D'Albert, sobre textos de Guimerà. Assessorament i presentació de Jaume Tribó.
FOYER DEL LICEU. 18 D'OCTUBRE DE 2008.

per Jordi Maluquer

En ocasió de la representació al Gran Teatre del Liceu de l'òpera *Tiefland* d'Eugène d'Albert, basada en la *Terra baixa* d'Àngel Guimerà, es va tenir l'encert de programar altres òperes sobre textos d'aquest autor, plenament de moda a l'inici del segle XX. D'Albert hi veia la font argumental inspiradora cap a un verisme que havia posat de moda el gran èxit de la *Cavalleria rusticana* de Mascagni.

Al seu moment, *Tiefland* va ser un èxit que D'Albert va intentar repetir musicant un altre text de Guimerà, *La filla del mar*, en una altra òpera que va titular *Liebesketten*, de la qual les dues sopranos ens en van donar tres fragments. Cal dir que aquest tast ens va incitar les ganes de veure'n l'òpera sencera. També vam poder sentir un parell d'àries de l'òpera *La catalane* de Fernand Leborne (1862-1929), un deix-

ble de Massenet, crític i compositor, que també havia basat en l'argument de *Terra baixa*. L'ària del tenor, "Ce n'est pas un rêve", ens va captivar.

Una altra part molt interessant va ser la que va començar amb òperes estrenades al seu temps, que van tenir molt d'èxit i que mai més s'han tornat a sentir. Dues d'elles molt curioses: sobre el mateix text d'Àngel Guimerà i amb una diferència de sis anys, Enric Morera i Amadeu Vives van compondre *Les monges de Sant Aïmant* i *Euda d'Uriach*, respectivament. Pel que vam sentir, ambdues mereixerien una reposició escènica. També vam sentir un duo de *Titaina* d'Enric Morera, sobre l'únic text de Guimerà escrit expressament per a una òpera. Una bella cançó, *La cançó més sentida*, d'una obra lírica de Morera, *La*

santa espina, de la qual només es coneix la sardana, ens feia veure que potser valia la pena reposar l'obra sencera. De *Gal·la Placidia* de Jaume Pahissa, estrenada també amb molt d'èxit l'any 1913, vam poder sentir-ne dues àries. Una cançó de Morera, *La infanta Maria*, i una ària, aquesta no pas basada en un text de Guimerà, sinó de la més celebrada de les òperes de D'Albert, *Die toten Augen*, van completar el recital. Molt bé Ricardo Estrada al piano i dignitat en la prestació de tots els cantants. Molt bé Jaume Tribó en la presentació de l'acte, que ens va donar, amb amenitat, les dades essencials per situar les obres. Es va obrir la capsa dels tresors lírics guardats i al mateix temps es van esperonar les ganes de veure'ls novament posats en escena.

RM
290

Recuperació de la 'Pell de brau'

GRUP XXI. Dir.: Peter Bacchus. J. A. Amargós, N. Bonet, S. Brotons, B. Casablanca.
INSTITUT DEL TEATRE. 30 D'OCTUBRE DE 2008.

per Josep Barcons

Narcís Bonet ha celebrat, enguany, el seu 75è aniversari. A mode de regal –no només per a ell, sinó per al públic que assistia al concert–, el Grup XXI va interpretar la seva *Pell de brau*, basada en el llibre homònim de Salvador Espriu, amb qui el compositor va col·laborar per escriure l'obra. La peça, composta el 1967, està instrumentada per a quintet de vent, ar-

pa, piano i percussió, que dramatitzen els versos punyents que es confien al narrador. Aquest caràcter punyent dels versos i de la música fou recalcat no només per la versió acurada del Grup XXI, sinó per l'impetu i la força rapsòdiques –convertides a voltes en bram– d'Enric Arquimbau. Sota les mans de Peter Bacchus (que havia estat deixeble de Bonet), les recurrències motiviques de l'o-

bra s'anaven desgranant, tot perfumant la sala d'aquell respecte i empatia que els deixebles senten pels seus mestres.

Bonet ha estat un destacat pedagog amb molta anomena a la veïna França, on va ser director adjunt de la prestigiosa École Normale de Paris i successor de Nadia Boulanger al capdavant del Conservatoire Américain de Fontainebleau. Tant la projecció internacional com la vocació pedagògica són dos trets comuns entre Bonet i els tres compositors que completaven el programa: Joan Albert Amargós, Salvador Brotons i Benet Casablanca. Membres de la generació immediatament posterior a Bonet, i amb postulats estètics ben di-

ferenciats, la seva presència en el programa semblava que actués d'implícita felicitació al mestre Bonet.

De Brotons, va poder-se'n sentir *Diàlegs subtils* per a fagot i percussió, de bona lectura global, però amb lleus desajustaments rítmics i alguna que altra aridesa tímbrica. Seguia la suggestiva *Petita música nocturna* de Casablanca, tocada amb delicadesa i atenció. Interpretativament, però, el punt àlgid del concert va recaure en el fantàstic treball cambrístic de Peter Bacchus (flauta), Xavier Castillo (clarinet) i Philippe Vallet (corn anglès) que, amb entesa màxima, van treure un gran partit del *Trio* d'Amargós.

Una aposta per al futur

EL PRIMER PALAU. Cheng-I Chen Liu, clavicèmbal i *pianoforte*; Paula Hernández, violoncel. Gustavo Villegas, flauta; Ana María Valderrama, violí; Antonio Galera, piano. Vicent Montalt, oboè; Guillermo Pastrana, violoncel; David Pons, saxòfon; Darío Mariño, clarinet; Josep Garcia, piano; Alejandro Bustamante, violí. Col·laboracions: Miguel Ángel Dionis i José Enrique Bagaría, piano. Orquestra Simfònica del Vallès (dir.: Salvador Brotons). Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra (dir.: Marzio Conti).
PALAU DE LA MÚSICA. 1, 8, 15 I 22 D'OCTUBRE DE 2008.

per Francesc Taverna-Bech

Des de tretze anys ençà, les temporades musicals barcelonines tenen com a pòrtic i auguri esperançador, la celebració del cicle El Primer Palau. No és un concurs en el sentit competitiu, malgrat que s'hi atorguen premis, és més aviat com un simposi en què uns músics joves i preparadíssims ens privilegien amb uns concerts en què la il·lusió i la vocació per fer música al Palau de la Música, marc emblemàtic de la nostra història, ens fan escoltar interpretacions que ens apropen novament a aquelles virtuts de comunicació i de seducció que posseeix el concert

com a litúrgia d'art i humanisme. Caldria escriure un crònica individualitzada de cadascun dels recitals que hem escoltat amb veritable interès d'aquests instrumentistes. Les obres semblaven tenir de nou aquell to en què il·lusió creativa i profunditat per cercar l'esperit del so ens fan escoltar una i altra vegada textos que malgrat ésser ben coneguts sempre ens descobreixen aspectes suggerents i ens comuniquen la inquietud de l'emoció per explicar-nos la raó del nostre existir. I és que, tot i acostant-se a l'espectacle que manifesta el recital dels virtuoses de prestigi i anomenada uni-

versal, en aquests joves que tot just inicien el seu caminar pels camins de la música, hi trobem aquella vitalitat que significa valentia i audàcia per expressar una visió personal que fins i tot pot resultar inèdita sobre partitures en les quals ja existeix tota una tradició de quin ha d'ésser el seu desenvolupament.

Ben cert que dels onze participants, n'hi ha uns quants que van assolir el seu moment dolç, tant per la solidesa i la brillantor de la seva lectura com per la comunicativitat del seu discurs; també resulta difícil no deixar-se seduir per la mateixa naturalesa musical de les obres —no és el mateix una composició pianística que aquella dedi-

cada a un instrument de vent, també un acompanyament orquestral té més elements per fer-lo atractiu que no pas la col·laboració d'un pianista—; tanmateix, quan el pianista que acompanya ho fa de manera antològica, com ho va oferir José Enrique Bagaría en la *Sonata* de César Franck, no hi ha comparacions possibles. I és així que al marge de les decisions dels jurats, hem de dir que al Palau varem escoltar tota una generació de joves músics que si més no constitueixen la continuïtat en un avenir en què de ben segur la història de la música continuarà seduïnt i atraient els camins de la nostra societat. Almenys, l'art de la clavecinista Cheng-I Chen Liu, o bé la musicalitat de l'oboïsta Vicent Montalt, el virtuosisme imaginatiu del clarinetista Darío Mariño o fins i tot la resposta del violinista Alejandro Bustamante a Bagaría, són moments memorables de la darrera edició del cicle; tanmateix no oblidem les intervencions de tots els altres que s'hi varen presentar.

Feliç maridatge Tolstoi-Beethoven

SONATA A KREUTZER. Dramatúrgia: Quim Lecina, sobre *La fuga de Tolstoi* d'A. Cavallari i *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi. Lluís Soler (actor), Kalina Macuta (violí), Daniel Blanch (piano). Producció: Teatre Romea.
TEATRE ROMEA. 4 DE NOVEMBRE DE 2008.

per J. Comellas

Quim Lecina és un home de teatre amb una convençuda devoció per la música, i especialment per la clàssica. Això l'ha portat a enginyar espectacles amb els quals

els dos gèneres cerquen donar-se la mà, intentant resoldre, no sempre de manera ideal, una equació complicada.

Ara, altrament, l'ha endevinat del tot. Aquí l'equació al·ludida s'ha resolt amb una gran naturalitat i fluïdesa i l'espectacle, a cavall de la dimen-

sió literària i la musical, pren força a mesura que avança, manté l'espectador atrapat i a la fi es constitueix en quelcom del tot gratificant.

Quim Lecina ha sabut barrejar amb gran encert els components esparsos i heterogenis que ha escollit —una narració d'Alberto Cavallari, una de Tolstoi que dona títol a l'espectacle i l'homònima sonata de Beethoven—, fins a construir de soca-rel una proposta nova, que s'imposa en

principi per això mateix; per nova, per original i capaç de crear imprevisible, i finalment per la força interna del discurs que configura la totalitat de l'espectacle.

Una proposta d'aquestes característiques exigia un quadre d'interpres molt potent, cosa que per fortuna va ser així amb Lluís Soler dominant amb una impressionant autoritat el seu llarg monòleg i Kalina Macuta i Daniel Blanch posant el contrapunt d'una versió intensament dramàtica de la meravellosa composició de Beethoven.

Toqueu, que el món s'acaba!

ORQUESTRA DE CAMBRA UBS FESTIVAL VERBIER. Joshua Bell, solista i director. Vivaldi i Schubert.
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 6 D'OCTUBRE DE 2008.

per X. Ch.

L'Orquestra de cambra UBS és una formació sorgida del mecenatge i patrocinat que duu a terme l'associació de bancs suïssos. Està integrada per una trentena de joves que no arriben als vint-i-cinc anys, provinents de dotze països diferents i amb un altíssim nivell tècnic. És un conjunt molt disciplinat, precís, amb criteris clars i execució unànime. En aquest concert, el violinista Joshua Bell va fer de tutor i mestre de cerimònies, com a solista a les *Quatre estacions* de Vivaldi, i com a con-

certino director de l'arranjament per a orquestra de corda que Mahler va fer del quartet *La mort i la donzella* de F. Schubert. I l'actuació de tots ells va acabar sent una descàrrega d'energia musical, una tempesta de so i una aclaparadora exhibició de puixança musical que va subjugar el públic assistent, però que també va esmicolar l'esperit de la música que van tocar. La versió de les *Quatre estacions* va ser fogosa, proteica, amb una vehemència insòlita, de so potent, quasi violent però no pas arrauxat: tot

era a lloc en tot moment, clavat, equilibrat i homogeni. La compenetració amb el solista també va ser òptima: Joshua Bell va exhibir (a cor què vols) el seu inqüestionable virtuosisme i es va afegir al tiberi musical convocat per l'orquestra, jugant amb els tempos i emfasitzant la retòrica que teneix la cèlebre pintura musical de Vivaldi. Però allò no era ben bé Vivaldi: allò en tenia ben poca cosa, d'italià. Tot va sonar impecable i contundent però hi faltava l'esperit, la irrenunciable reflexió sobre el caràcter i l'estil adequats per tocar aquella música, convertida aquí en un simple vehicle per al llüiment del formidable instrument que tenen, del seu potencial tècnic i sonor.

I la millor prova d'això va ser la segona part: el quartet *La mort i la donzella* de Schubert

va sonar exactament igual que Vivaldi, amb la mateixa vehemència, amb la mateixa contundència i perfecció tècnica: no hi va haver cap diferència d'estil, d'alè, d'esperit, tot i ser dues obres tan diferents en tots els sentits. Fa la sensació que toquen estrictament (i perfectament) allò que hi ha a la partitura, sense plantejar-se qui o quan ho va escriure, o què hi ha al darrere d'aquelles notes. Els interpres no es van posar al servei de la música, sinó que en van fer ús per exhibir el seu potencial. I és en formacions com aquesta i en concerts com aquest que es constata la transcendència que hi pot tenir un director titular per vehicular tot aquell talent, aquella excel·lent matèria primera, i aportar-hi maduresa, coherència i saviesa musical. Altrament, el desfici pot convertir l'art en artifice.

Guitarra amb menys sordina

per J. B.

Des de sempre, Catalunya ha estat una terra on la guitarra clàssica ha tingut un fort arrelament, i ha donat noms que van lligats de manera inexorable a la història de l'instrument. És el cas de Ferran Sor (1778-1839), que, viatjant per tot Europa, va dotar la guitarra d'una de les literatures clàssiques de més elegància. És també el cas de Francesc Tàrraga (1852-1909), que tot i ser nascut a Vila-real, va escriure la major part de la seva obra estant a Barcelona. O de dos dels seus deixebles de més renom: Miquel Llobet (1878-1938), veritable virtuós que ha deixat un repertori finíssim, i Emili Pujol (1886-1980), reconegut intèrpret i pedagog, autor d'una *Escuela razonada de la guitarra* que continua sent de referència obligada.

Potser per la inèrcia de la història, multitud d'escoles de música i conservatoris continuen tenint una nombrosa plantilla de joves guitarristes que omplen les seves aules amb escales, arpegis i estudis de lligats. Tanmateix, aquest interès pedagògic no té el ressò social ni cultural que caldria esperar, i la guitarra clàssica ha quedat pràcticament bandejada no sols dels grans cicles, sinó de la majoria de temporades de concerts, a diferència del que passava fa uns escassos vint anys, en què primeres figures del panorama internacional feien estada a Barcelona en les seves gires. Com a epígon d'aquesta tendència, és paradigmàtic el Festival de Guitarra de Barcelona (i el nom encara el fa més rellevant), que en els últims anys ha anat escorçant cap a grans noms de la guitarra elèctrica o les músiques del món, i deixant la guitarra clàssica amb una presència pràcticament testimonial.

Descomptant els "concertos" de *Aranjuez* –estrenat, per

cert, a Barcelona per Regino Sainz de la Maza– interpretats en sèrie amb gust dubtós, i algun que altre recital extemporani, en aquest panorama desolat sobreviu alguna notable excepció. Amb constància impertorbable, des de fa onze anys la Casa Luthier organitza unes vetllades l'últim dissabte de cada mes que permeten que joves (i no tan joves) guitarristes tinguin un espai on oferir un recital. I, des de fa cinc edicions (les mateixes que té el cada cop més rellevant Festival de Guitarra Girona-Costa Brava), per la tardor arriba el Certamen Internacional de Guitarra de Barcelona Miquel Llobet, que, a banda d'aplegar concursants d'arreu del món, organitza un interessant programa amb diversos concerts, conferències i classes magistrals arreu de la ciutat. Llevat d'això, en el panorama guitarrístic català, actualment hi ha poca cosa més.

Per això sobta que aquest octubre ens hagin visitat, de cop, tres figures de renom internacional. Si bé el marc era un cicle de concerts més orientat al turisme de tòpic castís que als melòmans habituals (amb el reclam de *Concert Maestros / Guitarra Española – Spanish Guitar*), el cert és que la presència de David Russell, Manuel Barrueco i Allen Garagic ha oxigenat l'esfera guitarrística, tot deixant veure tres maneres ben diferents d'aproximar-se a l'instrument.

A principi d'octubre, David Russell (nascut a Glasgow, crescut a Menorca i fincat a Galícia) va fer les delícies de la mitja entrada que presentava el Palau de la Música. Tot i una amplificació nefasta que plasticitava la seva habitual riquesa tímbrica, va demostrar el seu mestratge en el repertori barroc, amb elegància i suavitat enorme a l'hora d'abordar sengles



DAVID RUSSELL

transcripcions de Couperin i Loeillet. Després, repertori romàntic i contemporani d'interès desigual, per acabar amb una brillant interpretació de la *Serenata española* de Joaquim Malats i el caramel d'*Una limoneta por el amor de Dios* d'Agustín Barrios, tremolada amb exactíssima dolçor.

Mig mes més tard, el guitarrista cubà Manuel Barrueco proposava un programa cronològic: encetava el seu recital jugant a ser músic de cort, demostrant –en contra del sentir de molt guitarrista entossudit en la velocitat– que es pot fer música amb ben poques notes. Deixant el Renaixement italià, abordava la *Xacona* de la *Partita* núm. 2 de J. S. Bach amb una lectura personalíssima, acompanyant l'oient de la mà, guiant-lo en cada gir i cada variació. Després Albéniz, tocat magistralment, amb una *Granada* captivadora, una *Catalunya* de seny contingut i rauxa desfermada i una *Sevilla* educadíssima, assolellada i generosa. Turina i Piazzolla, a la segona part, van permetre a Barrueco deixar clar –sobretot amb l'*Invierno* i el *Verano porteños*– que sap crear paisatges emocionals com probablement cap altre gui-

tarrista.

Pocs dies després, el Palau acollia un jove guitarrista guanyador de múltiples concursos, que va presentar un programa de dificultat extrema, difícilment abordable per instrumentistes que no siguin tècnicament superdotats. Allen Garagic, efectivament, té una mà esquerra de mantega, que es blega per arribar a digitacions impossibles amb una rapidesa aclaparadora. I una mà dreta robusta, amb la qual projecta pianos bellíssims però que el porta a estavellar el so en l'ímpetu dels *fortissimo*. Amb aquestes condicions, el repertori més virtuosístic (la *Grand Overture* de Giuliani, el *Carnaval de Venècia* de Tàrraga o la *Fantasia sobre la jota aragonesa* de Julián Arcas) va deixar bocabada l'audiència. Però en peces en què el virtuosisme s'amaga per deixar pas a altres valors més continguts o més lírics, Garagic va incórrer (excepte en la *Pavana-Capricho* d'Albéniz, abordada amb molt de gust) en arbitrariats interpretatius del tot inexplicables i absolutament fora de lloc.

Des d'ara fins a final de temporada, la guitarra tornarà a sentir-se –si bé amb menys assiduïtat– a les sales de concerts. Al novembre, dins el Certamen Internacional de Guitarra de Barcelona Miquel Llobet, Álvaro Pierri i Zoran Ducik acabaran de posar la cirereta del pastís guitarrístic d'aquesta tardor. Ja a la primavera, el Palau de la Música acollirà el duet dels germans Assad, intèrprets i malabaristes (veure'ls és un espectacle!) de l'instrument; i pel maig, en la Temporada de Cambra de l'Auditori, el guitarrista Àlex Garrobé dedicarà un programa a obres de compositors catalans del segle XX, anant de Mompou a Charles, passant per Montsalvatge i Brotons.

Concert eclèctic

TEMPORADA OBC. Norah Amsellem, soprano. Dir.: Eiji Oue. Berlioz, Strauss, Montsalvatge, Ravel.
L'AUDITORI. 10 D'OCTUBRE DE 2008.

per Lluís Trullén

El nou concert de l'OBC va presentar-nos un programa eclèctic amb obres de Berlioz, Strauss, Montsalvatge i Ravel; diversitat d'autors i d'obres en què la profunda meditació de

Mort i transfiguració contrastava amb la nostàlgia i el bell melodisme que el mestre Montsalvatge ens va regalar amb la preciosista havanera de les *Tres postals il·luminades* o amb la plasticitat de la paleta orquestral multicolor de la música se-

ductora de *La valse*. Programa iniciat amb l'Obertura de *Benvenuto Cellini* de Berlioz i que tenia en la delicada veu de Norah Amsellem la soprano invitada per cantar els poemes simbolistes i orientatitzants de *Shéhérazade* d'Arthur Leclère (que signa amb el pseudònim de Tristan Klingsor, de clars ressons wagnerians) musicats per Ravel. L'OBC va entrar en el joc de l'espectacularitat en el decurs de *La valse*, va copsar la delicadesa de l'expressió en les

Postals de Montsalvatge dedicades a la Provença i l'Havana i va entrar en la profusió rítmica en la de Nova York. En *Mort i transfiguració* va endinsar-se notòriament en la profunda dimensió que Strauss va reflectir dins aquest poema simfònic, malgrat no acabar de copsar aquella profunda serenor que culmina amb la redempció i transfiguració. Un concert amb varietat d'obres i criteris estètics resolt interpretativament amb correcció.

RMC
290

Grisa celebració del Liceu al Palau

PALAU 100. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Hasmik Papian, soprano. Luciana D'Intino, mezzosoprano. Josep Bros, tenor. René Pape, baix. Dir.: Enrique Mazzola. *Messa da Requiem* de Verdi. PALAU DE LA MÚSICA. 19 D'OCTUBRE DE 2008.

per M. C. P.

El Gran Teatre del Liceu es va afegir a les celebracions del Centenari del Palau de la Música Catalana amb un doble *Requiem* de Verdi interpretat primerament a l'emblemàtic edifici modernista i dies més tard al coliseu de les Rambles. Una *Messa da Requiem* una mica accidentada —deixant de banda la curiosa elecció d'una obra d'aquest gènere per a una celebració joiosa—, perquè des del primer cartell anunciat a l'actual es van produir fins a tres canvis: la con-

tralt Ewa Podlès, el director Bruno Bartoletti i, per últim, la soprano Angela Brown, sobre la qual es tenien expectatives per la seva presentació a Barcelona.

El *Requiem* de Verdi és una obra monumental i les dimensions de la sala del Palau de la Música resulten massa reduïdes si no es té un bon control sonor de l'orquestra i el cor. Enrique Mazzola va conduir l'obra amb més o menys encert, en aconseguir-hi un rigor rítmic, tot i que excessivament rígida. Els

canvis de temps i dinàmiques sense graduació que va imposar a l'orquestra i cor, però, no van ajudar a aconseguir un resultat sonor general satisfactori: les oïdes registraven saturació en més d'un passatge. Tot i l'excés decibèlic, el cor format per membres del Cor estable del Liceu junt amb el Cor de Cambra del Palau van oferir un so compacte i de qualitat. No es pot dir el mateix d'una orquestra massa irregular, amb grans desajustaments al vent metall i en alguna ocasió també a la corda. El quartet solista tampoc no va complir les expectatives inicials. Ni Josep Bros té la veu adequada per a una obra dels requeriments vocals d'aquesta, tot i haver enfrontat el seu rol amb valentia i bona projecció, ni René Pape va ser l'habitual: el timbre rotund sí que hi era,



A. BOFILL HASMIK PAPIAN I LUCIANA D'INTINO

però li mancava la força necessària, una acumulació de cansament? La mezzosoprano Luciana D'Intino posseeix una veu de timbre i morbidesa exquisits, però en aquesta ocasió no va posar tota la carn a la gralla; els dubtes a les entrades —que Enrique Mazzola no aclaria— i una zona de pas d'estrany canvi de color van desorientar l'oient. Tampoc Hasmik Papian va estar a l'alçada: el patiment en l'atac de les notes era massa acusat. En definitiva, una agre-dolça celebració de centenari, tot i la majestuositat de l'obra escollida.

Presentació amb personalitat

CAMBRA A L'AUDITORI. Cora Burggraaf, mezzosoprano. Simon Lepper, piano. L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 23 D'OCTUBRE DE 2008.

per M. C. P.

Una de les noves possibilitats que permet el fet que L'Auditori de Barcelona hagi entrat a formar part de l'associació europea d'auditoris i sales de concerts (ECHO) és l'accés a tot un nou planter de cares noves i joves del món de la música que es presenten als centres membres de la dita associació en el marc de l'ECHO Rising Stars. La mezzosoprano holandesa Cora Burggraaf és una de les escollides l'any vinent per representar aquesta nova fornada d'artistes joves i prometedors, però

a L'Auditori de Barcelona va presentar-se abans de tornar com a *Rising Star* amb un interessant programa de lied.

L'atractiu del concert es va centrar sobretot en un programa escollit amb cura, amb una àmplia representació de l'obra escrita per a veu i piano en francès a la primera part i en alemany a la segona part. No era un programa a l'ús, amb els típics *highlights* liderístics, sinó més aviat una delicada selecció de cançons de temàtica i estils diversos. A la primera part, Burggraaf va començar

l'actuació tímidament, amb quatre cançons de Georges Bizet. La veu, encara freda, va sonar als inicis poc definida i timbrada, però al llarg del concert va anar agafant cos fins a aconseguir moments brillants, sobretot des del punt de vista expressiu. Si el timbre de la cantant holandesa no s'acaba de definir entre la tessitura de *mezzo* i la de soprano —posseeix un color de veu massa lleuger i un registre agut massa lluminós com per ser considerada una veritable mezzosoprano—, el vessant interpretatiu compensa aquestes mancances. Cora Burggraaf sap treure profit de les seves virtuts; la soltesa escènica i la gestualitat facial i corporal afavoriren en gran part unes cançons franceses que exigeixen un gran aprofundiment

vocal que no demostrà al cent per cent, sobretot en la interpretació de la mort d'Ofèlia (*Hamlet*) en les dues versions de Berlioz i Chausson. Tanmateix, la seva interpretació en el repertori germànic va fer pujar de nivell la valoració general del recital. En la història de la reina Maria Stuart (*Gedichte der Königin Maria Stuart*) de Robert Schumann va assolir una gran maduresa i les quatre cançons de Kurt Weill, a mig camí del cabaret, van despertar la veritable artista que porta a dins; aquest va ser, en definitiva, el repertori en què es va sentir més còmoda. L'aportació pianística de Simon Lepper va ser notable, sobretot en els passatges més generosos, en què la fusió amb la cantant pujaven el nivell general; malgrat això, la delicadesa subtil del repertori francès no es va poder apreciar gaire a la primera part.

Tècnica i sensibilitat

TEMPORADA OBC. Leticia Moreno, violí. Dir.: Eiji Oue. Sibelius: *Concert per a violí i orquestra*. Mahler: *Simfonia núm. 1, "Tità"*. L'AUDITORI. 3 D'OCTUBRE DE 2008.

per Ll. T.

La violinista Leticia Moreno va esdevenir la principal protagonista del concert que, després del Festival Mozart, ha obert la nova temporada de l'OBC. La jove violinista, solista del *Concert* de Sibelius, acompanyada per l'Orquestra dirigida per Eiji Oue,

va mostrar-nos aquella serenitat musical, aquella dolçor, sensibilitat i alhora una tècnica d'alt voltatge per oferir una visió carregada de lirisme i poesia d'un dels concerts que permet, per la seva dimensió musical, més diversitat de visions interpretatives. De Moreno destacaríem

el seu gust pel detall, el refinament expressiu i la solidesa tècnica, i per sobre de tot la maduresa per congeniar totes les seves virtuts artístiques en benefici de l'obra que té entre mans. La tendresa descriptiva dels temes melòdics, l'eloqüència dels passatges del darrer moviment, el caire meditatiu que en línies generals assoleix l'estètica de l'obra, van copsar-se en el decurs d'una recreació que mostra el talent d'aquesta artista emergent. L'OBC de la mà d'Oue, que en el decurs del concert va acompanyar correctament Moreno, afrontà ja en la segona part una obra de la di-

mensió de la *Simfonia Tità* de Mahler, dimensió referida tant a la monumentalitat orquestral com als aspectes estètics i programàtics propis de l'obra, sobradament coneguts pels melòmans. Oue va optar per una versió analítica, fins i tot freda en el plantejament dels motius lírics, amb una profusió excessiva de la sonoritat. Versió amb tendència a la grandiositat, a la magnitud, a la fortalesa, però mancada d'aquell aprofundiment que demana la música de Mahler i que director i OBC havien assolit la temporada passada amb una memorable versió de la *Novena*.

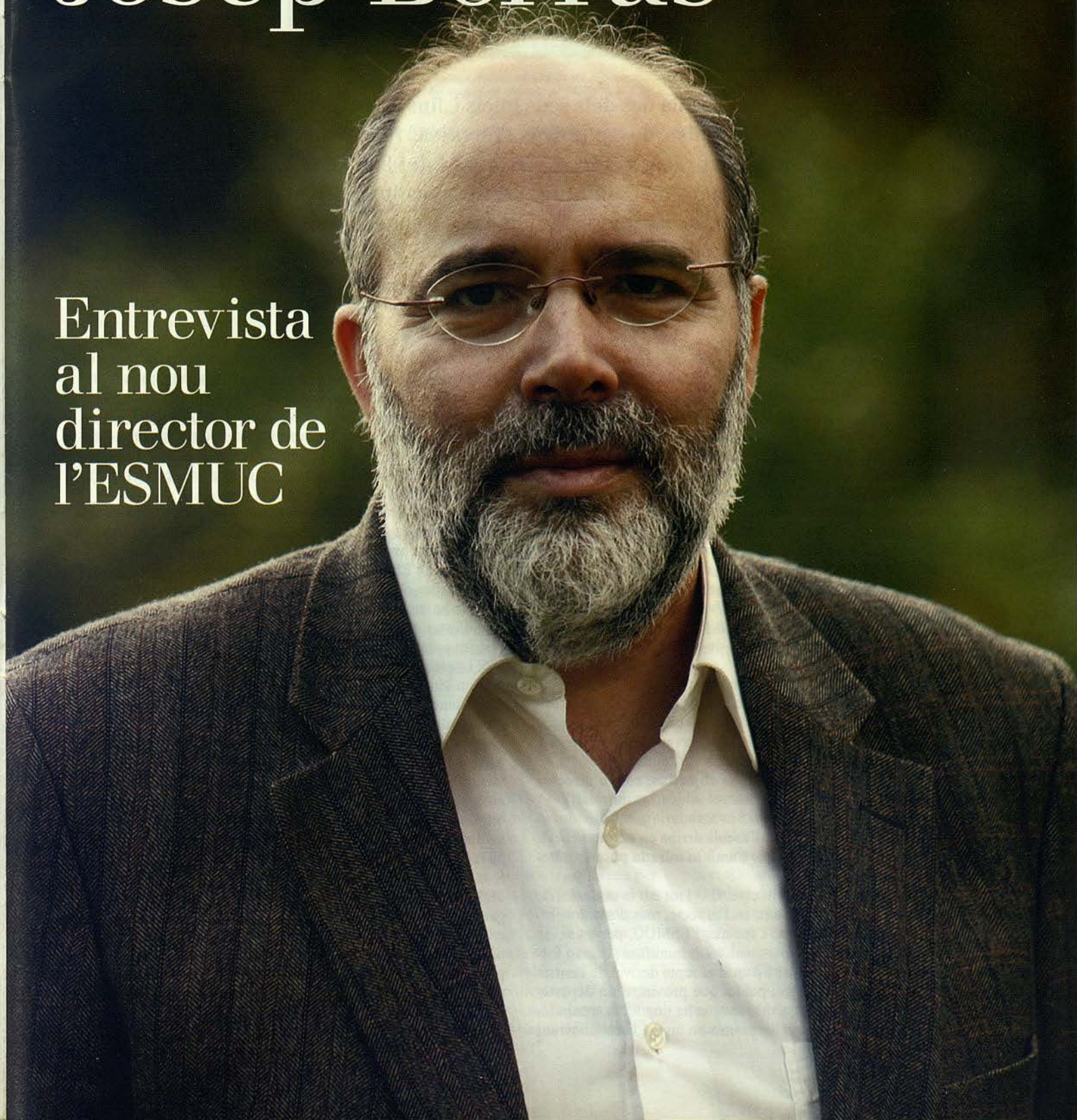
ESMUC

DESEMBRE 2008
NÚMERO 37

Escola Superior de Música de Catalunya

Josep Borràs

Entrevista
al nou
director de
l'ESMUC



ACTUALITAT

Josep Borràs, director de l'ESMUC

“L'ESMUC està preparada per assolir el repte de l'entrada a Bolonya”

Membre de l'equip de l'Escola des dels seus inicis i, fins al moment, cap del departament de Música Antiga, el fagotista Josep Borràs (Terrassa, 1958) és des del mes de novembre passat el nou director de l'ESMUC per acord del Patronat de la Fundació per a l'Escola Superior de Música de Catalunya. Borràs substitueix en el càrrec el músic Salvador Mas, actual titular de l'Orquestra Ciudad de Granada i director de l'Escola d'ençà de juny de 2005. En aquesta entrevista, Borràs exposa les línies principals d'actuació que vol desenvolupar des de la direcció d'un centre que inicia, pràcticament vuit anys després de néixer, la seva tercera etapa.

per RUT MARTÍNEZ

—Quins són els reptes que t'han portat a acceptar la direcció de l'ESMUC?

—Una mica els mateixos que em van motivar des del primer moment a formar-ne part com a docent: ara ja portem vuit anys de trajectòria i podem començar a ser una mica crítics i a valorar com han anat les coses, també contemplant que ha canviat el panorama musical del país. Penso que, al marge d'assumir aquells reptes indefugibles vinculats a la implantació dels nous plans d'estudi, hem de fer un esforç de reubicació i comunicació pensant, sobretot, en totes les escoles de música, els conservatoris i, en última instància, la mateixa societat per tal que tots aquests actors se sentin participants de l'ESMUC.

—És difícil traçar aquests ponts de contacte amb la resta de centres?

—És complex: part de la dificultat la podríem trobar en la mateixa gènesi, en la gestació, de l'ESMUC, en tant que la primera etapa, la creació, va fer evident un distanciament perquè aquesta nova escola no partia dels conservatoris anteriors, dels models antics. D'aquí que es produís cert allunyament.

—És aquest el primer dels teus objectius, com a director de l'Escola: l'acostament als centres educatius musicals?

—Aquest per descomptat, sí. I m'agradaria assolir-lo.

—Aquesta tercera etapa de l'Escola arriba en un moment de certa maduresa com a centre i amb la mirada posada a Bolonya...

—Certament és un moment clau, fins i tot em fa una mica de por quan penso en el vessant, en l'aspecte, més d'administració de l'entrada a Bolonya. Crec que l'ESMUC, per les seves pròpies estructures i pel personal, molt qualificat, que en forma part està preparada per assumir el repte derivat de l'entrada en Bolonya. Potser sigui pel fet que provinc d'un departament, el de Música Antiga, que sempre ha tingut i té encara un vincle internacional molt fort, amb un anar i venir constant

d'estudiants i professors que són també docents en diversos centres d'arreu d'Europa, avesats a tot el que suposa la mobilitat i el propi engranatge dels plans d'estudi... El cas és que la relació i el treball conjunt, pràcticament forçós, plantejat entre centres europeus, en col·laboració amb altres centres, l'entenc des del començament. Penso en els mateixos estudiants; aquesta fluïdesa i mobilitat és normal que es vagi desplaçant cap a altres àmbits.

—Un altre dels punts que has destacat en les teves primeres declaracions com a director ha estat la voluntat de potenciar l'aspecte professionalitzador de l'Escola...

—És cert: l'ESMUC ha nodrit ja el mercat musical amb un bon nombre de professionals. Això és una realitat i ens cal valorar-ho molt directament. Crec que aquests graduats haurien d'estar d'alguna manera vinculats al nostre centre. Hi ha poques escoles a Europa que tinguin tantes possibilitats d'estudi i s'estructurin d'una manera tan complexa. I com aconseguirem vincular els antics estudiants? Doncs penso que si els departaments de l'Escola tenen la possibilitat de ser una mica més autònoms i desenvolupar polítiques molt concretes amb els seus aliats naturals, aquest vessant professionalitzador serà molt més real perquè seran ells els qui establiran les necessitats del propi mercat; actuaran a manera de baròmetre. Una altra cosa és que l'ESMUC, per la seva configuració, pugui —i hagi, crec— de generar projectes fins al punt de convertir-se en un autèntic centre productor que vinculi no només la gent que ha estudiat amb nosaltres sinó també aquells que han estudiat fora, els qui ja s'han inserit en el món laboral, etc. Aquesta coordinació a tots nivells és bàsica per obtenir bons resultats i garantir que la nostra influència sigui positiva. Per últim, hi ha encara un aspecte professionalitzador bàsic relacionat amb la pedagogia musical. Els graduats per l'ESMUC seran els futurs pedagogs, per tant, aquí la nostra Escola exerceix un paper fonamental de formació i de voluntat d'estar en contacte directe amb les universitats, les escoles de música, etc. En definitiva, volem incidir positivament en la política associada a la didàc-

tica musical.

—Aquest rol catalitzador de l'Escola, que associés al concepte de "centre productor", com s'expressarà?

—Penso que fins ara l'ESMUC ja ha esdevingut d'alguna manera impulsora de projectes vinculats a l'obtenció del grau. Ara, però, ens estem preparant per assolir el postgrau. Hem de veure, amb la nova llei d'ensenyaments artístics, quin paper tindran escoles com la nostra. Però tinc clar que hauríem de ser capaços de liderar projectes relacionats amb la recerca.

De fet, és la nostra obligació. I tenim el professorat necessari per fer-ho. Apostar per la recerca ens facilitarà l'entrada a Bolonya; també per la mateixa casuística dels estudis musicals i de l'ESMUC, on l'accés no és massiu.

—L'ESMUC ha d'incidir en pujar el nivell musical del país?

—Sens dubte. És la seva obligació. No és l'únic factor que pot ajudar a millorar el nivell, però n'és un de molt important. Pensa que ara hi ha molts més professionals, vivim un moment de gran competència i les vies per obtenir millores en la qualitat de caràcter general són molt variades. Però l'ESMUC pot i ha d'incidir en aquest aspecte.

—Pel teu propi bagatge professional, com a músic, creus que el nivell és millor que fa uns anys?

—Depèn dels paràmetres amb què ho valorem. En termes generals, sí. La gent està més preparada. Però el nivell també s'ha de mesurar en base a la qualitat dels projectes que existeixen. Hi ha un nivell més alt, certament, hi ha més projectes musicals, més oferta musical —per tant, laboral— però també hauríem de veure si, en general, hi ha més idees. Jo crec que sí, si mires la programació del mateix Palau de la Música, de l'Auditori... Hi ha més idees, però caldria implicar tots els agents associats al mateix mercat musical per garantir resultats òptims.

—Què falta, doncs...

—Per exemple, l'ESMUC aporta al mercat una sèrie d'estudiants que tenen una gran flexibilitat. Cal veure si la societat té resposta per a aquesta gent. A nivell personal, penso en el cas de l'Orquestra del Teatre Lliure: a partir de la confiança que et genera una institució, a vegades en base a una parcel·la



En la imatge, Borràs en una de les reunions del consell de direcció de l'ESMUC

molt petita, ets capaç de desenvolupar projectes que no només se centren en l'àmbit musical sinó que van més enllà. Si les institucions es fan càrrec de liderar l'oferta musical han d'entendre que cal crear marcs que permetin desenvolupar projectes que donin veu a la creativitat, que és molta, que hi ha a casa nostra. Més enllà de la programació dels auditoris, festivals i grans espais. Catalunya és un país molt dinàmic, que genera moltes iniciatives, i s'ha de crear un marc on es puguin desenvolupar. Aquesta és la clau: articular un marc

estable, un punt de trobada, on la societat pugui constatar que hi ha un procés de consolidació de projectes musicals, pedagògics, etc. Aquest marc permetria la imbricació de tots els factors derivats de la producció musical: la musicologia, la pedagogia, organismes com la JONC, el Conservatori del Liceu...

—Com t'ho faràs per combinar el rol de director de l'ESMUC amb la teva activitat concertística?

—El meu perfil professional, des del punt de vista de vinculació amb l'Escola, pot ser que faciliti una mica les coses. Si bé he estat algunes vegades vinculat a estructures més o menys fixes (penso en la mateixa Orquestra del Teatre Lliure, els grups de Jordi Savall o l'Ensemble Zefiro) treballa molt com a freelance en grups de música antiga, fet que em dona certa flexibilitat. El cas és que tinc moltes ganes de continuar tocant i també de fer recerca —de fet els últims anys m'he estat preparant molt intensament per desenvolupar temes vinculats a la recerca aplicada a la musicologia i l'organologia d'àmbit barceloní i català. Això no ho vull deixar, de fet serà el que em permetrà continuar tenint els peus sobre la terra. I pel que fa al departament de Música Antiga, fins que no hi hagi les properes eleccions departamentals, serà l'Emilio Moreno —que viu a Barcelona i és tot un primera línia— qui assumirà el paper de cap.

—Per últim, quina invitació, quin missatge, voldries fer arribar a la gent que encara no coneix l'ESMUC?

—Jo els diria que s'hi apropin de la manera que creguin convenient: no només les escoles de música, sinó també el públic en general. La gent comença a saber on som i quina és la nostra oferta formativa.



Informacions vinculades al professorat de l'ESMUC

La professora de l'ESMUC, Dra. Montserrat Bonet i Agustí, especialista en Otorinolaringologia i Foniatria, ha rebut el premi a l'excel·lència professional 2008 que atorga el Col·legi de Metges de Catalunya, com a reconeixement a la seva tasca d'assessorament mèdic i vocal aplicada als artistes, cantants, així com pel seu rol com a directora de corals. Aquesta distinció s'ha realitzat en el marc del 2n congrés de la professió mèdica celebrat al Palau Firal de Tarragona.

D'altra banda, Javier Bonet, fundador del grup de trompes naturals *Corniloquio* i professor de l'ESMUC, acaba de publicar un nou CD amb aquesta formació, dedicat als sextets i quartets per a trompes naturals en diferents tons de Dauprat. A més, coincidint amb aquesta estrena discogràfica, la revista CD Compact li dedica la seva portada i una entrevista en profunditat.

Per últim, els professors del departament de Jazz i Música Moderna de l'Escola Superior de Música de Catalunya,

Horacio Fumero (contrabaix) i Albert Bover (piano) acaben de publicar el treball *Caminhos cruzados* (Contrabaix). Tal i com apunta Miquel Jurado en el llibret que acompanya aquest nou CD: "... El sabor del cono sur y la luminosidad mediterránea infectando un jazz que vive y se desarrolla en pasado, presente y futuro, como quien dice en tierra de nadie que, en el fondo, es la tierra de todos". Un àlbum on, en definitiva, els estàndards de sempre es barregen amb composicions pròpies.

L'ensenyament del violí entre dos mons

per ORIOL SAÑA

El compositor o intèrpret clàssic té un llenguatge escrit a través del qual, juntament amb l'ensenyament oral, aprèn a reproduir la música; en canvi en el jazz s'utilitza sovint la música enregistrada per poder aprendre. En la música clàssica el compositor s'esforça pel control, és per això que s'aferra a la música impresa per dirigir i guiar els músics a través de la partitura, com per exemple en formacions grans, amb la figura del director. En el jazz les obres es componen amb un llenguatge de codis menys fixats, més lliures, creant així una base per a l'expressió individual dins del conjunt.

Quan escoltem una simfonia, el director glossa la composició a través dels moviments de les mans o de la batuta. Ell analitza durant la interpretació tots els esdeveniments basats en el seu coneixement i intuïció, i intenta reproduir, almenys en teoria, el que va pensar en el seu moment el compositor. El director, a l'hora de basar els seus coneixements i intuïció, també ha d'improvisar sobre esdeveniments aliens a la partitura, i també improvisarà amb el cos, que és el seu instrument. És possible que mai arribi a interpretar una partitura de la mateixa manera, ja que la llibertat que pot reproduir amb dinàmiques i tempo no serà mai exactament allò que el compositor hagi plasmat. El compositor atorga una certa llibertat al director i deixa que pugui fluir a través dels músics el que ell en aquell moment sent, descodificant d'aquesta manera la informació que li arriba al director.

En un quartet de corda o en una secció de corda d'una orquestra, els membres tendeixen a buscar un so homogeni, que el resultat sigui el d'"un sol instrument"; és a dir, que cada instrumentista tingui una idea de so com a part de tot un so instrumental, i la seva habilitat és la de realitzar aquest so homogeni, únic. A un músic de jazz, en canvi, no li interessa adaptar-se a una imatge de conjunt, sinó que busca un so propi, que el singularitzi en la seva expressió. Per aquest so individualista no

existeixen principis estètics inamovibles, sinó que és una estètica diferent: individualista i amb més marge de decisió.

La figura del compositor ja no és tant important com la imatge que tenim del classicisme i del Romanticisme. En el jazz l'intèrpret és el centre d'atenció i el que importa és com toca, el so que treu, però sobretot, també, com improvisa. A l'igual que al Barroc (encara que en el clacissisme i al Romanticisme també, però es desconeix), tornem a veure que les figures de l'intèrpret/compositor/improvisador es tornen a unir.

No és d'estranyar que molts dels *standards* de jazz que s'han escrit estiguin en una tonalitat que conté molts bemolls –dic això per la incomoditat de tocar en certs tons on els harmònics no ressalten el so del violí– ja que els instruments que van estar molt presents durant tota l'època del jazz anterior dels anys 80 (*swing*, *be bop*, *hard-bop*) eren la trompeta i saxo (instruments transpositors). Els intèrprets tocaven les seves pròpies composicions, la melodia era important, però sobretot ho eren els acords, que eren la base del tema ja que el destacaven. La gent realment el que anava a escoltar eren les improvisacions que feia l'intèrpret. Tanmateix, si no tocaven temes dels propi solista o d'algun component del grup, es feien arranjaments del tema mantenint l'estructura harmònica i la melodia, i el resultat era ben diferent de l'original. Les dues maneres d'interpretació (clàssica i jazz) prenen diverses trajectòries per poder arribar a la seva forma final a l'oient, però són dues trajectòries iguals perquè el receptor pugui apreciar la creativitat de cadascuna d'elles.

**Les dues músiques
(clàssica i jazz)
depenen una de
l'altra, el violinista
s'ha d'alimentar
dels dos àmbits.**

En el Romanticisme, el violí vol imitar les veus de l'òpera projectant el so fins a l'última filera del teatre amb un vibrat constant que ajuda a l'afinació i a la projecció del so. Avui en dia, els perfils de violinistes que interpreten jazz o música moderna són uns perfils totalment diferents dels del Romanticisme, busquen la imitació d'un altre tipus de veu amb poc vibrat, sense certs automatismes de la mà esquerra, un so més aflautat, i tocant més a la part superior de l'arc per provocar un efecte més "swingat", és a dir, s'imita més als instruments de vent, com han anat fent els "reis del jazz" i els precursors de nous sons i improvisacions en el transcurs del segle XX.

Un dels punts decisius en la comparació d'aquests dos tipus de música és la improvisació. La improvisació és una activitat creativa instantània, és posar-se a dialogar amb el llenguatge adquirit i plasmar amb sons el pensament musical. Aquest ha estat l'ingredient més important des dels inicis del jazz, però encara ho ha estat més en la música clàssica.

La majoria dels oients de música moderna no són conscients que molts dels grans compositors clàssics eren grans improvisadors. Per exemple J.S. Bach (1685-1750), un dels compositors més grans de l'era barroca, posseïa una gran habilitat per improvisar. També ho eren W.A. Mozart (1756-1791), L.V. Beethoven (1770-1829), o F. Liszt (1811-1886). Però cada vegada més, el desig del compositor de tenir el control complet sobre la seva música fa que, a finals del segle XIX, improvisar es faci sovint més estrany i el músic deixi d'utilitzar aquest recurs.

A principis del segle XX, fruit de l'era industrial, s'aprecia més un model de producció industrial, hi ha un individualisme i una especialització obrera; per tant, observem un efecte piramidal: el compositor és el vèrtex ("que està en contacte amb Déu"), seguit del director i, finalment, dels músics de l'orquestra. Es crea un ordre jeràrquic. Altres nous factors importants per a la música que sorgeixen amb aquesta revolució són per



FOTO: LAURA RUIZ

Oriol Saña proposa una nova visió del violí jazz i modern

cas aplicació real, cal tenir en compte que estem parlant d'estereotips, i que en la majoria d'ocasions és del tot inaplicable.

La pedagogia del violí. La improvisació, que s'havia anat perdent en la "música culta" o "clàssica", amb l'arribada de la música afroamericana i l'inici del jazz es recupera. Aquest element tant important com és el poder expressar-se amb una veu més pròpia mitjançant l'instrument, es reprèn per tornar-se transcendent. Malauradament, dins del món de la pedagogia de l'instrument, constatem una forta tendència a l'ús de l'ensenyament tradicional, un ensenyament que ofereix una programació molt allunyada de la realitat que actualment es viu a les aules de violí. I és que la necessitat de recuperar la improvisació és un reclam que no pot passar desapercebut al professorat. El fet de treballar aspectes tècnics cenyits a una partitura s'ha convertit en una metodologia habitual en la impartició de les classes, que perjudica i limita el creixement musical de l'alumne.

Molts dels professors de música clàssica veuen la improvisació com una manera totalment lliure, on potser, i de manera errònea, pensen que val tot, sense tenir en compte els codis que d'un marc interpretatiu porten implícita una gran coherència amb els acords que s'estan tocant.

Quan escoltem un alumne de violí "clàssic" podem observar que el violinista no mira en cap moment al pianista i dona les entrades amb un moviment vertical de cos amb el violí. Suposo que deu pensar: "...ja em seguirà...". En aquest cas ens podríem preguntar: ¿una sonata està feta per a dos instruments solistes o només per a un? Penso que potser també el pianista donarà l'entrada en el seu moment de l'obra, o crec que seria interessant que el violinista aportés informació visual en algun moment per fer alguna dinàmica conjunta, o donar un color diferent quan hi ha un canvi harmònic. És aquí on radica la falta de lectura vertical i l'anàlisi harmònica de les obres. Molts cops no prenen consciència de què hi ha hagut un canvi harmònic, i aquest és el gran enemic de molts violinistes. Fent la prova amb deu dels meus alumnes, he vist que trigaven uns deu segons en respondre quina armadura porta la tonalitat de sol bemoll major, i molts d'ells acabaven la titulació superior tocant les escales, només amb tres o quatre tons diferents, lògi-

cament amb els modes major o menor. En aquest punt hauríem de preguntar: ¿és bo que l'alumne només conegui els modes majors i menor? Què passa amb els altres tipus de modes? Dins el món de la música tenim una espècie de subcultures que estan regides per uns codis: quan se n'incorporen de nous, això provoca un cert distanciament sobre l'aplicació dels codis. En molts casos, això acostuma a passar, potser produït per la desinformació, o per ser reaccis a tocar d'una manera diferent o per mandra a treballar diferent.

Les articulacions del violí jazz i modern enfront al violí clàssic. En el violí jazz i modern és molt important l'articulació de les dues mans. Pel que fa la mà dreta, el pes de l'arc és diferent, no es busca un contacte total de les cerres amb la corda, sinó que es busquen sons heterogenis, es volen obtenir diferents intensitats. Una de les nombroses tècniques és la inflexió de l'arc, es tracta de buscar un so molt airejat per tal d'aconseguir imitar els instruments de vent. Pel que fa a la mà esquerra, no es busca gaire moviment ni una articulació forta, sinó més aviat el contrari, s'intenta trobar la relaxació, sense gaire articulació, per tal d'aconseguir que les dues mans estiguin més coordinades i siguin més àgils.

Una de les diferències entre la música clàssica i el jazz i la música moderna, seria la manera com s'escriuen les articulacions. En el clàssic normalment solen estar meticulosament escrites i l'interpret ha de preocupar-se per executar-les tal i com són a la partitura, de la manera més fidel possible; per altra banda, trobem que en l'escriptura del jazz les articulacions poden estar o no escrites, o si ho estan ens poden portar a una altra manera d'execució, de forma diferent a la d'una peça clàssica; així és d'esperar que l'interpret sàpiga resoldre la problemàtica amb recursos propis de cada estil. L'ús del vibrat en el jazz és un recurs ornamental, igual que en el Barroc, i no una norma que s'utilitza sempre com un automatisme de la mà esquerra tal i com s'ensenya en el model acadèmic, sobretot a la música del Romanticisme.

Enregistraments i notacions. Quan escoltem enregistraments de violinistes de jazz o clàssic podem observar que la diferència radica en la utilització dels elements interpretatius bàsics del violí, como poden ser per exemple: el color del so, les característiques del vibrat, les articulacions, els accents, i altres inflexions pròpies del jazz, com són les no-

exemple les millores de les tècniques d'impressió, que fan més fàcil imprimir música, fet que ajuda a què el músic tingui més contacte amb la partitura.

Les dues músiques depenen una de l'altra, el violinista s'ha d'alimentar dels dos àmbits. Mentre per una part tenim les "vitamines" de l'afinació exacta, i la unificació del treball cambrístic per obtenir un so homogeni de la música "clàssica"; per l'altra part tenim les "vitamines" de la improvisació que permet conduir a una millora de la lectura vertical, d'harmonies, de la música i a una relaxació al mateix temps de no haver d'estar totalment supeditat a la partitura.

Els estereotips entre dos imaginaris separats. La visió de la improvisació, per a alguns compositors acadèmics, implica l'absència de planificació i disciplina, i molt sovint es relaciona amb la imatge de músics que no tenen una formació musical elemental. La idea que existeixen músics que a través d'uns codis poden expressar-se sense estar limitats per la partitura es fa estranya per als intèrprets de música clàssica. Fins i tot, poden arribar a escandalitzar-se davant aquesta disciplina, però a la vegada poden sentir-se atrets per la llibertat que suposa.

Des de l'altra banda, i fent també un estereotip, els músics de jazz relacionen la música clàssica amb la disciplina, l'art per l'art i la previsió. Sovint s'identifica el músic clàssic amb la burgesia, amb una moral convencional, que alhora contrasta amb l'estereotip del músic de jazz, vist com una persona d'aspectes i costums poc convencionals, que en ocasions pot abusar de l'alcohol i les drogues. Tot i que aquesta relació pot tenir en algun

tes fantasmes (que es toquen però no sonen). Molts dels enregistraments històrics ens poden ajudar a entendre el llenguatge que vol l'interpret en jazz o el compositor en clàssica.

La manera d'interpretar les obres ha anat canviant, però també ens podríem preguntar: ¿què passaria si féssim una "transcripció" d'una obra històrica interpretada pel mateix compositor, i l'executéssim exactament com ell, a un públic totalment diferent del que hi havia en el moment de l'enregistrament històric? Probablement ens trobaríem amb què molta gent no l'entendria o si més no, no estaria dins dels canons estàndards que estem acostumats, és a dir, avui ho tocaríem segons el model canònic previst actualment. També podríem reflexionar que si amb cent anys ja trobem moltes i grans diferències amb l'execució, què passaria si tinguéssim enregistraments de tres-cents anys? La música clàssica dona un valor al passat que no és igual al present, i volem fer història sense justificar el present, quant en definitiva estem fent present però argumentat sobre la imaginació d'una història no gaire verificada.

L'inici del jazz és comú amb l'aparició del disc de vinil, per tant, sabem exactament com tocaven, com interpretaven els músics de jazz des del principi, per això s'utilitza molt la "transcripció" per entendre la seva música. En canvi amb els autors clàssics ens cenyim, lògicament, al que ens ha restat a la partitura.

El músic de jazz ha de confiar en els enregistraments anteriors per aconseguir una sensació d'estil i tècnica, de les quals ell extraurà la informació oportuna. En canvi en la música clàssica, un compositor pot aprendre (apart dels enregistraments que també utilitza) de diversos compositors observant i analitzant la música que altres van escriure. És per això que podem deduir que la pràctica auditiva i la capacitat d'extreure informació mitjançant un enregistrament és molt diferent; tenim per tant maneres diferents d'escoltar.

Interpretació de les frases. D'un violinista clàssic s'espera un refinament del to, accents suaus, automatisme del vibrat, un vibrat continu i ràpid amb delicadesa al finalitzar les frases. Els intèrprets aprenen a reproduir exactament les notes que troben escrites a la partitura, a tocar el tempo adequat i a la utilització correcta de les articulacions dels arcs sumant la relació fluida i coherent de l'arc amb cada nota, tot i això tocant en plena sintonia i a tempo.

Per altra banda, el violinista de jazz i música moderna opta per un so més re-

Una de les diferències seria un canvi d'eix de la lectura, passant de realitzar-la horitzontalment (interpretació d'una obra clàssica) a fer-ho de manera vertical.

laxat i amb una relaxació muscular per part de les dues mans més pronunciada, utilitzant el vibrat en les notes que vol realçar, i els accents irregulars. Això el portarà a la utilització de certs codis, dins de la improvisació, adequats a l'estil. Aquest fet comporta que independentment de l'estil que es toqui, escoltar i analitzar diàriament els principals intèrprets dins del gènere escollit, tenir una mecànica de digitacions per la pràctica d'exercicis i de l'obra que s'interpreta (arpegis, patrons) permetrà al músic interpretar cada forma. Per tant, podem dir que és un treball d'estudi i pràctica, però s'ha d'estudiar cada gènere fins poder-ne interioritzar el so propi i dominar en profunditat el llenguatge.

Dins de la interpretació de les frases trobem una de les diferències més clares, seria un canvi d'eix de la lectura, passant de realitzar-la horitzontalment (interpretació d'una obra clàssica), a fer-ho de manera vertical, improvisant sobre la verticalitat dels acords tonals i segons uns codis exposats per el compositor.

L'equipament de l'instrument en el violí jazz i modern. Un dels aspectes més clars de contrast seria l'equipament de l'instrument: el violí també s'ha transformat cap al violí elèctric, ja que el context i l'època també han canviat. Suposo que canviar la taxonomia del violí amb la seva tradició cultural i poder classificar-lo com un instrument de corda electròfon és un fet pel que encara ens queden alguns anys, ja que molts d'aquests instruments tot just des de fa poc s'estan estandaritzant a les botigues especialitzades d'instruments de corda. El violí s'ha hagut d'anar adaptant als nous entorns sonors i ha hagut d'amplificar-se, per exemple: si s'interpreta en grans es-

cenaris juntament amb instruments elèctrics o de vent, com el saxo, trombó o una secció de metalls, el violí (pel seu sistema físic) necessita, depenent amb qui toca, l'acoblament de nous accessoris, com per exemple la microfonia.

Per això podríem dir que, si adjudiquem al violí l'adjectiu d'elèctric, li estem donant la categoria de nou instrument en el que podem trobar moltes varietats de formes, marques i maneres de tocar. Podríem fer per tant una reflexió sobre què passaria si els instruments com el llaüt estiguessin de moda en la música pop, rock o la música contemporània: ¿s'hauria transformat també amb l'acoblament d'altres materials? ¿Podríem parlar de llaüts electròfons? ¿Podríem també fer un diagrama sobre els violins elèctrics?

Molts dels alumnes i col·legues que han provat o s'han comprat un violí elèctric sovint acaben frustrant els seus objectius inicials –“que soni com el meu violí però més fort”– sense tenir en compte que és un altre instrument, ja que no té caixa de ressonància i pesa més; d'altra banda, sovint no el connectem a un amplificador adequat, ni li adherim els pedals d'efecte adequats.

Conclusions. Després d'haver examinat diverses relacions entre els dos mons musicals on actualment intervé el violí, crec que cada vegada hi ha més exemples d'influències del jazz, i de la música moderna i tradicional en la música acadèmica: i així mateix, influències de la música acadèmica en determinats intèrprets del jazz.

A priori, el violí acadèmic i el violí jazz i modern, presenten distincions molt significatives. En tot cas, l'actitud de l'interpret està associada en el context en el que els representa, i en definitiva, els dos mons semblen no tenir gaires coses en comú. Per tant, el primer impuls seria tractar-los com dos instruments i dos estils d'interpretació del tot separats. Ara bé, si ens atenim a un segon nivell d'observació, ens adonem que els dos estils són més propers del que sembla. Especialment en el sentit que tots dos s'influencien per poder créixer i evolucionar. Si volem acudir a un nivell superior de creativitat i d'esplendor, probablement el coneixement mutu i l'intercanvi d'experiències de pràctiques entre els dos mons es farà cada vegada més inevitable, encara que molts dels intèrprets actualment no en siguin conscients.

Oriol Saña és professor de violí jazz de l'ESMUC. www.myspace.com/oriolsc, oriol.sana@esmuc.cat

Activitats

desembre 2008



Els concerts de l'Acadèmia (3a edició)

(L'Auditori. Sala Tete Montoliu. Lepant, 150. Barcelona).
Entrada gratuïta, fins esgotar localitats.

Dimarts, a les 19 hores

Dia 2. *Amb esperit romàntic (Lieder de Schubert, Schumann i Wolf).*
Amb Assumpta Mateu, soprano, i Francisco Poyato, piano.
Amb la col·laboració de Josep Fuster, clarinet.

Dia 16. *Concert de Postgraduats.*
Amb la participació d'estudiants graduats per l'ESMUC.
Concert del Trio Volta: Milnouses, amb Míriam Farré (clarinet), Laia Rius (violí) i
Claudia Gómez (piano).
Presentació del disc Duot, amb Albert Cirera (saxo) i Ramon Prats (bateria).

Consulteu el blog dels Concerts de l'Acadèmia per a més informació:
www.esmuc-concertsacademia.blogspot.com/

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

Sonologia

Dia 2, 18 hores. Auditori de La Pedrera.

Inauguració oficial del Màster en Tecnologies del So i de la Música (*Sound and Music Computing* <http://www.iaa.upf.edu/smc/>), en el qual hi col·labora l'ESMUC (Departament de Sonologia). Concerts de Reactable i Orquestra de laptops de l'ESMUC.

Clàssica i contemporània

Dia 3, 17 hores. Aula d'Orquestra.

Concert de piano a càrrec de Seppo Salovius, professor de la Universitat de Helsinki.

Jazz i Música Moderna

Dia 4, de 12 a 14 h: masterclass;
19 h: concert. Aula d'Orquestra.

Masterclass i concert de la big band *The Knox Jazz Ensemble* i David Hoffman (solista).

Pedagogia

Dia 4.

Conferència: *Comunicació i relació en l'equip de professors*, a càrrec de Miquel Essomba, assessor de la UNESCO i professor de la UAB.

Música Tradicional

Dia 11 i 18, de 18 a 21 h. Aula 356.

Taller: *L'art d'acompanyar el flamenc*, impartit per Joan Ramon Caro i Sara Barrero Ferreiro (bailaora).

Pedagogia

Dia 12, de 16 a 20 hores. Dia 13, de 10 a 13 h. Aula 346 i 347.

Curs: *Feldenkrais per a músics: auto-consciència a través del moviment*, a càrrec de Philip A. Unseld.

Atenció: curs iniciat al novembre, cal sol·licitar-ne l'assistència a gisela.garcia@esmuc.cat.

Pedagogia

Dia 18.

Conferència: *Fer de mestre avui*, a càrrec de Jaume Cela, mestre de primària i director de l'Escoleta de Bellaterra.

Podeu consultar totes les activitats de l'Escola a www.esmuc.cat



Santi Careta

GUITARRISTA I ESTUDIANT DE L'ESMUC

“La internacionalització és la nostra assignatura pendent”

Musicalment polièdric però amb una veu pròpia que desenvolupa en cadascuna de les seves propostes, el guitarrista Santi Careta, estudiant de quart curs a l'ESMUC, amb Dani Pérez, acaba d'editar el seu segon disc

com a líder amb la cantant alemanya Juliane Heinemann (Fresh Sound New Talent). Amb ell parlem d'aquest disc però també de la meritòria fundació de la banda d'electro-jazz *Asstrio*, amb la qual ha visitat els clubs i festivals més importants de l'estat.

per RUT MARTÍNEZ

—Cal, primer de tot, felicitar-te: *Asstrio* és un dels grups més interessants de l'escena actual i presentes segon disc com a líder...

—Estic content, la veritat. És un bon moment, amb projectes que ja funcionen, com el mateix *Asstrio*, i amb la mirada posada en el rodatge d'aquest segon disc per diverses sales de Catalunya gràcies a la gira associada al circuit Ressonans. Sense anar més lluny, el dia 12 de desembre actuem a Lleida; el 13, a Tàrraga i el 20, a Vic. Estem molt contents perquè dotze sales, d'un total de tretze, ens han inclòs en la seva programació.

—Comencem per *Asstrio*, doncs. Com va néixer?

—De fet, l'Arecio Smith, el Santi Serratosa i jo ens vam conèixer l'any 2001 a l'Aula de Música Moderna del Liceu. La nostra voluntat era bàsicament emular els tríos d'òrgue Hammond de la dècada dels seixanta, tota la moguda associada al groove, el jazz, Jimmy Smith, Grant Green, etc. Partint d'aquesta base, musicalment hem evolucionat moltíssim, arribant a ser, en certa manera, inclassificables. De fet, hem tocat en festivals molt diversos: des del mateix Sónar fins a mostres de rock, jazz, blues, noves músiques, sessions de discoteques... D'aquí que hàgim decidit autoetiquetar-nos com a grup d'electro-jazz-rock.

—Responent a l'obsessió per l'etiqueta...

—Fins a cert punt. Tothom necessita classificar i classificar-te. Quan presentes una proposta has de poder direccionar una mica el públic, els programadors, els promotors... Hi ha coses curioses, en aquest sentit. Com haver obtingut el premi Enderrock al millor grup de jazz —reconeixement que ens ha fet, posats a dir, molta il·lusió.

—D'on beus, musicalment? Quines són les teves influències?

—La veritat és que de llocs molt diversos: des dels boleros de Machín al mateix

Schönberg. El fet d'estudiar a l'ESMUC ha estat, en aquest sentit, un regal; m'ha permès descobrir i aprofundir en molts llenguatges, en tipus de músiques molt diverses, i incorporar-les al meu propi background que parteix del rock (havia tocat, entre altres, amb el grup Brams), la música folk, etc.

—Com arribes a l'ESMUC?

—Ha estat una mica la història a l'inrevés. Vaig tenir l'oportunitat d'anar als Estats Units, a Nova York, gràcies a l'obtenció d'una beca de la Generalitat. Tenia molt clar que volia orientar la meua carrera cap al jazz però sense renunciar a una formació molt més completa, integral. D'aquí que em fixés en l'ESMUC, on he pogut treballar amb músics com Gabriel Brncic, Luca Chiantore, Ignasi Terraza o el mateix Dani Pérez, entre altres, que m'han obert nous universos.

—Acabaràs aviat?

—L'any vinent, si tot va bé. Estic definint el meu projecte final, que no se centrarà en la figura d'un guitarrista sinó que anirà vinculat a l'instrument harmònic per excel·lència: el piano. Vull aplicar a la guitarra recursos associats al piano, el piano stride, les primeres expressions del piano jazz, i desenvolupar-lo fins a l'actualitat.

—I mentrestant...

—Centrat en aquest últim disc. Vaig començar l'any 2005 enregistrant *Obertura*, amb Santi Careta Grup, a trio, però convidant ja la Juliane (veu) i en Miguel Fernández Vallejo (saxo tenor). Després de gravar aquest primer disc, Jordi Pujol, del segell Fresh Sound, em va demanar de fer un disc a quintet. Sempre, però, partint del meu trio (amb Marc Cuevas, al contrabaix, i Òscar Domènech, a la bateria). Des d'aleshores no he parat, també participant en projectes d'altres músics. Pense en el mateix *Anacrònics*, fent de col·luder amb Sergi Sirvent.

—Ara, però, sembles donar prioritat a la veu.

—Sense dubte és el que distingeix aquest treball de la resta. Els temes són meus, amb lletres de la Juliane, i això els dona un color molt especial. La veu és, en aquest sen-

tit, un instrument més i la Juliane juga amb un seguit d'efectes que propicien la creació d'un ambient sonor molt especial. Estilísticament fem jazz barrejat amb pop, però amb pinzellades de free i psicodèlia, incorporant les tendències més fresques que arriben d'Europa.

—Com t'ho fas per combinar-ho tot?

—Buff (riu). Estic molt estressat. A més, faig classes, estic amb sis o set grups... I només l'ESMUC ja podria acaparar el cent per cent de la meua atenció. A més, tinc força concerts. El concepte “temps lliure” no figura en la meua agenda.

—Però tens temps per escriure?

Sí, és la meua gran passió.

—I en quina línia treballes...

—Tinc alguns projectes molt interessants: tots ells, però, amb cantants. Pense en el trio de Celeste Alías o altres propostes amb Carola Ortiz i Marco Mezquida, al piano. D'altres en col·laboració amb el saxo Gabriel Amargant... Tot, gent molt interessant.

—Però, novament, apareix la veu...

—S'aprèn moltíssim dels cantants. És una connexió diferent: la força del text, que fins ara mai m'havia plantejant, arriba directament al públic i te'l fa pròxim. La veu fa que la música transcendeixi.

—Bon moment per a tu, doncs. L'és, també, per al jazz “nacional”?

—Sí bé a nivell musical i de volum de músics, vivim un bon moment crec que hi ha encara assignatures pendents, com sortir a l'estranger. Ens convé, i molt, créixer. Encara hi ha una frontera molt gran, en el cas del jazz. Pense en l'exemple d'*Asstrio*, amb els quals hem actuat per tot l'estat espanyol però ens costa molt sortir a l'estranger. L'escena d'aquí no existeix fora. L'escena internacional la controlen els nòrdics, els centreeuropeus i, en última instància, els americans, amb la mirada posada a Nova York. Nosaltres arrosseguem encara uns anys de retard i, tot i que l'estructura està creixent, tenim escoles, discogràfiques, certa premsa... ens falta encara polir l'engranatge. És una qüestió de temps perquè la matèria prima hi és i l'escena està realment molt viva.

Guinjoan a La Pedrera

III FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA.

BCN 216. Dir.: Nacho de Paz. J. Guinjoan.
LA PEDRERA, 15 D'OCTUBRE DE 2008.

per J. B.

El Festival de Música Contemporània de Barcelona, organitzat per l'Obra Social de Caixa Catalunya i sota la direcció de Xavier Güell, arriba a la tercera edició. Si en la primera el nom propi fou Gerhard, i en la de 2007 es tractà de Mompou, aquest any el cicle es dedica a Joan Guinjoan.

Si és habitual iniciar una tal programació amb un concert monogràfic —com va ser el cas—, no ho és tant que l'estrena del cicle coincideixi també amb l'estrena d'un auditori. I menys habitual és encara que

aquesta doble estrena generi una coincidència tan feliç com la d'unir dos artistes tan emparentats com Gaudí i Guinjoan. No només pel fet de ser tots dos del Camp de Tarragona, ni perquè Guinjoan tingui una òpera dedicada al genial arquitecte, sinó perquè les seves formes, els seus girs i els seus sons (no oblidem que l'arquitectura és música congelada, segons el que deia Schoenhauer...) semblen sortir directament d'una natura observada i viscuda amb la mateixa intensitat. Una observació que acaba generant una obra

marcadament orgànica, rica i suggerent amb un inconfusible regust de càlides ondulacions terroses.

Si a més, comptem que l'obra de Guinjoan se sentia al soterrani de La Pedrera (reformat —heus ací l'estrena— per l'estudi d'arquitectes MBM), aquesta erupció dels "sons de la terra" (i així s'anomena una de les últimes obres de Guinjoan) es feia encara més evident. Els encarregats d'evidenciar aquesta emergència geòdica foren els membres del Grup Instrumental BCN 216, dirigits amb intrèpid entusiasme i enorme precisió per Nacho de Paz.

El programa posava de manifest el compromís de Guinjoan amb els grups de música contemporània del país. *Barcelona 216* i *GIC 79* són peces

que porten per títol, directament, el nom dels grups per als quals foren escrites. *Diferencias* (que era estrena a Barcelona) obria el concert: rica en relleus dinàmics i troballes tímbrics molt ben resoltes pels integrants de l'ensemble, als quals s'uniren les bones maneres de Radek Knop per interpretar el *Concert per a saxo i conjunt instrumental*. Cloïa el programa *El diari*, en què l'expressiva veu de Maria Hinojosa cantava i recitava el text homònim de Josep Maria Espinàs que Guinjoan il·lustra amb teatralitat majúscula. "El diari, el diari, el diari... El diari d'avui" diu amb tercers menors el principi de l'obra: les notícies (fresques i fortament ovacionades) són velles noves de la música d'avui!

Trio Kandinski i Messiaen

III FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA.

Trio Kandinski (Corrado Bolsi, violí; Amparo Lacruz, violoncel; Emili Brugalla, piano) i Harri Mäki, clarinet. Joan Riera, Joan Guinjoan, Olivier Messiaen.

LA PEDRERA. 21 D'OCTUBRE DE 2008.

per F. T.-B.

En aquest concert la música de Joan Guinjoan, a qui s'ha dedicat el III Festival de Música Contemporània, anava acompanyada de l'estrena d'un interessant *Estudi de proporcions* del jove Joan Riera i d'una de les pàgines més commovedores de tota la història de la música, el *Quartet per a la fi del temps* que Olivier Messiaen va es-

criure quan, durant la Segona Guerra Mundial, havia estat empresonat pels alemanys en un camp de concentració. Per altra banda, sembla que el *Pas-sim Trio* és una de les obres per a la qual Joan Guinjoan manifesta una consideració especial: partitura densa, com totes les del nostre músic, que aquí des d'una maduresa indiscutible i de la mà del *Dies Irae* sembla

reflexionar sobre el destí de l'home i la seva relació amb l'univers. La versió del Trio Kandinski resultà força interessant, com també ho va ésser l'estrena de l'*Estudi de proporcions* del jove Joan Riera, que amb un llenguatge volgudament audaç i fora dels límits de l'ortodòxia compositiva, especula amb certa monotonía amb fórmules que exclouen qualsevol gir melòdic, així com amb els conceptes genèrics de l'harmonia. En certa manera la partitura es concentra estrictament en uns sons que evolucionen per un espai sense buscar cap nexa que els aglutini... El concert va concloure amb l'audició del *Quartet per a la fi dels*



temps de Messiaen. Música punyent i interrogant davant d'un infinit que sembla perdut en l'espai, que en la versió no sempre equilibrada semblava mancar, especialment en els moviments de més intensitat instrumental, la força expressiva que d'alguna manera ens ha de situar davant de l'angoixa que suscita la sensació de trobar-se en un punt des del qual ja no hi ha ni retorn, ni camí per continuar endavant.

Quan el piano és pura expressió

III FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA.

Horacio Lavandera, piano. Obres de Joan Guinjoan.
LA PEDRERA. 27 D'OCTUBRE DE 2008.

per Ll. T.

Veritablement, el recital dedicat a algunes de les obres pianístiques de Guinjoan que va oferir el jove pianista argentí Horacio Lavandera s'ha de considerar com un d'aquells esdeveniments que solament molt de tant en tant tens el privilegi de viure. Potser els que vam tenir ocasió d'escoltar-lo ara fa uns anys

en un dels concerts del cicle El Primer Palau poguérem intuir algunes de les seves qualitats. Tanmateix, amb la seva interpretació de sis de les més difícils i brillants obres de Joan Guinjoan —*Recordant Albéniz* (1995), *Verbum* (2003), *Jon-do* (1978), *Cadenza en homenatge a Mompou* (1993), *Dígraf* (1976) i *Au revoir barro-*

co (1979-80)—, Horacio Lavandera se'ns ha revelat com un dels pianistes més dotats del moment. D'alguna manera, ell ha mostrat una capacitat extraordinària per endinsar-se en la psicologia de Guinjoan i extreure de cadascuna de les seves obres la vital inquietud del compositor en la seva recerca de l'expressió personal. El virtuosisme de Lavandera sembla superar el mecanisme pianístic per imprimir-li una vida que ja flueix visceralment de l'esperit del pianista. Com si el mecanisme fos ja gest espontani, Lavandera crea, sense cap mena

de problemes, el so just i precís, tant en color com en dinàmica i vigorositat; res hi manca, res hi sobra, perquè en el tocar prodigis de Lavandera la música es transformi en expressió d'emocionada poesia, tant en el joc del so, com en el del silenci. Difícilment podrem oblidar com Lavandera va jugar amb veritable elegància amb l'aura d'Albéniz, per profunditzar a continuació en el gest tràgic i ancestral del *Jon-do* per evocar Carmen Amaya i metamorfosar-se en l'esperit divuitesc per especular en l'atmosfera fantàsica del barroc.

Concert de Sant Esteve amb estrenes i commemoracions

La primera part del tradicional Concert de Sant Esteve farà de porta d'entrada a l'any 2009, en què es commemorarà el 250 aniversari de la mort de Georg Friedrich Händel (1685-1759) i el 200 de la de Joseph Haydn (1732-1809). En la segona part, l'Orfeó Català estrenarà una suite de nades de diversos indrets de l'Estat, encarregada a tres compositors.

Pel que fa a la primera part –que com ja és costum anirà a càrrec dels cors de l'Escola Coral de l'Orfeó Català–, estarà integrada per diverses obres dels dos compositors commemorats. Per tant, i sense que serveixi de precedent, les nades tradicionals cediran el pas a Händel i Haydn, i a partir de la imatge de dos nens cantors –com van ser-ho tots dos compositors–, els diversos cors faran un repàs d'algunes de les seves obres vocals.

El Cor de Noies interpretarà “Conserve, raddoppiate” i “Se tu non lasci amore” per a veus blanques i baix continu, escrites per Händel durant la seva estada a Itàlia entre el 1706 i el 1710. Aquestes dues peces pertanyen al recull *Arcadian Duets*, i com acostuma a passar amb el compositor de Halle, n'utilitzà molts d'aquests per a obres posteriors, entre les quals el mateix *El Messies*.

El Cor de Petits i el Cor Infantil ens oferiran un recull de cançons escoceses de Haydn. Durant el segle XVIII, entre cercles corals amateurs a Escòcia i a Anglaterra es van posar molt de moda les cançons tradicionals escoceses. Haydn, resident a Londres, que ja havia escrit un primer recull de cançons, utilitzà

aquest corrent creixent per auxiliar el seu bon amic Napier, el qual anteriorment li havia editat algunes de les seves simfonies, i que en aquells moments es trobava en una greu crisi financera. El compositor li va proposar l'edició d'un recull de cançons escoceses encara no editades perquè pogués sortir d'aquella situació. Val a dir que la mesura va permetre que l'editorial es mantingués just fins a la mort del compositor. La interpretació dels cors de Petits i Infantil anirà acompanyada de violí i piano.

El Cor Jove, que obrirà el concert amb *Zadok the Priest*, el tancarà amb *The King shall rejoice*. Es tracta de dos dels quatre *anthems* que Händel va escriure per a la coronació del rei Jordi II d'Anglaterra. Va ser un moment important per a Händel, ja que per poder fer l'encàrrec reial, va haver de rebre una carta de naturalització anglesa, l'equivalent a una moderna nacionalització. Aquests himnes estan escrits per a cor i orquestra, però en aquesta ocasió s'interpretaran en una versió per a orgue, 3 trompetes i tímbrals.

En la segona part, l'Orfeó Català, dins les celebracions del Centenari del Palau de la Música Catalana, obre l'esdeveniment a tot l'Estat a través de tres encàrrecs a tres autors de diversos punts de



CONCERT DE SANT ESTEVE 2007

la geografia. Es podran escoltar tres nades tradicionals de l'autor canari Juan José Falcón Zanabria; l'obra *Descendit Lux* del burgalès Alejandro Yagüe, obra per a tres cors i orgue que combina textos llatins sobre el Nadal amb música tradicional. I tancarà aquesta segona part, precedint les habituals obres fora de programa, *Petita Cantata de Nadal* del compositor valencià Josep Ramon Gil-Tàrraga, escrita per a cor, grup de metalls, percussió i orgue.

DESEMBRE 2008

Dia 11 (dijous), 21 h
BARCELONA. Monestir de Pedralbes

Cor de Noies de l'Orfeó Català.
Josep Surinyac, piano. Dir.: Buia Reixach.
Obres de Händel, Britten, Kocsar, Fauré, Pau Casals i tradicionals.

Dia 17 (dimecres), 19 h
BARCELONA. Palau de la Música (Sala de Cambra)

Concert de Nadal
Cor d'Iniciació. Dir.: Mercè Pi.
Cor de Petits. Dir.: Glòria Fernández.
Xavier Pardo, piano.

Dia 26 (divendres), 19 h
BARCELONA. Palau de la Música

Concert de Sant Esteve de l'Orfeó Català.
Cor de Petits. Dir.: Glòria Fernández. Cor Infantil. Dir.: Glòria Coma Pedrals. Cor de Noies. Dir.: Buia Reixach.
Cor Jove. Dir.: Esteve Nabona. Orfeó Català. Dir.: Josep Vila i Casañas.



GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

Als 150 anys del seu naixement

Amb aquest número de desembre hom tanca l'any 2008, en què entre altres efemèrides destacades –en aquest mateix número es recorda el 125 aniversari de la naixença de Joan Marqués– s'ha celebrat els 150 anys de la de Giacomo Puccini: o el que és el mateix, de la darrera gran dona del capítol més gloriós de la història de l'òpera italiana.

Hom aborda aquesta figura des d'una òptica diferent, la qual considerem, per això mateix, més atractiva per al lector mínimament inquiet i coneixedor. Per a aquest destinatari que ja coneix molt bé allò més conegut –valgui la redundància– i prodigat de la seva biografia, i que ha gairebé memoritzat la majoria dels títols damunt dels quals el músic va bastir l'impressionant edifici de la seva obra.

A través de dos treballs de característiques diferents, hom aconsegueix un mateix objectiu: mostrar com la perspectiva històrica

ca acaba esdevenint el savi més profund, segur i implacable a l'hora d'establir l'autèntica veritat de l'art. I així es pot comprovar amb una munió d'arguments, com l'avui considerat de manera inqüestionable una gran columna del gènere operístic

universal, en el seu temps va haver de suportar el purgatori, si no l'infern d'uns judicis de valor esquerps i fins cruels, que finalment s'han esbalandrat sobre si mateixos.

Resulta d'un gran interès comprovar com aquests judicis sovint venien, no de diletants més o menys conspicus, sino fins i tot de figures –si calia amb l'aura científica inclosa–, que tanmateix van ser incapaços de valorar el geni del compositor de Lucca; potser precisament per això, per ser

geni. I alhora es mostra com aquest estat d'opinió sovint s'ha escampat a l'opinió pública i ha constituït tot plegat un moviment de flux i reflux d'un gran interès des del punt de l'anàlisi amb perspectiva històrica.

RMC
290

Giacomo Puccini

Una obra sotmesa a un dur judici de la crítica

Els aniversaris resulten sempre excuses fantàstiques per reprendre amb més detall les figures que els protagonitzen i acostar-se a perfils menys coneguts o més obviats de la seva personalitat i, és clar, de la seva obra. Aquest any s'han recordat i celebrat els 150 anys del naixement d'un dels compositors operístics més universals: l'italià Giacomo Puccini (Lucca, 1858-París, 1924).

per MERCEDES CONDE PONS

Constructor de sentiments íntims, exaltats, apassionats, tendres, evocadors, malaltissos, dolorosos i un llarg etcètera d'adjectius amb què es podria definir la seva música, Puccini és un dels compositors que millor ha dibuixat humana —gran vividor, va gaudir i patir per un igual dels plaers mundans— no amaga grans secrets ni actes heroics, la seva música parla sense mitges tintes de passions il·limitades, aquelles, potser, que ell hauria volgut viure; aquelles, també, que els amants de la seva música, secretament, anhelien.

Les personalitats artístiques fortes i autèntiques mai no han estat compreses al cent per cent en el moment de la seva revelació, ni tan sols, sovint, anys després del seu traspàs. La música d'aquests artistes, en aquest sentit, roman inalterable al pas del temps perquè és aliena al caràcter fugisser de l'època i les modes. En la història de la música es poden trobar molts casos que escauen a aquesta apreciació i Giacomo Puccini no va restar al marge d'aquesta incomprensió malgrat aconseguir també grans èxits en vida.

Principal testimoni del desenvolupament artístic del compositor italià i font d'incalculable valor històric, perquè esdevé retrat de la realitat del moment, n'és la premsa. Aquesta va glossar la recepció de les òperes de Puccini a la seva estrena absoluta i fer-ne l'anàlisi permet observar i valorar quina va ser la veritable apreciació inicial que es va fer de la seva obra i, en molts casos, extreure'n conclusions després d'haver contrastat aquestes dades amb l'evolució que la seva obra ha tingut al llarg de la història de la música.

Resulta interessant contrastar la crítica italiana —aquella que va glossar l'estrena absoluta de les òperes de Puccini— amb la crítica barcelonina, que reflecteix com van ser rebudes aquestes mateixes obres en la seva estrena local. Però abans és important tenir en compte el context social i històric en què es trobà Puccini durant la seva època compositiva i quina era la

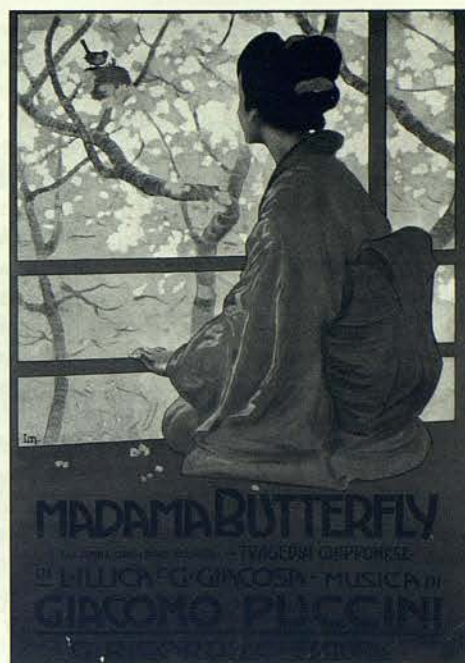
situació social i cultural catalana en el moment en què les òperes de Puccini es van estrenar al Gran Teatre del Liceu.

Després de l'exaltació que es va viure a mitjan de segle XIX a Itàlia com a fruit de la seva unificació i que va entronitzar Verdi com a declamador de l'heroïtat en què se sentien reflectits els italians, els corrents estètics europeus de final de segle no van romandre a fora de les seves fronteres. El verisme, una ramificació del naturalisme francès, que propugnava l'exaltació del realisme més sòrdid, va transformar l'òpera italiana i Puccini, tot i mantenir-se'n al marge gràcies al caràcter independent del seu estil i personalitat, va coquetejar amb aquest en òperes com *Tosca* o *Il Tabarro*. Contemporàniament, Catalunya vivia l'exaltació nacionalista a través del Modernisme. El Gran Teatre del Liceu, un dels focus socials i culturals més rellevants en aquella època, va ser testimoni del posicionament i enfrontament entre modernistes —defensors de la música germànica amb Richard Wagner com a principal estendard— i els seguidors del gust italià. Felip Pedrell —de qui recentment s'han recuperat algunes de les seves òperes farcides de wagnerisme— va gosar dir que "*Puccini es otro ejemplo vivo de lo que en música llamo yo juntarse con malas compañías, y su talento, positivo y real, pero descarriado, me inspira verdadera conmiseración*", a causa d'una insulsa matèria artística i de profunditat d'una música únicament incentivadora del sentimentalisme: "*El amor que sienten y expresan todos los personajes de sus óperas es galantería pura, no pasión, y así se explica que toda exaltación apasionada del momento se exhale en lindas melodías, con aires y perfumes de opoponax que huelen á esas*

musiquitas de distribución de premios propias de un colegio de señoritas de la clase media". Per contra, Josep Pla va dir, arran de la mort del compositor italià l'any 1924: "*Si fossin sincers, els artistes del món farien un monument grandios a Puccini, en testimoni d'eterna admiració.*" Sempre polèmic però absolutament lúcid, Pla feia aquestes reflexions entorn de la tendència d'aquests antiitalians: "*Hi ha catalans, però, molt instruïts, que res no els fa res. Porten els seus pensaments genials i les seves idees hermètiques amb la facilitat del qui porta un maletí*

**Felip Pedrell
va ser un crític
especialment
incapaç de
comprendre el
geni de Puccini.**

RMC
290



buit. Tenen una invencible tendència a creure que l'altra gent ha d'ésser tractada caritativament. Aquesta gent fan córrer la veu que el català és un poble dotat per a la música eslava o alemanya. Veuen que la gent va molt al concert, i en dedueixen que la música els és necessària. La gent va als concerts, però si hi va és cercant una compensació a les limitacions de la vida sensual."

En aquest context es pot situar el lector a l'hora d'enfrontar-se a les crítiques arran de les seves estrenes, la qual permet fer memòria d'una època històrica en què l'òpera encara era generadora d'opinió pública i de tendències artístiques i intel·lectuals. *Le Villi*, la primera òpera de Puccini, es va estrenar a Itàlia amb gran èxit de crítica, tot augurant un futur prometedori a un jove de només 26 anys. El diari "Il Pungolo" de Milà es va fer ressò de la primera representació d'aquesta òpera a La Scala de Milà l'any 1885 amb aquestes paraules: "Fantàstic senyor Puccini! Es troba ja confirmat com un mestre i de quina manera més solemne!!" L'estrena d'*Edgar* a La Scala de Milà el 21 d'abril de 1889 va ser més polèmica i va confirmar la recança inicial de Puccini sobre el llibret i l'argument de l'òpera. "Il Corriere della Sera" se'n va fer ressò amb aquestes paraules: "Puccini es mereixia un text millor per a l'*Edgar*, però no vull així treure enfora el pobre poeta...", tot cloent el seu comentari amb aquestes paraules: "L'òpera ha acabat sense entusiasme."

Tot i que feia poc temps que Jules Massenet havia estrenat la seva òpera *Manon* amb un gran èxit, Puccini va veure en la història de *Manon* un argument ideal per a la seva tercera òpera. *Manon Lescaut* va ser la primera òpera de Puccini estrenada al Liceu. Com a Milà, l'òpera va ser rebuda amb un entusiasme moderat. "Il Corriere della Sera" proclamava solemnement que Puccini era un veritable geni italià, malgrat que el públic no va reaccionar amb tanta efusivitat; "La Perseveranza" ho va justificar així: "El públic de La Scala sempre és ull viu davant les obres a les quals no vol atorgar l'honor del primer judici." Encara va ser més dura la crítica a Barcelona, on l'any 1896 es va representar per primera vegada *Manon Lescaut*, en un

ambient més fred de cara als compositors italians però no sense un gran grup de partidaris, també. Al "Diario de Barcelona" es va comparar l'òpera de Puccini amb la de Massenet conclouent que "la de Massenet es más musical, la de Puccini más teatral".

Curiosament, *La Bohème*, probablement l'òpera de Puccini més representada al llarg de la història o, si més no, la més popular, va ser rebuda amb molta duresa tant pel públic com la crítica en la seva estrena absoluta a Torí, on tres anys abans s'havia estrenat *Manon Lescaut*. Bersezio, al diari "La Stampa" va dir: "La Bohème no sols causa poc efecte a l'ànim dels oients, sinó que tampoc deixarà cap empremta a la història de la nostra òpera. Caldria que el compositor, considerant-la com un error momentani, prosseguís el bon camí (el de *Manon Lescaut*) i es convencés que això ha estat un lleuger desviament del camí de l'art." Dos mesos més tard es va presentar l'obra a Palerm, on l'èxit va ser tan gran que una hora després que acabés la funció el públic encara hi era aplaudint i es va haver de repetir el final de l'òpera. Un any més tard es presentava *La Bohème* a Milà amb gran èxit. Les crítiques reflectien frases com aquestes: "El públic es va posar d'acord completament per decretar a *La Bohème* un altre èxit i gran èxit." El dia 10 d'abril de 1898 es va estrenar al Liceu amb tant d'èxit que fins i tot els crítics wagnerians van haver d'acceptar que l'òpera connectava amb el públic. Poc després Felip Pedrell publicava un article en el qual, fent referència a aquesta òpera, deia: "òpera

que yo conocía y que no he tenido, después, deseos de volver a oír." *La Bohème*, però, va resultar el primer gran triomf de Puccini al Liceu. Només en tres temporades, des de l'estrena fins al 31 de desembre de 1900, s'hi va representar quaranta vegades. F. Suárez Bravo al "Diario de Barcelona" va elogiar Puccini amb aquestes paraules: "Con verdadero tacto de hombre de teatro dispone los contrastes, da a cada episodio su valor relativo", "La òpera de Puccini encaja perfectamente dentro de los gustos actuales de la mayoría del público del

'La Bohème' fou rebuda amb molta duresa pel públic i per la crítica a l'estrena de Torí.

RMC
290

Liceo; y obtuvo una acogida muy lisonjera para su autor."

Puccini, home de teatre, va aconseguir amb *Tosca* la culminació de la seva fusió entre drama i música. L'òpera es va estrenar a Roma el 14 de gener de 1900 i el públic es va mostrar entusiasta; la crítica, però, s'hi va mostrar maledicent. El 17 de març del mateix any arribava amb gran expectació a Milà i "Il Corriere della Sera" es va referir a la inspiració musical de Puccini així: *"Puccini ha fet miracles, perquè en molts punts ha trobat el mode de deixar anar la vena fluent de la pròpia inspiració encara que sense topar contra el mur de les situacions opressives."* A Barcelona la crítica va ser molt dura; al "Diario de Barcelona" es va arribar a dir: *"Uno de sus amigos decía de Puccini [...] que necesitaba enamorarse de sus personajes. [...] Esto es lo que ha debido faltarle en esta ocasión"* i afegia encara unes paraules més: *"La Tosca y su amante entonan un nuevo canto que tiene su momento de mayor pasión en la estrofa «Trionfal di nova speme...» pero que el público oye cansado ya."* Tres quarts del mateix es pot dir respecte de la rebuda de *Madama Butterfly*, la primera de les seves òperes a ser estrenada de forma absoluta a Milà. El 17 de febrer de 1904 La Scala va rebre l'òpera amb una opinió dividida, provocada principalment pel grup de boicotejadors que van xiular al caure el teló. "Il Corriere della Sera", però, es va mostrar optimista a l'hora de jutjar l'obra i es preguntà si no era possible que succeís el mateix que amb *La Bohème*, que fracassà primerament i acabà triomfant més tard. Però aquesta frase del mateix diari és potser la més significativa del que va resultar el primer dia de vida de *Madama Butterfly*: *"L'òpera no ha superat la prova."* El Teatre del Liceu va rebre l'òpera després que ja s'havia estrenat el 1907 al Teatre del Bosc de Gràcia, amb molt bona acollida. F. Suárez Bravo va dir al "Diario de Barcelona": *"La nueva òpera no desmiente la familia: lleva todos los caracteres del arte de su autor, un arte refinadísimo, de una extraordinaria habilidad."*

La *Fanciulla del West* va ser estrenada el 10 de desembre de 1910 al Metropolitan de Nova York amb gran èxit. El desembre de 1912 es va representar per primer cop a La Scala de Milà amb el recel d'un públic i una crítica que no podia oblidar el fiasco de *Madama Butterfly*. La crítica d'"Il Corriere della Sera" reflecteix aquest esperit general: *"la nova òpera havia estat jutjada abans ja que s'alcés el teló. Però l'òpera va vèncer. I va ser tan maca la victòria com difícil"*. Al Liceu es va estrenar el 1915 amb una bona acollida general.

La Rondine va ser la darrera òpera de Puccini a ser estrenada tot i ser la següent cronològicament, després de *La Fanciulla del West*. Després de la seva estrena l'any 1917 al Teatre de l'Òpera de Montecarlo, l'òpera va arribar a La Scala l'any 1940, quan ja feia més de 15 anys que el mestre Puccini era mort. La rebuda no va resultar tan emotiva com temps enrere havia estat la d'altres obres, ja que el públic s'enfrontava a l'òpera d'un compositor que ja pertanyia a la història de la música i que havia mort ja feia quinze anys. A "Il Corriere della Sera" es va poder llegir que *"El públic d'ahir a la nit a La Scala [...] no s'ha delectat, no ha rigut, no s'ha interessat ni molt menys commogut"*, però "Il Popolo d'Italia" defensà Puccini amb aquestes paraules: *"A La Rondine, hi ha una música fluida, inspirada, amb elegància rítmica, amb bravura i finor instrumental que són coses d'artistes superiors."*



PUCCINI (ESQUERRA) AMB ELS LLIBRETISTES GIACOSA I ILLICA

Al Gran Teatre del Liceu *La Rondine* es va estrenar l'any 1954; al "Diario de Barcelona" s'aprecia el poc entusiasme amb què es va rebre aquesta òpera: *"no interesó en grado sumo al auditorio. Al final del acto segundo, los aplausos se cruzaron con insistentes siseos"*.

Il Trittico –format per les tres òperes en un acte *Il Tabarro*, *Suor Angelica* i *Gianni Schicchi*– va ser estrenat a Nova York el 14 de desembre de 1918, durant la Primera Guerra Mundial. L'any 1922 es va estrenar finalment a Milà. "Il Secolo" va elogiar especialment *Suor Angelica*: *"Com a operista Puccini dimostra tenir a Suor Angelica la mà sempre ferma; el cor encara sensible."* *Il Trittico* va ser estrenat al Liceu l'any 1948 i al "Diario de Barcelona" A. Català, el mateix crític que va dir de *La Rondine* que era una òpera poc inspirada, va dir sobre el tríptic: *"las obras que constituyen el tríptico de Puccini carecen de originalidad"* i més endavant: *"la inspiración no le fue demasiado propicia en la composición de su tríptico"*. No semblava tenir tampoc ell massa originalitat en les seves apreciacions...

"Qui finisce l'opera, perchè in questo punto el Maestro è morto" ("Aquí acaba l'obra perquè en aquest punt el mestre va morir."). Toscanini va clausurar amb aquestes paraules la funció de l'estrena de *Turandot* el 25 d'abril de 1926. Un dia més tard es presentava ja l'òpera completada per Alfano, que fou alumne del mestre. La crítica va coincidir que aquesta funció va ser un homenatge a tot un geni de la música i el triomf definitiu de la seva carrera. "Il Corriere della Sera" va dir: *"El públic que no ha aplaudit mai una vegada oberta l'escena, en el moment que el teló ha estat a dalt deixa anar les seves impressions en aplaudiments clamorosos, insistent."* En aquella fita històrica es trobava el tenor aragonès Miguel Fleta, el primer Calaf de la història. El diari "Il Sole" hi feia referència amb aquestes paraules: *"Amb les robes del príncep desconegut ell sembla singularment molt còmode... magnífics mitjans vocals."* El 30 de desembre de 1928 arribava al Liceu l'obra pòstuma de Puccini. "La Veu de Catalunya" en aquest

cas és un clar exemple de l'oposició a la música italiana que existia en aquell moment: *"Turandot, l'obra pòstuma de Puccini, no afegeix res a la glòria del seu malaguanyat autor"*, *"És possible que Puccini estigués convençut que escrivia música en escriure la partitura de Turandot. Nosaltres a penes si n'hi havem sabut trobar."* La crítica noucentista es va mostrar a vegades molt cruel amb Puccini, com podem observar en un article de "La Revista" en què, referint-se a la mort del compositor, es deia que aquest havia mort *"si es que por ventura había vivido alguna vez"*.

**La crítica
noucentista
es va mostrar
a vegades
molt cruel
amb Puccini.**

Subestimació, sobrevaloració, estimació

Una reflexió pot començar de moltes maneres. Per què no amb un estirabot? Ens el proporciona Marc Jesús Bertran en la seva ben coneguda història del Liceu quan, tot explicant els esdeveniments de l'any 1902, fa esment de l'estrena de la *Tosca* amb aquestes paraules lapidàries: "*La Temporada de Primavera començà amb l'estrena de Tosca. L'obra de Puccini –som esclaus de la veritat!– ha arribat a quedar de repertori al Liceu i ens estimaríem més no tenir de consignar-ho.*" Així de rotund. Més endavant farà referència a estrenes puccinianes posteriors, com ara *Butterfly* –que ja s'havia representat a Barcelona, no pas al Liceu–, *La fanciulla del West* o *Turandot* amb força més condescendència. Sempre deixant ben clar, però, que allò no era carn per a les seves dents.

per MARCEL CERVELLÓ

Avui ens pot semblar fins i tot curiós que l'obra d'un compositor considerat un dels grans mestres de la música dramàtica –l'últim gran mestre, de fet, per a molts afeccionats a l'òpera– fos rebut, car el cas de Bertran no era l'únic ni de bon tros, amb tanta displicència. ¿Que potser molestava als partidaris de la música de l'esdevenidor que un compositor d'un temps en què la música ja començava a ser una altra cosa encara agradés al públic i enfilés èxit rere èxit sense aturador possible? Els radicalismes ja les tenen, aquestes coses. I els il·luminats de la "música transcendental" n'eren molt, de radicals. De fet, encara n'hi ha que ho són, però ja no mosseguen tan fort.

Per als capdavaners de la musicologia de començament de segle, la música de Puccini era massa "fàcil". I això què vol dir? Que potser per ser mereixedora d'atenció una música hauria de ser "difícil"? Si hagués estat tan fàcil –a Puccini, que suava sang per cada nota, no li'n semblava tant, de fàcil–, hauria estat a l'abast de tothom aconseguir aquells mateixos resultats. I no van ser pocs els qui ho van provar, per cert. Però Puccini va morir, qui sap si abans d'hora, i un cop mort els qui sempre n'havien estat els adversaris, van començar a perdonar-li la vida.

Sí, encara hi ha qui rondina quan es programen dues *Bohème* massa seguides, tot remugant allò de "Sempre fan les mateixes òperes!", exclamació que mai no se'ls acudiria de fer quan sovintegen els *Don Giovanni* o quan cada any fan el pelegrinatge a Bayreuth per sentir les mateixes obres. Ja no hi ha, però, aquella rancúnia d'abans, quan els baladrs no paraven de dir que Puccini es representava perquè els editors l'imposaven.

Puccini començà a imposar-se arreu, certament; més, però, pels seus mèrits que no pas pels dels seus editors. Tant i tant s'ha imposat que potser sí que se n'ha fet un gra massa, i ja hi ha molts afeccionats que només ploren amb els ulls de les seves delicades –i no tan delicades– protagonistes. Un cop traspasada la barrera de la incorrecció politicomusical, de Puccini se n'ha fet una icona en detriment d'altres opcions líriques no menys respectables. De fanatismes no n'hi ha cap de bo, i tampoc en el cas de Puccini no és recomanable treure les coses de polleguera.

Caldria, doncs, fer una valoració objectiva de les aportacions del *corpus* puccinià a la història –riquíssima, no cal dir-ho– de l'òpera i tal vegada apuntar alguna cosa pel que fa a les seves limitacions. I seria l'error més gran creure que el valor de les seves partitures rau exclusivament en la inspiració melòdica dels seus passatges més emblemàtics. És ben cert que el do de trobar sempre la construcció melòdica que arriba directament al cor cal valorar-lo; allò, però, que deixa astorat en el seu cas és la capacitat per estructurar el teixit musical de tal manera que notes, paraules i gest –com fa notar Julian Budden– configuren en la seva obra un únic concepte escènic, fins al punt que cap *réglie*, per creativa que sigui, podrà modificar-ne l'organització sense noure'n el resultat final. Puccini era un home de teatre i només escriví amb encert la música de teatre, la qual cosa fa que allò que podria ser una mancança deixi de ser-ho.

Compte, però, a fer de Puccini només un melodista o un compositor amb un cert talent teatral. Puccini dominava de manera absoluta l'assignatura de l'orquestració i les seves solucions harmòniques voregen sovint la genialitat. En la creació d'ambients tingué pocs rivals: ell en tenia prou amb un parell de compassos per situar l'acció al lloc i en el moment precisos, i no feia pas broma Debussy quan argumentava a Paul Dukas que "*mai ningú no havia descrit el País de Louis-Philippe com ho féu Puccini a La Bohème*".

Els moments menys reeixits de Puccini cal anar a cercar-los a les seves primeres òperes, car *Le Villi*, malgrat haver arribat a interessar el vell Verdi, no presenta una configuració musical totalment desenvolupada i *Edgar* no pogué inspirar el músic amb el seu llibret literalment infecte. L'estructura harmònica del primer acte de *Manon Lescaut* i l'escena de l'embarcament a la mateixa obra, però, ja són mostres d'una organització mestrívola de la matèria musical, que explotarà en les obres del seu període central, amb la corprenedora teatralitat del seu *canto di conversazione*, i que desembocarà en les subtils i gosa-dies tímbriques de les seves darreres obres. Se li podria retreure, tal vegada, que no hagués assajat la "gran forma". No s'hauria, però, de jutjar un creador per allò que hauria pogut fer sinó per allò que ha deixat fet. I Puccini allò que va fer ho va fer molt ben fet. Només cal consultar les cartelleres dels teatres de tot el món per adonar-se'n.

RM C
290

El baix florentí s'ha convertit en un habitual de l'escenari del Gran Teatre del Liceu pel que fa al repertori italià. En poc més de tres anys ja se l'ha pogut sentir en sis òperes diferents i cal dir que en el seu debut va causar un fort impacte a l'exigent audiència liceista. Per les característiques dels rols que interpreta, però també per la seva personalitat reservada, la seva és una feina feta amb discreció, en silenci, guanyant-se el seu lloc pas a pas, com sempre ha fet.

Giacomo Prestia

Sobrietat florentina amb veu de baix

RMC
290

per MERCEDES CONDE PONS

—És la sisena vegada que Giacomo Prestia ve a cantar al Gran Teatre del Liceu de Barcelona. El primer cop va ser fa tres anys per fer un *Nabucco* en versió de concert; després va tornar-hi amb *Lucia di Lammermoor*, la versió francesa del *Don Carlos* de Verdi, *Norma* i *Luisa Miller*. Aquest cop torna com a Fiesco del *Simon Boccanegra* de Verdi. En poc temps s'ha tornat un cantant gairebé imprescindible en les programacions liceistes...

—Jo estic molt content de cantar aquí, perquè a més, tenint en compte que cada producció implica gairebé dos mesos d'estada a Barcelona, ja he passat pràcticament un any aquí. Barcelona és una ciutat que m'agrada molt i m'he adonat que mai no l'acabes de conèixer. Per tant, m'alegra poder cantar aquí tan sovint, perquè m'hi trobo molt bé. A més, en aquesta ocasió torno amb *Simon Boccanegra*, l'òpera de Verdi que més m'agrada i amb Fiesco, un rol que s'adapta perfectament a la meua veu. Un altra cosa que em fa estar content és que cantaré amb Carlos Álvarez, un gran amic i amb qui, a més, a l'escenari ens entenem molt bé, tenim un *feeling* molt especial.

—Aquest *feeling* a què fa referència, és quelcom que passi habitualment amb altres col·legues?

—No, no passa gaire sovint, perquè a més jo sóc una persona més aviat introvertida i em costa molt fer amics de ve-

ritat. Per això, els que tinc m'agrada cuidar-los.

—Hi ha correspondència normalment entre la bona relació personal i la vocal damunt de l'escenari?

—Sí, una bona relació personal es fa molt palesa també a l'escenari. Recordo especialment una funció en què jo no em trobava vocalment en bones condicions i en aquella producció el Carlos Álvarez i jo havíem de cantar la nostra escena un a cada punta de l'escenari. Doncs aquell vespre el Carlos es va dirigir fins on era jo per cantar al meu costat per tal que el meu problema vocal no fos tan evident. Això és una cosa que no passa gaire sovint i és molt estrany, sincerament, que passi entre cantants. Naturalment, aquestes coses s'agraeixen molt i tenen molt a veure amb el tipus de relació que tens amb aquella persona, no només a nivell professional.

—Aquest tipus de coses normalment el públic no les arriba a saber...

—No, naturalment, però a mi això em va arribar profundament al cor, perquè en aquell moment em va ajudar i em va fer costat. Són coses rares, però que són molt maques.

—Té altres amics cantants?

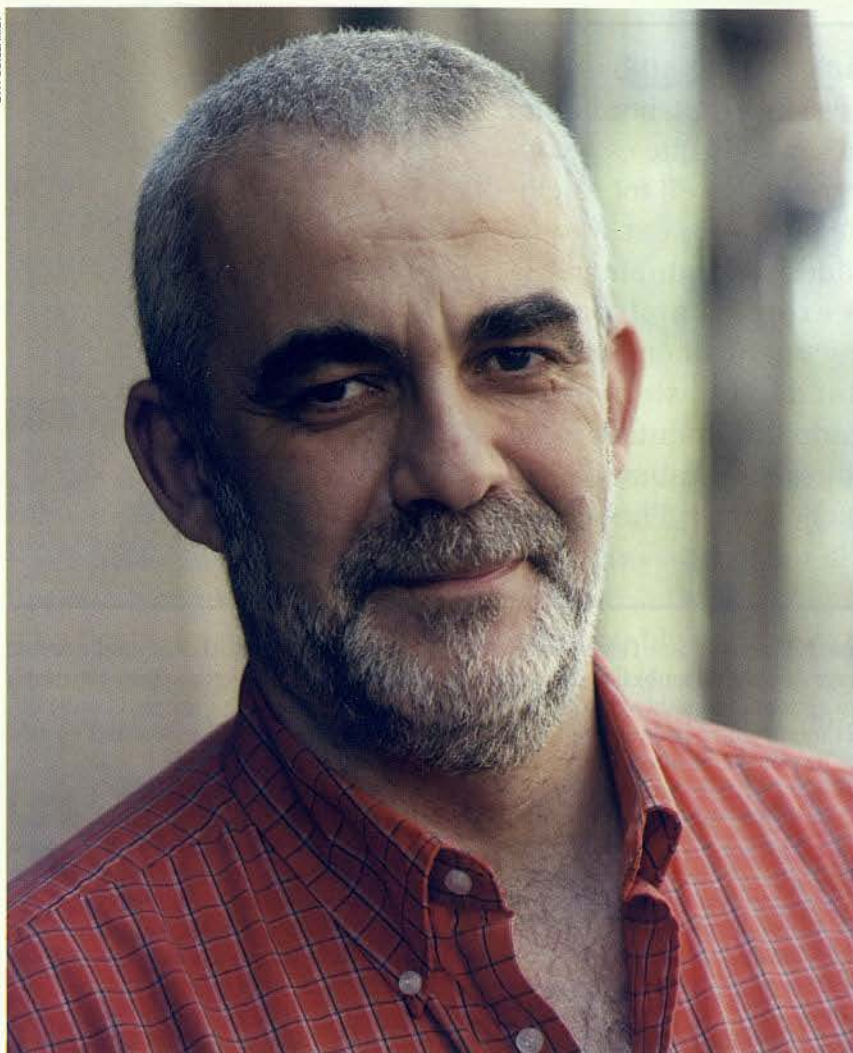
—Sí, però els puc comptar amb els dits de les mans i això que porto disset anys de carrera...

—Això pot tenir a veure amb el tipus de vida que porta un cantant: sempre

viatjant, canviant de país i de ciutat continuament. No deu ser fàcil establir vincles forts...

—Sí, i això s'ha de tenir en compte quan esculls dedicar-te professionalment al cant. Jo recordo haver-li preguntat ja fa molts anys al meu professor si creia que jo podia dedicar-me professionalment al cant. I el meu professor, que era florentí i com a tal una mica cínic —un tret molt propi del caràcter dels florentins—, em va respondre: "Sí, tu pots fer carrera perquè tens veu, però la salut, creus que la tens?" Ell feia referència a la salut física i psíquica. Llavors jo tenia vint-i-vuit anys i pensava que podia amb tot. Però la salut física és molt important perquè amb aquesta vida, amb tants viatges, tants canvis de clima, d'hàbits alimentaris..., tot això es pot girar en contra de la teua professió. Jo tinc una malaltia gàstrica que em provoca el reflux i això és molt empador en la meua professió, perquè l'acidesa irrita les cordes vocals. A això he d'afegir que sóc al·lèrgic als medicaments convencionals i, per tant, no en puc prendre, fet que m'obliga a dur una dieta molt estricta per tal de no agreujar la malaltia. Això comporta molta rigurositat en el menjar, però també el fet de no poder anar sempre a dinar o sopar amb els companys per por de no trobar el menjar que em convinqui. Sembla una ximpleria, però en realitat és molt incòmode. Perquè quan arribes a llocs com Espanya, on el menjar és absolutament temptador, no em puc ni apropar als restaurants...

EVA GUILLAMET



—Seguint amb Barcelona, però parlant ara dels rols que ha interpretat al Gran Teatre del Liceu; hi ha òperes com *Simon Boccanegra*, *Luisa Miller* o *Don Carlo*, en les quals hi ha més d'un rol per a baix. Com ho fa per escollir entre un rol i un altre?

—La meua veu està molt més còmoda en la zona mitjana-greu que no pas en la mitjana-aguda i, per tant, he d'intentar aproximar-me als rols que afavoreixen la meua tessitura. Però és clar, no sempre es pot escollir i hi ha vegades que, per no perdre l'oportunitat de cantar en un teatre, s'han d'afrontar rols més durs i que t'exigeixen molt més d'esforç vocal. Aquí, per exemple, encara no he tingut molta sort, perquè els rols per a baix de *Lucia di Lammermoor* i *Nabucco* són força aguts, el *Don Carlo* en francès era la primera vegada que el cantava i és molt més adequat en la versió italiana, en *Luisa Miller* també vaig cantar el rol més agut..., però afortunadament el Fiesco de *Simon Boccanegra* és el rol amb el qual em trobo més còmode i, per tant, estic molt content.

—Normalment es fan distincions entre el tipus de vocalitat en els tenors i les sopranos, però no es fa tan sovint en el cas dels baixos...

—Sí, és cert i entre els baixos també hi ha moltes diferències. Existeix el baix més adaptat als rols aguts, aquell que té

una veu més lleugera i està més adaptat al repertori mozartí, el que té més facilitats per a les agilitats i llavors fa Rossini... Jo tinc una veu més adaptada a Verdi, i de fet sempre m'ofereixen Verdi o rares vegades Bellini o Donizetti..., tot i que m'encantaria cantar *Il barbiere di Siviglia* o el Commendatore del *Don Giovanni*, per exemple.

—Quin és el seu rol ideal?

—M'encanta cantar el Mefistòfil del *Faust* de Gounod. Té una tessitura còmoda i a més dona molt de joc escènic. A mi m'agraden els rols que tenen una forta implicació interpretativa, com el Mefistòfil, el Fiesco del *Simon Boccanegra*, el Felip II del *Don Carlo*..., que són personatges que tenen més d'una cara. Amb rols com els de Zaccaria de *Nabucco*, en el fons, només has de sortir i cantar.

—Quina opinió li mereix l'opció de cantar una òpera en versió de concert?

—Personalment, crec que hi ha òperes que funcionen millor en forma de concert, com per exemple el *Nabucco* de Verdi. Hem vist tantes adaptacions de l'òpera... que, en realitat, és molt millor tancar els ulls i escoltar. I això que a mi em costa molt estar quiet a escena i quan faig una òpera en versió de concert o el *Requiem* de Verdi no em sento gens còmode, perquè començo a balancejar-me i em poso molt neguitós.

—Al començament de la conversa m'ha comentat que es considera una persona molt tímida, però també ha dit que li agrada molt actuar. Com es conjuguen aquestes dues tendències?

—Jo sóc una persona molt tímida en la vida personal, però a l'escenari em desinhibeix i em deixo emportar. Però aconseguir això també m'ha costat molta feina, no ha estat gens fàcil. No només en aquest sentit, sinó també des del punt de vista vocal. Jo no deixo mai d'estudiar...

—Com va escollir cantar professionalment?

—Jo no pensava dedicar-me professionalment al cant. En els inicis jo m'ho prenia com un joc, no n'estava gens segur, d'arribar gaire lluny. Perquè a més, jo tenia tants problemes a nivell vocal que qualsevol que m'hagués sentit, m'hauria dit, "dedica't a una altra cosa". Després de tres anys d'estudiar amb el meu mestre, vaig entrar al Cor del Maggio Musicale Fiorentino i en comptes d'acontentar-me amb el lloc fix que ja tenia, em vaig començar a posar reptes cada cop més grans; continuava estudiant i vaig començar a fer petits papers solistes, d'allà vaig passar als personatges secundaris i fins que vaig arribar a fer primers papers, no vaig deixar d'intentar-ho. I aquí estic, malgrat la quantitat de dificultats que vaig haver de superar des del punt de vista vocal.

—Amb quin tipus de problemes es va haver d'enfrontar?

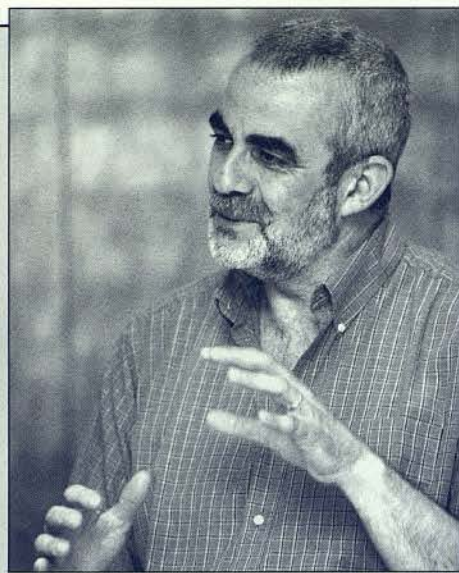
—En primer lloc vaig haver de buscar una dolçor tímbrica que no era natural en la meua veu, que és de natural molt metàl·lica: intentar donar-li una rodonesa que com a mínim i actualment, en una part de la tessitura, ja hi és. Després, el meu problema està en el registre més agut. Fins a un Mi, hi arribo molt bé, però segons l'escriptura de la partitura, el Fa i el Fa sostingut em pot resultar difícil. Per sort, tinc alguna virtut, com per exemple la projecció; la meua veu arriba molt bé i és per això que em criden sovint per cantar a l'Arena de Verona.

—Què es sent quan es canta a un espai com el de l'Arena de Verona?

—Es tenen sensacions ben estranyes. Jo allà he cantat només *Aida* i *Nabucco*. A Verona, quan comences a cantar encara hi ha llum de dia i veus tot el públic... A vegades m'ha passat de fer una *Aida* amb 22.000 espectadors i en sortir a l'escena no pots evitar pensar: "Com ho faràs perquè et sentin tots?" Però quan comences a cantar i veus que la veu funciona ja estàs més tranquil. Sobretot al *Nabucco*, perquè hi ha una ària només començar l'òpera i tu estàs allà cantant amb 44.000 ulls que et miren, amb tot de flaixos que s'encenen, amb les espelmes que s'encenen quan es fa fosc... És, realment, una experiència única. Però en realitat, el moment de més tensió per a mi no és en la primera funció d'una producció, sinó el primer assaig amb or-

RMC
290

Parlar amb Giacomo Prestia és parlar amb un home d'una sola cara. En ell tot és sinceritat, bonhomia i noblesa d'esperit. La mateixa sensació que es pot tenir en sentir-lo cantar i interpretar. En ell tot és claredat, amb el que comporta de bo i de dolent. Aquestes sensacions vénen propiciades segurament per la seva timidesa que no només expressa amb paraules, sinó amb una mirada sincera però alhora esmunyedissa. Ningú ho diria, jutjant només externament la seva aparença física, d'alçada imponent. Però en parlar de música i, sobretot, de la seva estimada Itàlia, la cara li canvia i s'imposa el caràcter d'home que defensa el seu territori, el de la música.



EVA GUILLAMET

questra i cor, perquè allà tothom et pot jutjar i a més tothom en sap, de música... En canvi, la relació amb el públic la porto molt millor, sempre que no hagi de cantar veritablement malalt.

-Vostè va cantar la polèmica producció del *Don Carlos* veridià dirigida escènica per Peter Konwitschny. Quina opinió li mereix?

-Quan em van explicar per primer cop com era la producció, vaig pensar que el director d'escena havia d'estar malalt, perquè jo no era capaç d'entendre res del que ell volia explicar. Però amb el temps, quan vam començar a treballar amb ell, vaig anar entenent algunes coses fins a arribar a estar entre un 60 i un 70 per cent d'acord amb les seves propostes. Però, personalment, crec que hi ha òperes en què no es poden transformar els personatges, sobretot si són personatges històrics; Anna Bolena és sempre Anna Bolena, Felip II és Felip II. En canvi, Turandot és un personatge de ficció, i amb ell sí que pots jugar més en la seva contextualització. De totes maneres, un ha de respectar l'escriptura del compositor i en aquest sentit, Verdi sempre feia comentaris escènics a la partitura que tenen vinculació directa amb la música que escrivia. S'hauria de respectar més l'òpera, perquè estem parlant d'obres d'art. Si a un se li acudís anar al Louvre i amb un pinzell fer-li uns bigotis a *La Gioconda*, el portarien a galeries i llençarien la clau del pany de les cadenes al fons del mar perquè no es pogués deslligar mai! El *Don Carlos* de Konwitschny tenia moments de parodia, no era respectuós. I a més, la gent que no coneix l'òpera i era la primera vegada que la veia, no devia entendre res!

-Quan va cantar aquesta producció, en no sentir-s'hi còmode, canviava la seva percepció del rol de Felip II i per tant la seva interpretació?

-Sí, naturalment. Jo no accepto fer tot el que em demanen els directors d'escena i en aquests casos s'han de fer pac-

tes. Per exemple, amb Gilbert Deflo, després de treballar amb ell la *Luisa Miller*, m'agradarà tornar-hi a treballar, perquè és totalment respectuós amb Verdi. Jo m'he trobat amb directors d'escena que no s'havien fixat que Verdi feia indicacions escèniques a la partitura i amb directors que es dediquen simplement a portar la contrària a tota la resta de la gent. Jo amb això, no puc: és com treballar amb adolescents!

-Com viu un cantant el fet que el públic reaccioni amb crits i esbufecs a una producció com aquesta?

-Al final de l'òpera ja t'ho pots esperar, perquè a més ja se sap que van dirigits només al director d'escena. El problema era que, al llarg de la representació -al final del "*Somni d'Èboli*" i durant l'"*Auto da fe*"-, hi havia moments en què perdies totalment la concentració i ja no senties ni l'orquestra ni res. Després de deu minuts de crits, tornar a cantar és molt difícil, perquè perds totalment la concentració. Després d'això, cantar l'ària de Felip II era tota una odisea. En un cas com aquest, el públic hauria d'assistir als assajos per entendre una mica la producció, perquè si no és impossible que l'entenguin.

-Ha pensat algun cop a cantar un altre repertori diferent de l'italià?

-No crec que en el futur canviï gaire el meu repertori. M'encantaria cantar algun rol del repertori rus, però cada vegada més els teatres agafen cantants que coneixen bé el repertori i la llengua. Però naturalment, m'encantaria cantar el Pimen i, per què no, també el Boris en el *Boris Godunov* de Mussorgski.

-Vostè és italià: com veu la situació operística actual a Itàlia?

-La situació de l'òpera a Itàlia és dramàtica, és un complet desastre. Des d'un punt de vista polític i econòmic, amb la crisi el primer que es retalla és la cultura i els espectacles: aquest és el primer gran problema d'Itàlia. El segon gran problema és l'educació musical; cada cop els nens coneixen menys la seva

tradició musical. Això és molt diferent a Espanya. Aquí cada cop es construeixen més auditoris i teatres i també noves escoles de música. Nosaltres en canvi, els cremem...

-Què creu que s'hi pot fer?

-La veritat és que no ho sé, perquè a l'arrel hi ha un problema molt gros a nivell econòmic. A més, aquesta cultura s'està perdent inevitablement.

-I això repercuteix, entre altres coses, en el fet que els cantants italians cada cop canten menys a Itàlia...

-Jo de fet fa poc que he començat a cantar a Itàlia, perquè fins fa poc cantava sobretot a l'exterior. I no per una qüestió de no voler treballar a Itàlia, ja que en el fons m'encantaria poder estar a prop dels meus. Però el problema a Itàlia és que no es fan contractes amb més de sis mesos d'antelació, perquè no saben si tindran diners! En canvi aquí, a Barcelona per exemple, succeeix tot el contrari; aquí es treballa programant amb molts anys d'antelació, com també passa a Alemanya i a Àustria. A Itàlia, a més, conec gent que ha anat a cantar a Palerm i no els han dit fins al mateix dia de l'inici dels assajos que aquella òpera no es feia! Una vegada, jo havia de cantar ja fa temps sis funcions del *Don Carlo*, també a Palerm. Dos dies abans de viatjar fins allà per començar els assajos em van trucar per dir-me que, finalment, només se'n farien cinc funcions perquè tenien problemes econòmics. Quan vaig arribar a Palerm, el director del teatre se'm va apropar compungit per dir-me que finalment només serien quatre, perquè el baix de la companyia pròpia del teatre no podia fer-ne només una i que jo li havia de cedir una de les meves. Finalment en vaig cantar només tres perquè un dels dies de funció van fer vaga. L'any següent em van trucar per oferir-me cantar *I vesperi siciliani* i els vaig dir: "Gràcies, però no". I això succeeix regularment a teatres com els de Palerm, Gènova, Milà, Roma... És una autèntica bogeria.

EL MES DE DESEMBRE, A L'ABAST

'Simon Boccanegra'

Torna un Verdi força oblidat

Simon Boccanegra és un dels títols importants de Verdi de trajectòria més erràtica, començant per la decebedora estrena a La Fenice el 12 de març de 1857, que la menà a un llarg període als llimbs. Una vintena d'anys més tard el compositor, amb l'ajut del llibretista Arrigo Boito, en va fer una revisió substancial, que es va presentar el 24 de març a La Scala, fet que suposà una inflexió notable en la seva estima universal. Pel camí, Verdi havia afermat el seu ofici i prestigi amb títols tan reconeguts com *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlo* i *Aida*, ultra el *Requiem*.

per J. COMELLAS

Es basa en un drama d'Antonio García Gutiérrez –nascut el mateix any que el compositor–, autor de l'obra gènisi d'*Il trovatore* estrenada cinc anys abans.

Com aquella, l'argument és el que se'n diu fort, si entenem aquesta expressió de manera convencional; o sigui subministrador de conflictes relacionals d'una enorme tensió dramàtica, sempre al perfil del precipici profund al qual a la fi els personatges, o els principals, acabaran precipitant-se, valgui la redundància. Hi ha un refons històric i polític, que hom ha volgut emparentar –probablement de manera una mica forçada– amb el context de la contemporaneïtat de la Itàlia del Risorgimento, moviment al qual hom ha volgut involucrar Verdi de manera més identificada del que potser va ser en realitat.

Hom juga una vegada més amb esdeveniments i reaccions a la llanda de la inversemblança, i amb personatges de perfils massa a prop del tot o res, del blanc o el negre; però tanmateix això no impedeix que l'espectador acabi acceptant i fins i tot lliurant-se emotivament a aquest context passional.

Simon Boccanegra, per les característiques de l'argument, i de manera especial per les dels seus personatges, ve a ser una mena d'avanç, salvant les distàncies, d'*Othello*, amb uns fins a cert punt perceptibles paral·lelismes Simon-Othello, Paolo-Iago i Amelia-Desdemona.

Hom comptarà amb una nova pro-



CARLOS ÁLVAREZ

ducció de la casa, compartida amb el Grand Théâtre de Genève, que signa José Luis Gómez. Com és sabut, es tracta d'un destacat creador teatral, que partint d'una important trajectòria com a intèrpret ha esdevingut també un dramaturg prestigiós. La seva gran obra és el Teatro de la Abadía, un centre de creació teatral nascut en el seu dia una mica a imatge del Teatre Lliure original, caracteritzat pel rigor del seu treball. Sembla que ha abordat aquesta òpera des d'una opció no arqueològica, però

alhora evitant el trasllat històric, amb un concepte que pretén potenciar l'essència –en abstracte– del contingut de l'obra. Tot plegat molt obert pel que fa a expectatives.

En l'apartat de la interpretació, altrament, tot és molt tancat, o sigui molt segur sobre la base d'un repartiment gairebé ideal. Carlos Álvarez/ Simon Boccanegra, Krassimira Stoyanova/Amelia, Giacomo Prestia/Jacopo Fiesco i Neil Shicoff/Gabriel d'A-

dorno formen un quartet ideal amb el gran atractiu de la recuperació d'aquest últim després de força temps d'absència a Barcelona. El baríton italià Marco Vratogna és l'única caps per destacar, més enllà d'un historial sobre el paper "fiduciable" com dirien els italians; o "de confiança", que en diem aquí. O sigui, definitivament cal veure si serà un *dolent* ben bo o no.

La batuta és de Paolo Carignani, un bon artesà del repertori italià, i ja sabem què vol dir això.

SIMON BOCCANEGRA de Giuseppe Verdi. Llibret: F. M. Piave (revisat més tard per Arrigo Boito). Carlos Álvarez. Giacomo Prestia. Krassimira Stoyanova. Neil Shicoff. Marco Vratogna. Dir. escènica: José Luis Gómez. Dir. musical: Paolo Carignani. Nova coproducció Gran Teatre del Liceu i Grand Théâtre de Genève.
LICEU. DEL 23 DE DESEMBRE DE 2008 AL 14 DE GENER DE 2009.

RMC
290



Freixenet

EL MES DE DESEMBRE, A L'ABAST

‘El retablo de Maese Pedro’ Per a tots els públics

Una de les obres mestres del compositor granadí Manuel de Falla és *El retablo de Maese Pedro*, una adaptació musical i escènica d'un episodi d'*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Aquesta obra torna al Gran Teatre del Liceu després de 46 anys i amb una trajectòria de representacions que compta amb la il·lustre presència de Josep Carreras com a Trujamán fa ja cinquanta anys.

El *retablo de Maese Pedro* recull una de les aventures del hidalgo Don Quijote que es narra als capítols 25 i 26 de la segona part de la universal novel·la de Miguel de Cervantes. En aquest episodi, el cavaller es troba el titellaire Maese Pedro i el seu ajudant, el nen Trujamán, que expliquen en un retaule una típica història de cavallers i dames en perill. Mentre Maese Pedro mou els titelles darrere el petit teatre, el Trujamán explica la història de Melisendra, esposa de Don Gaiferos, rapta pel rei moro Marsilio. Don Gaiferos, en assabentar-se del destí de la seva dona, s'enfronta al dolent Marsilio i allibera la captiva, però com a venjança, el rei moro llança tota la cavalleria per perseguir la parella fugitiva. Don Quijote, pertorbat per l'emocionant història, comença a atacar els moros que perseguien Don Gaiferos i Melisendra per tal d'ajudar-los a fugir, tot destruint el teatre, les titelles i, per tant, el manteniment del dissortat Maese Pedro.

El retablo de Maese Pedro és una òpera de cambra, amb una durada total –comptant només les parts musicals– de no més de trenta minuts i amb una orquestració reduïda. El llibret el va escriure el mateix Manuel de Falla –basant-se en el text original cervantí– després d'haver trencat les relacions amb el matrimoni Martínez Sierra, autors del llibret d'*El amor brujo* i *El sombrero de tres picos*. Manuel de Falla va compondre aquesta obra entre 1919 i 1923 per encàrrec de la princesa de Polignac i es va estrenar al seu palau a París el 25 de juny de 1923. Pocs mesos abans s'havia estrenat en forma de concert al Teatro San Fernando de Sevilla.

El retablo de Maese Pedro és una de les obres clau de Manuel de Falla. En aquesta òpera s'assimila a la perfecció



JOAN MARTÍN-ROYO

aquella voluntat de recuperació de l'originalitat ibèrica i el retorn i reactualització d'un classicisme que inclou l'assimilació de la tradició i la reexposició moderna d'una sonoritat antiga. Per això, en aquesta obra s'evocuen cançons populars i la música de carrer per a *vihuela* i orgue amb una reinterpretació moderna –mitjançant instruments actuals com la flauta travessera, l'oboè, el corn anglès, el clarinet, el fagot, la trompa, les timbales, l'arpa i el clavicèmbal– que aconsegueix sonoritats arcaïtzants. És precisament l'efecte suggerent d'aquesta nova sonoritat –que s'acostuma a catalogar com a neoclassicisme– la que converteix l'obra de Falla en única, original i alhora universal.

Si en *L'amor brujo* Falla havia aconseguit assimilar la tradició gitana, morisca i espanyola en una traducció musical culta, amb *El retablo de Maese Pedro* hi ha un trasllat inequívoc a una població medieval o renaixentista hispànica. El purisme es barreja aquí amb el folklore i un regust arcaïtzant que re-

corden també l'obra del període neoclàssic d'Stravinsky –una mostra claríssima és *La consagració de la primavera*– o Ravel, fet que fa pensar en una comunió d'arrels originals, un viatge en el temps a un passat molt arcaic, on el neocomú és la humanitat.

Enguan, el Gran Teatre del Liceu proposa una visió familiar d'aquesta obra clau de Manuel de Falla i per això s'ofereix en sessions matinals destinades a tots els públics. La producció que es presenta a Barcelona és novament fruit de la coordinació de diversos teatres de l'Estat espanyol, junt amb la Compañía Etcétera i la direcció escènica d'Enrique Lanz. Per tant, aquesta obra no només es podrà veure a Barcelona, sinó que permetrà la seva distribució a altres punts de la geografia de la Península, com Madrid, Valladolid, Bilbao, Sevilla i Oviedo. Una obra com *El retablo de Maese Pedro* reclama intèrprets vocals amb una dicció molt sòbria de la llengua castellana. Per això els dos repartiments previstos estan formats per veus joves i hispanoparlants, com són les sopranos Marisa Martins i Olatz Saitua –a falta d'una veu infantil de prou consistència per al compromès rol de Trujamán–, els barítons Joan Martín-Royo i Marc Canturri –com a Quixot– i els tenors Xavier Moreno i Mikeldi Atxalandabaso com a Maese Pedro. L'Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu, sota la direcció de l'emergent Josep Vicent, tindran a càrrec seu la compromesa partitura de Falla.

EL RETABLO DE MAESE PEDRO de Manuel de Falla. Marisa Martins/Olatz Saitua, Joan Martín-Royo/Marc Canturri, Xavier Moreno/Mikeldi Atxalandabaso. Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu. Dir. mus.: Josep Vicent. Dir. escènica: Enrique Lanz. Nova coproducció del Gran Teatre del Liceu amb el Teatro Real de Madrid, Teatro Calderón de Valladolid, Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera, Teatro de la Maestranza, Ópera d'Oviedo i Compañía Etcétera.

LICEU. DEL 3 AL 10 DE GENER DE 2009 (CAL CONSULTAR DATES I HORARIS).

RMC
290

EL MES DE DESEMBRE A L'ABAST

Carlo Rizzi i Jean-Yves Thibaudet amb l'OBC

Dos artistes de renom destaquen a la cartellera de concerts de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya del mes de desembre. El director italià Carlo Rizzi i el pianista francès Jean-Yves Thibaudet protagonitzaran els dos programes amb què l'OBC diu adéu a l'any 2008.

TEMPORADA OBC. Cor de Cambra del Palau de la Música. Elena de la Merced, soprano. Ulrike Haller, soprano. Agustín Prunell-Friend, tenor. Dir.: Carlo Rizzi. Mozart, Mendelssohn. / Jean-Yves Thibaudet, piano. Dir.: Eiji Oue. Carnicer, Saint-Saëns i Beethoven. L'AUDITORI. DEL 12 AL 21 DE DESEMBRE DE 2008 (CAL CONSULTAR DATES I HORARIS).



CARLO RIZZI



JEAN-YVES THIBAUDET

El director italià Carlo Rizzi va néixer a Milà, on va estudiar piano, composició i direcció d'orquestra, estudis que va completar a Bolonya i Siena amb Vladimir Delman i Franco Ferrara. El seu debut com a director d'orquestra va tenir lloc a Milà l'any 1982. Però no va ser fins tres anys més tard quan, en guanyar el primer premi al Concurs Internacional Toscanini a Parma, va dirigir el *Falstaff* verdí i inicià la seva carrera internacional. Aquesta l'ha portat a dirigir molt sovint òpera, gènere amb què s'ha presentat al Metropolitan de Nova York, La Bastille de París, La Scala de Milà, el Covent Garden de Londres o La Monnaie de Brussel·les. També ha dirigit en prestigiosos festivals operístics, com els d'Edimburg, Festival Rossini de Pesaro i Festival de Salzburg amb *La Traviata*, l'any 2005. Va ser director musical de la Welsh National Opera i actualment és principal director convidat al Teatro Comunale de Bolonya. En l'àmbit simfònic també duu a terme una carrera destacada, havent dirigit orquestres de prestigi com la Chicago Symphony Orchestra, Filharmonica de Los Angeles, Orchestre National de France, Israel Philharmonic, Academy of St. Martin in the Fields o l'Orquestra de l'Acadèmia de Santa Cecilia de Roma.

El concert que dirigirà amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya transportarà l'oient cap al classicisme més íntegre amb dues grans obres, com són la darrera simfonia de Wolfgang Amadeus Mozart, la *Simfonia núm. 41*, coneguda amb el sobrenom de *Júpiter*, i la *Simfonia núm. 2* de Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lobgesang* (Cant de lloança), amb una important participació coral. El Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, que dirigeix Jordi Casas, i un trio de solistes compost per la soprano Elena de la Merced, la mezzosoprano Ulrike Haller i el tenor Agustín Prunell-Friend completen el cartell d'aquest concert.

El cap de setmana següent es presenta amb l'OBC el prestigiós pianista francès Jean-Yves Thibaudet, nascut a Lió l'any 1971. Alumne d'Aldo Ciccolini i de Lucette Descaves, Thibaudet va guanyar el Young Concert Artists Auditions de Nova York amb només divuit anys, fet que li va permetre iniciar una important carrera als Estats Units. Ha tocat amb orquestres com la Simfònica de Chicago, Filharmonica de Los Angeles o l'Orchestre National de France, però també duu a terme una important tasca com a pianista acompanyant de cantants i en música de cambra. Treballa assíduament amb cantants com Re-

née Fleming, Cecilia Bartoli i Angelika Kirchschlager i amb músics com el violonista Yuri Bashmet o el Quartet Rossetti. Reconegut a nivell internacional com un gran intèrpret de música francesa —de la qual ha fet nombrosos enregistraments—, el pianista francès interpretarà a Barcelona el *Concert per a piano núm. 5 "Egipci"* de Camille Saint-Saëns, una obra que ha enregistrat recentment amb l'Orchestre de la Suisse Romande, sota la direcció de Charles Dutoit.

Jean-Yves Thibaudet és un músic molt polifacètic, que gaudeix tant de la interpretació clàssica com de la interpretació de jazz o fins i tot de música de cinema. En aquesta darrera faceta, cal esmentar el seu treball en pel·lícules com *The Portrait of a Lady* (de la novel·la original de Henry James), *Pride & Prejudice* (de la novel·la homònima de Jane Austen) i *Atonement* (basada en la novel·la d'Ian McEwan), aquesta darrera premiada per l'Acadèmia dels Oscar com a millor banda sonora original, amb música de Dario Marianelli.

A banda de la seva activitat concertística, Thibaudet ofereix *masterclasses* de manera desinteressada, de la mateixa manera com ho va fer també el seu mestre, Aldo Ciccolini. Com es desprenen d'algunes de les seves declaracions públiques, el pianista francès creu en la necessitat de transmetre els coneixements rebuts per tal de mantenir viva l'escola i la tradició. En concret, Thibaudet va ser alumne de Madame Descaves, la qual va conèixer personalment Ravel i Fauré, un fet que li va permetre conèixer de primera mà les opinions que els compositors tenien sobre les seves pròpies obres.

Junt amb el concert per a piano de Saint-Saëns, el programa inclou l'obertura de Ramon Carnicer per a l'òpera *Il Dissoluto Punito* (basada en el mite de Don Joan) i la *Simfonia núm. 7* de Ludwig van Beethoven en un concert que dirigirà el titular de la formació catalana, el japonès Eiji Oue.



Surt al carrer. T'adonaràs que vius en una ciutat ideal per passejar-hi. Per seure en una terrassa. Per mirar la gent com va i ve. Una de les millors ciutats per gaudir dels aparadors, de l'ambient, per sortir a comprar. Passeja per Barcelona i descobriràs que el quiosquer somriu, que la florista fa uns rams preciosos i que a cada carrer hi ha un ambient diferent. Viu el comerç de la ciutat, és tota una experiència.

Barcelona, la millor botiga del món.



Visca Barcelona!

www.bcn.cat/viscabarcelona



Ajuntament
de Barcelona

EL MES DE DESEMBRE A L'ABAST

Monogràfic Messiaen en el seu centenari

El dia que es compleix el centenari del naixement del compositor francès Olivier Messiaen, el 10 de desembre, L'Auditori commemora aquesta data amb un concert del Grup Instrumental BCN 216 amb un programa íntegrament format per obres d'aquest compositor, en un representatiu mosaic de la seva personalitat musical.

CAMBRA A L'AUDITORI. Grup Instrumental BCN 216. Jordi Masó, piano. Dir.: Francesc Prat. Olivier Messiaen.
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 10 DE DESEMBRE DE 2008 (20 h).

El concert s'iniciarà amb el quadern *Oiseaux exotiques* de l'any 1955-56. Olivier Messiaen va compaginar la seva passió per la música amb la seva passió pels ocells. A més de compositor i organista, també era ornitòleg, un fet que li va permetre estudiar els sons emesos pels ocells i traduir-los en llenguatge musical en una gran part de les seves obres.

Però Olivier Messiaen era, a més, un home profundament religiós. Considerat un catòlic molt ortodox, la seva música no era aliena, però, a la influència d'altres tradicions musicals, com la de la Grècia antiga i l'hinduisme. *Et expecto resurrectionem mortuorum* (Espero la resurrecció dels morts), composta l'any 1964, va ser un encàrrec d'André Malraux –en aquells moments ministre

de Cultura– per a un acte commemoratiu dedicat als caiguts en les dues guerres mundials. L'obra consta de cinc parts formada per textos de les Sagrades Escripures i s'entén com una meditació sobre el tema de la resurrecció dels morts, en un moment en què el compositor rellegia Sant Tomàs d'Aquino. L'obra, però, està lluny dels canons habituals a què ens té acostumada la litúrgia catòlica. Composta per a instruments de vent i percussió, s'hi observen les influències abans esmentades, de ritmes arcaïtzants i orientals.

A *Couleurs de la Cité Céleste*, composta l'any 1963 i escrita per a piano i *ensemble* de vents i percussió, el compositor fa referència a l'Apocalipsi, del qual el compositor deixa cinc citacions en la partitura: “*Un arc de Sant Martí*



GRUP INSTRUMENTAL BCN 216

encerclava el setial” (Apoc., IV, 3), “*I els set àngels portaven set trompetes*” (Apoc., VIII, 6), “*Van donar a l'estel la clau del pou de l'abisme*” (Apoc., IX, 1), “*L'esplendor de la ciutat santa s'assembla al jaspí cristal·lí*” (Apoc., XXI, 11) i “*Els fonaments del mur de la ciutat estan adornats de tota pedra preciosa*” (Apoc., XXI, 19, 20). En aquesta obra es percep l'interès de Messiaen en la traducció musical per analogia dels colors i es poden trobar totes les característiques úniques de l'estil de Messiaen: ritmes hindús i grecs, cants d'ocells, acords “acolorits”, etc.

RMC
290

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/libreta 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.

PAPER D'ASSAIG

La morta viva

per MIQUEL DESCLOT



Aquest estiu, escoltant la quinzena de simfonies del suec Allan Pettersson, pensava en la tossuda resistència del gènere simfònic, que sembla sobreviure a contracorrent de les directrius d'un cert *establishment* avantgardista (oxímoron palmari) que n'havia signat la sentència de mort en nom de la modernitat, quan es va decretar que la simfonia, amb la dissolució de la tonalitat, ja no admetia més evolució. També la novel·la va haver d'encaixar una sentència de mort equivalent i paral·lela, quan els reietons de torn van fer anunciar pertot arreu que l'obra de James Joyce havia esgotat sense remei el gènere novel·lístic per sempre més, amén.

Deixant més o menys de banda la profunda antipatia que provoquen els signataris de sentències de mort, és reconfortant comprovar que la infatuació d'aquests forenses botiniflats de vanitat sempre acaba demostrant-se sostinguda per primparats peus de fang. La realitat, resolta a no obeir mai imposicions racionalitzadores, s'entesta a desmentir-los un cop i un altre: avui, la novel·la, morta i tot, es mostra més activa que mai, i la simfonia, si no és tan viva com a la segona meitat del segle XVIII, no sembla pas disposada a deixar-se cantar les absoltes. L'error de perspectiva d'aquells aprenents de profeta estava, sens dubte, en la sacralització de la investigació formal com a motor primer de la creació artística, un vici característic del segle passat que no va fer sinó conduir uns quants artistes incauts a culs de sac insalvables. En el camp de la música, el cul de sac més dramàtic va ser l'anomenada Escola de Darmstadt, que amb el dogma de la serialització integral va empènyer la majoria dels seus membres a un autèntic suïcidi creatiu (potser només György Ligeti va saber-ne esquivar els paranys dogmàtics per continuar desenvolupant en llibertat una trajectòria personal i inventiva).

Desoïnt consignes mandarinesques, però, hi havia pel món altres compositors, tant a Europa com a Amèrica, que treballaven empesos per motius més humanístics que especulatius, sense renun-

ciar a la recerca formal indispensable per donar sortida a les seves necessitats expressives. Compositors que molt sovint van trobar en la simfonia un vehicle especialment adequat per conformar-hi les seves preocupacions, les seves troballes, les seves creacions. Segurament, el primer nom que a qualsevol melòman se li acudiria és el del rus Dmitri Xostakóvitx (1906-1975), autor d'un dels cicles simfònics més impressionants, profundament marcat per a bé i per a mal per les turbulències polítiques, socials i estètiques del seu segle. Però la d'ell no és, ni de bon tros, una figura aïllada.

En realitat, ja és fals que el simfonisme s'esgotés amb l'obra de la gran generació de Gustav Mahler (1860-1911), Jean Sibelius (1865-1957) i Carl Nielsen (1865-1931), autors de sengles cicles venerables. Entre els músics posteriors nascuts abans d'acabar el segle XIX, hi ha uns quants simfonistes remarcables, encara que no tots vagin arribar a un grau de distinció comparable al d'aquells mestres: el francès Albert Roussel (1869-1937), el suec Hugo Alfvén (1872-1960), el rus Aleksandr Skriabin (1872-1915), l'anglès Ralph Vaughan Williams (1872-1958), el vienès Franz Schmidt (1874-1939), el nord-americà Charles Ives (1874-1954), els anglesos Havergal Brian (1876-1972) i Arnold Bax (1882-1953), el polonès Karol Szymanowski (1882-1937), el txec Bohuslav Martinu (1890-1959), el rus Serguei Prokófiev (1891-1953), el suís Arthur Honegger (1892-1955), el danès Rued Langgaard (1893-1952), els nord-americans Roger Sessions (1896-1985) i Roy Harris (1898-1979), o el nostre Robert Gerhard (1896-1970), van deixar un llegat simfònic que tot just aquests últims decenniis comencem a valorar sense els prejudicis que ens l'havien escatimat (a hores d'ara ja no hauria de semblar extravagant considerar Vaughan Williams com un dels grans simfonistes del segle XX, al costat del mateix Xostakóvitx). És clar que es podria argumentar que aquests compositors eren fills encara d'una era simfònica, i que era lògic que acabessin sentint-se motivats per un gènere que havia gaudit de tant de prestigi durant els seus anys de formació. Però el fet cert és que entre els compositors nascuts després del 1900, i doncs formats en una atmosfera dominada pel ressò extraordinari de *Pierrot lunaire*

(1912) i de *La consagració de la primavera* (1913), continuem trobant-hi autors interessats per les potencialitats expressives de la simfonia i fins i tot simfonistes nats com l'estonià Eduard Tubin (1905-1982). En aquesta generació, on torreja la figura de Xostakóvitx, hi trobem autors de cicles simfònics més o menys substanciosos com l'austríac Ernst Krenek (1900-1991), el francès Henri Sauguet (1901-1989), l'alemany Karl Amadeus Hartmann (1905-1963), els anglesos Michael Tippett (1905-1998) i William Alwyn (1905-1985), el nord-americà William Schuman (1910-1992), el suec Allan Pettersson (1911-1980), el polonès Witold Lutoslawski (1913-1994), o el francès Henri Dutilleul (1916), per no parlar de noms de menys entitat. Tots ells, naturalment, amb solucions ben diverses al problema de la vertebració d'una forma que ha canviat prou des del segle XVIII per poder-ne dir que s'ha metamorfosat de dalt a baix.

Però, lluny d'esgotar-se l'atractiu de la simfonia com a vehicle d'expressió essencial, el gènere ha continuat creixent en mans de compositors nascuts al llarg dels anys vint i trenta, sovint amb repensaments molt subtils de la forma clàssica, sovint després d'haver passat per etapes revolucionàries i antisimfòniques. Hi ha els cicles dels anglesos Robert Simpson (1921-1997) i Malcolm Arnold (1921-2006), de l'alemany Hans Werner Henze (1926), del finès Einojuhani Rautavaara (1928), dels polonesos Krzysztof Penderecki (1933) i Henryk Gorecki (1933), o del georgià Giya Kancheli (1935). I entre els clàssics més joves i renovadors, continuem trobant cicles simfònics a primeríssim rengle de la música d'avui: els del letó Pēteris Vasks (1946), el finès Kalevi Aho (1949) i la russa americanitzada Al·la Pavlova (1952) són alguns dels més prominents.

P. S. Com es pot comprovar, la simfonia que va néixer italiana ha anat emigrant cap al nord, fins a naturalitzar-s'hi netament. Deu ser per això que entre nosaltres sembla interessar tan poc? Deu ser per això que aquests simfonistes no sonen mai entre nosaltres? Ja fa anys, Antoni Ros Marbà em va parlar amb entusiasme de les simfonies d'Eduard Tubin: deu ser per això que treballa tan poc entre nosaltres?

RMC
290

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



CARLOS SURIÑACH Concertos for piano & orchestra

SINFONIA VARSOVIA.
Daniel Blanch, piano.
Director: Jacek Kaspszyk.
COLUMNA MÚSICA.

El compositor Carlos Surinach, nascut a Barcelona l'any 1915 i mort a New Haven (Estats Units) als 82 anys d'edat, és un d'aquells creadors catalans universals, universalment desconegut a Catalunya. De trajectòria una mica erràtica, els gairebé 50 anys de residència als Estats Units van allunyar-lo d'un protagonisme a casa nostra que havia aconseguit en els primers anys de la seva carrera, en què destaca la seva titularitat de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu, on entre altres fites cal remarcar l'estrena de l'òpera *El gato con botas* de Montsalvatge i del *Concert per a dos pianos* de Poulenc amb el mateix compositor i la jove Alicia de Larrocha com a solistes.

L'obra de Surinach beu en

nombroses fonts, en part conseqüència del seu cosmopolitisme, que el portà a moure's per diversos països i finalment a inserir-se a l'ambient nord-americà, on excel·lí per la seva producció de ballets per a coreògrafs tan importants com Martha Graham i José Limon.

Absent de les programacions de les nostres orquestres, la seva obra, sense tenir el do de la genialitat, posseeix prou dosis de cos i sobretot d'ofici com per mereixer una atenció molt superior a la que hom li presta.

El CD que ens ocupa té el mèrit cabdal de posar-nos davant de tres composicions concertants que ens permeten entrar de manera explícita en el seu cosmos creatiu i gaudir de les excel·lències d'unes partitures brillants, lluminoses, elegants i refinades, més llatines que no germàniques, confegides amb un gran domini de la gramàtica concertant, en què el joc dialògic entre conjunts i solistes és fluid i natural.

Feliçment, perquè el goig fos més rodó, ens arriben en unes interpretacions model·liques amb el protagonisme destacat del pianista Daniel Blanch, que serveix les partitures amb un gran respecte i precisió estilística, mai no caient en l'exhibicionisme buit de sentit, agomolat per una magnífica *Sinfonia Varsovia*.

En definitiva, un CD que calia disposar en la nostra discografia i que ens arriba en un esforç admirable dels seus promotors, ben al marge de cap instància institucional, valgui la insistència en el terme.

Jaume Comellas



Dances

**EULÀLIA I ESTER VELA
LÓPEZ, PIANO A QUATRE
MANS.**

Dances de Brahms, Dvorák,
Grieg, Rakhmàninov,
Copland, Montsalvatge,
Ligeti, Colomé i Boliart.
ARS HARMÒNICA. 2007.

La literatura pianística està plena de petits racons d'intimitat, fets per al gaudi individual o familiar, tant des del punt de vista amatent com des de l'interpretatiu. El disc de les germanes Eulàlia i Ester Vela López recull una àmplia i escollida parcel·la d'aquest tipus de repertori, dedicat a l'àmbit de la interpretació de piano a quatre mans, una varietat cambrística no molt recurrent a les sales de concerts, però que és testimoni del valor original de l'apellatíu de música de cambra, feta per i per a un conjunt reduït d'oients. D'aquesta extensa literatura existent per a piano a quatre mans —molta de la qual composta originalment per a aquesta formació, com és el cas de les peces de Brahms, i arranjada després per a altres

formacions—, les germanes Vela López n'ofereixen el millor i el més exquisit, amb una interpretació exemplar, en què s'aprecia no només una conjunció molt acurada, sinó també —i tant o més important— una atenció a l'estil, a la recerca d'una sonoritat única i coherent i una delicadesa en els matisos, així com una precisió tècnica de gran nivell. Les tres danses hongareses més conegudes de Johannes Brahms que obren el disc, així com els *Valsos op. 39* del mateix autor que segueixen, transporten a una vetllada musical de les que avui dia es troben a faltar en una societat que ha relegat gairebé a l'oblit la música feta a casa, però que per aquest motiu esdevé imprescindible de conservar en un registre sonor per poder emular-ne l'atmosfera. En aquestes obres —a les quals cal afegir també les de Dvorák, Grieg i Rakhmàninov, aquesta darrera amb la participació de Toni Gallart amb la trompeta—, s'hi pot trobar tant la sinuositat dels vestits d'època al girar al ritme de la música com el caràcter nacionalista i rotund d'un romanticisme exaltat, però també la dolçor i l'arravatament dels cors apassionats. De gran interès són també la irònica *Hoe Down* d'Aaron Copland i els *Tres Divertiments* de Xavier Montsalvatge, dels quals el mateix compositor va fer un arranjament per a quatre mans l'any 1983. *Cinc caricatures* de Boliart i *Sardana de Delfi* Colomé completen un disc que satisfà àmpliament l'escolta d'una tarda de diumenge.

Mercedes Conde Pons

RMC
290



BENET CASABLANCAS Piano Music

**JORDI MASÓ I
MIQUEL VILLALBA,
PIANO.
NAXOS.**

El segell Naxos acaba de publicar la integral de piano de Benet Casablancas, que abraça 30 anys de la seva producció i permet, per tant, copsar-ne l'evolució estètica. Contràriament al que podríem entendre com a habitual, el piano no ha estat per a Casablancas un suport pròxim en el qual assajar privadament les seves primeres passes compositives, sinó que

s'ha acostat majoritàriament a l'instrument un cop el seu llenguatge ha esdevingut del tot personal i desenvolupat, desplegant-hi amb plenitud màxima les troballes tímbriques i compositives de la seva ingent producció cambrística i simfònica.

No és pas poc significatiu que, cronològicament, la primera obra del CD (el *Preludi i fuga en Do*) s'obri amb un

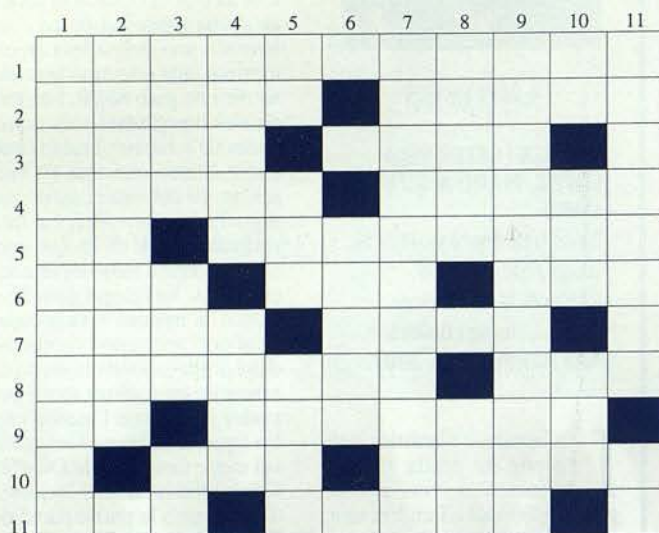
trít (Do-Fa#), que evoca el món sonor d'aquells bellíssims *lieder* —també de joventut— als quals Webern, Berg o Schönberg no van posar número d'opus. En la fuga, exposada amb enorme claredat per Miquel Villalba, que extreu de l'instrument els colors exactes que reclama l'obra, es posen de manifest el rigor constructiu i el pensament contrapuntístic de Casablancas que —tal com destaca Víctor Estapé en les remarcables notes del disc— esdevindrà una constant absoluta de la seva obra.

Excepte els *Set epigrames*, les obres que apareixen són bé "fulles soltes", bé peces presentades en forma de díptic o tríptic. Composicions en què Casablancas plasma sonoritats suspeses, rampells enèrgics, moments d'encalmada serenitat i rauxes dinàmiques, sem-

pre amb clares implicacions motiviques i amb un progressiu interès en la clarificació de les textures i la transparència harmònica. De la miniatura epigramàtica al soliloqui meditat i profund, Masó i Villalba evidencien el seu compromís amb la música contemporània desgranant per separat les peces que Casablancas ha dedicat al piano sol. És només en l'obra que enceta l'enregistrament que els dos intèrprets s'uneixen per presentar, amb molt bona entesa, els *Tres divertiments*: primera obra que Casablancas escriu per a duet de piano en què, a través d'una escriptura brillant i amb jocs polimètrics, recorre les possibilitats expressives que s'amaguen entre la broma més incisiva i els territoris d'atmosfera suau i enganyosament serena. **Josep Barcons**

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada de novembre 2008 (núm. 289)

Horizontals. 1. Instrument de doble canya. 2. Instrument de corda pinçada. Astre amb molta música dedicada: el *Pierrot* de Schönberg, el *Clar* de Beethoven, la pruna catalana... 3. Nota amb uns quants hertz de més. Flautí vocàlic i amb la inicial. Ravel, Romberg o Ruera. 4. Instrument de corda fregada. Jo em pensava que era una beguda refrescant, però l'Enciclopèdia Catalana diu que és un gest enèrgic del braç i de la mà amb què hom fa sonar diverses cordes de la guitarra, com un acord arpegiat, molt ràpidament, i tocant les cordes amb tots els dits, llevat del polze, pel costat de les ungles. 5. 999 romans. Posarà límits. 6. Repetit, ball francès. Imito sense consonants. Grup de rock americà, autors de *Losing My Religion* (o, si ho preferiu, les cançons d'això i de ve-la d'en Sagarra tants cops musicades). 7. La música serial sense límits. Flaire. Pont de violí cap amunt. 8. Instrument de corda pinçada. Trinat a la partitura (capgirat). 9. Si i Do per als britànics. Li fotrà d'hòsties del revés i sense H. 10. La major. Espectacle musical divertit, entretingut. Verb de nova creació: compondre com en Nino Rota. 11. Od, er, im, af... Obra musical pròpia del Liceu. Mi major. **Verticals.** 1. Instrument de tecla. 2. Instrument de vent, semblant al flabiol, propi de terres hispanes (cap amunt). Una timbala vista des de l'orgue. 3. Diuen que és una entitat pacifista, però tant si t'ho mires del dret com del revés, està plena de militars per tot arreu. Nen petitó (que jaestic cansat de posar a cada encreuat: Culmell, compositor català). Antonio Salieri. 4. Instrument de corda pinçada fent la vertical. Autor del ballet *Giselle*. 5. Trinat a la partitura (cap per avall). Sis mil indicis místics de tres batutes. Galeta de moda (amb xocolata per tot arreu). 6. La major. Fa major. Canta el gat. Pedrell, Palestrina o Purcell. 7. Ell dóna inici a la sardana. 8. La de mescles és la més musical (cap per amunt). Figura musical que omple quatre temps. Eructe cap amunt. 9. Intèrpret d'instrument de corda pinçada. 10. Botó per connectar la cadena de música. Unió de Refilaires Emprenyats. Refilaires d'Ontinyent Associats. 11. Diuen que si canta, a aquest se li cura el quequeig. A un to de Do.

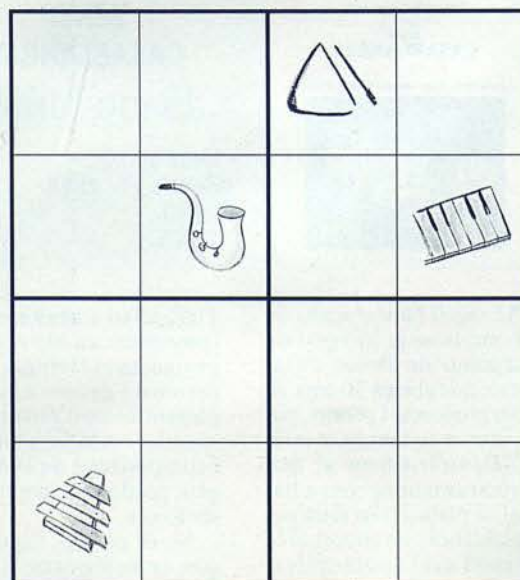
Solucions en el número següent.

sidokus.com

Instruccions: Proposem per acabar l'any un sidoku una mica diferent i animem grans i petits a resoldre aquest sidoku d'instruments musicals perquè la música arribi a tota la casa! Per resoldre el sidoku d'instruments cal dibuixar en cada casella un instrument musical dels que hi ha a la graella (en total n'hi ha quatre de diferents). Cal tenir en compte que tots quatre instruments han d'aparèixer en cada columna, en cada fila i en cada zona (una zona queda delimitada per vores més gruixudes).

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

Solucions en el número següent.



<www.sidokus.com>

Il·lustracions de Laura Borràs

concerts

BARCELONA (BARCELONÈS)

2 DESEMBRE	21 h	Palau	Bell'Arte Salzburg. Emma Kirkby, soprano. Susanne Rydén, soprano. Dir.: Anne-gret Siedel. <i>Música per a un Nadal barroc</i> . (Euroconcert).
5 DESEMBRE	21 h	Palau	Orquestra i Cor Nacionals de Kisiniev. Mozart. (Promoconcert).
6 DESEMBRE	21 h	Palau	Orquestra i Cor Nacionals de Kisiniev. Verdi, Bizet. (Promoconcert).
7 DESEMBRE	21 h	Palau	Orqu. i Cor Nacionals de Kisiniev. <i>Aida</i> (en versió de concert) de Verdi. (Promoconcert).
8 DESEMBRE	19 h	Palau	Orquestra i Cor Nacionals de Kisiniev. Orff, Beethoven. (Promoconcert).
10 DESEMBRE	20 h	Catedral	Henri Pourtau, orgue. <i>La Nativité du Seigneur</i> de Messiaen. (L'Orgue de la Catedral de Barcelona. Euroconcert).
	20.30 h	Petit Palau	Quartour Mosaïques. Haydn, Mozart, Mendelssohn. (Palau 100. Música de Cambra).
	21 h	Palau	Mississippi Mass Choir. (Els grans del <i>gospel</i>).
11 DESEMBRE	20.30 h	Sants Just i Pastor	Les Musiciens du Nile.
	21 h	Palau	B. Bazile & The Moonwalk Singers. J. Nelson & The Klezmatics. (Els grans del <i>gospel</i>).
12 DESEMBRE	21 h	Palau	Tye Tribbet & G.A. Esclat Gospel Singers & Big Mama. (Els grans del <i>gospel</i>).
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. E. de la Merced, soprano. U. Haller, soprano. A. Prunell-Friend, tenor. Dir.: C. Rizzi. Mozart, Mendelssohn.
13 DESEMBRE	18 h	L'Auditori (Mart.)	Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. Presentació de <i>Binomis</i> .
	18.30 h	Palau	Orquestra i Cor Nacionals de Kisiniev. <i>Carmina Burana</i> d'Orff. (Promoconcert).
	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
	22.30 h	Palau	Alabama Gospel Choir. (Promoconcert).
14 DESEMBRE	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	18.30 h	Ate. Barcelonès	Maite Rubio i Míriam Franch, guitarres. Granados, Albéniz, Falla, Gangi, Brouwer.
	19 h	Palau	Orquestra i Cor Nacionals de Kisiniev. <i>El Messies</i> de Händel. (Promoconcert).
15 DESEMBRE	20.30 h	Palau	Orquestra de cambra I Dilettanti. Coral Hospital Infantil Sant Joan de Déu. Solistes vocals. Dir.: José Manuel Soler. Orff, Vivaldi, Mozart. (Concert Commemoratiu 10è Aniversari Coral Hospital Infantil Sant Joan de Déu).
17 DESEMBRE	21 h	Palau	OSV. Dir.: Salvador Brotons. Festival de valsos i danses.
18 DESEMBRE	19.30 h	Palau	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Jordi Armengol, piano. Dir.: Jordi Casas Bayer. Montsalvatge, Casablanques. (Cambra Coral).
19 DESEMBRE	21 h	Palau	Raimon. (Festival del Mil·lenni).
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Jean-Yves Thibaudet, piano. Dir.: Eiji Oue. Carnicer, Saint-Saëns, Beethoven.
20 DESEMBRE	19 h	Palau	OSV. Dir.: Salvador Brotons. Festival de valsos i danses.
	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
	22 h	Palau	OSV. Dir.: Salvador Brotons. Festival de valsos i danses.
21 DESEMBRE	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	11.15 h	Ate. Barcelonès	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. Joan Palet i Ibars.
	11.30 h	Palau	OSV. Dir.: Salvador Brotons. Festival de valsos i danses.
	19 h	Sant Felip Neri	Orquestra de Cambra Catalana. Assumpta Mateu, soprano. Dir.: Joan Pàmies.
	19 h	L'Auditori (Mart.)	Cor Vivaldi. Solistes instrumentals. Dir.: Òscar Boada. <i>Els pastorets</i> de Guinovart-Galceran.
	21 h	Palau	Tracy Chapman + Joseph Arthur. (Festival del Mil·lenni).
22 DESEMBRE	20.30 h	Palau	OSV. Orfeó Català. Josep Carreras, tenor. Sumi Jo, soprano. Dir.: David Giménez Carreras. Concert de Nadal. (Palau 100).
23 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Simon Boccanegra</i> de Verdi. Dir.: Paolo Carignani.
24 DESEMBRE	18 h	Palau	Strauss Festival Orchestra. J. Strauss. Gran Concert d'Any Nou. (Promoconcert).
27 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Simon Boccanegra</i> de Verdi. Dir.: Paolo Carignani.

RMC
290



28 DESEMBRE	19 h	Palau	Cor Vivaldi. Dir.: Òscar Boada. Concert Familiar de Nadal. (Festival del Mil·lenni).
30 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Simon Boccanegra</i> de Verdi. Dir.: Paolo Carignani.
31 DESEMBRE	18 h	Palau	Strauss Festival Orchestra. J. Strauss. Gran Concert d'Any Nou. (Promoconcert).

GIRONA (GIRONÈS)

7 DESEMBRE	21 h	Auditori	Ainhoa Arteta, soprano. M. Martineau, piano. Liszt, Fauré, García Abril, Granados.
18 DESEMBRE	21 h	Auditori	<i>El Messies</i> de Händel participatiu. Al Ayre Español. Coral Càrmina. Solistes vocals. Cors de Girona. Dir.: Eduardo López Banzo. (Fundació "la Caixa")
20 DESEMBRE	21 h	Auditori	London Community Gospel Choir.
23 DESEMBRE	21 h	Auditori	Ensemble Athenea. Dir.: Jordi Prat. <i>Somnis i pregàries d'Isaac el Cec</i> d'Osvaldo Golijov.
30 DESEMBRE	21 h	Auditori	Orquestra de Cadaqués. Solistes vocals. S. Juan, violí. Dir.: M. Ortega. Sarsuela.

GRANOLLERS (VALLÈS ORIENTAL)

14 DESEMBRE	19 h	Teatre-Auditori	Cobla Sant Jordi. Dir.: X. Pagès. Coral Polifònica de Puig-reig. Dir.: R. Noguera.
21 DESEMBRE	12.30 h	Teatre-Auditori	Concert de Nadal (matí) de la Societat Coral Amics de la Unió. Cors infantils.
	19 h	Teatre-Auditori	Concert de Nadal (tarda) de la Societat Coral Amics de la Unió. Cor de Cambra del Vallès Oriental. <i>El conte de Nadal</i> (cantata).

L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONÈS)

12 DESEMBRE	21 h	Teatre Joventut	The Brotherhood Singers. <i>Gospel</i> .
14 DESEMBRE	12 h	Tecla Sala	Beaux-Arts String Trio. Beethoven.
21 DESEMBRE	18 h	Aud. Barradas	Gala lírica. Concert de Nadal.

MATARÓ(MARESME)

28 DESEMBRE	21.30 h	Teatre Foment	Camerart-Orquestra del Maresme. Dir.: Jordi Colomer. Beethoven
-------------	---------	---------------	--

REUS (BAIX CAMP)

10 DESEMBRE	21 h	Teatre Fortuny	<i>Fortuny Venise</i> de Diego Dall'Osto. Dir. escènica: Rafael Duran. Òpera.
18 DESEMBRE	21 h	Teatre Fortuny	OSV. Dir.: Salvador Brotons. Festival de valsos i danses.

SANT CUGAT DEL VALLÈS (VALLÈS OCCIDENTAL)

14 DESEMBRE	18 h	Teatre-Auditori	<i>Marina</i> d'Arrieta. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
-------------	------	-----------------	--

SOLSONA(SOLSONÈS)

21 DESEMBRE	18 h	Església	Camerart-Orquestra del Maresme. Dir.: Jordi Colomer. Beethoven.
-------------	------	----------	---

EL VENDRELL (BAIX PENEDES)

7 DESEMBRE	12 h	Aud. Pau Casals	Trio Kandinsky. Harri Maki, clarinet. Casablanças, Messiaen.
14 DESEMBRE	12 h	Aud. Pau Casals	Enrique Bernaldo de Quirós, piano. Liszt, Beethoven.

VILADECANS (BAIX LLOBREGAT)

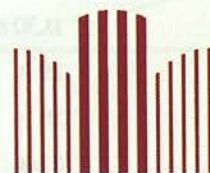
12 DESEMBRE	21 h	Atrium	<i>Marina</i> d'Arrieta. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
-------------	------	--------	--

RMC
290

25 % de descompte

Els subscriptors de la "Revista Musical Catalana" obtindran un 25% de descompte en la compra de dues entrades per concert, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, per als cicles Concerts Simfònics al Palau i Música de Cambra al Petit Palau de la temporada 2008-09

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.



seeing and hearing like never before



DÉJATE TRANSFORMAR POR UNOS NIVELES DE NEGRO TAN PROFUNDOS QUE ABRIRÁN NUEVAS DIMENSIONES. POR UNOS COLORES TAN VIVOS QUE RETORCERÁN CADA FIBRA DE TU SER. POR UNA EXPERIENCIA TAN INTENSA QUE NADA VOLVERÁ A SER COMO ANTES. EL NUEVO KURO, MÁS NEGRO QUE NUNCA. PIONEER.ES



Pioneer

LA FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

PATROCINA

EL COR DE CAMBRA
DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA