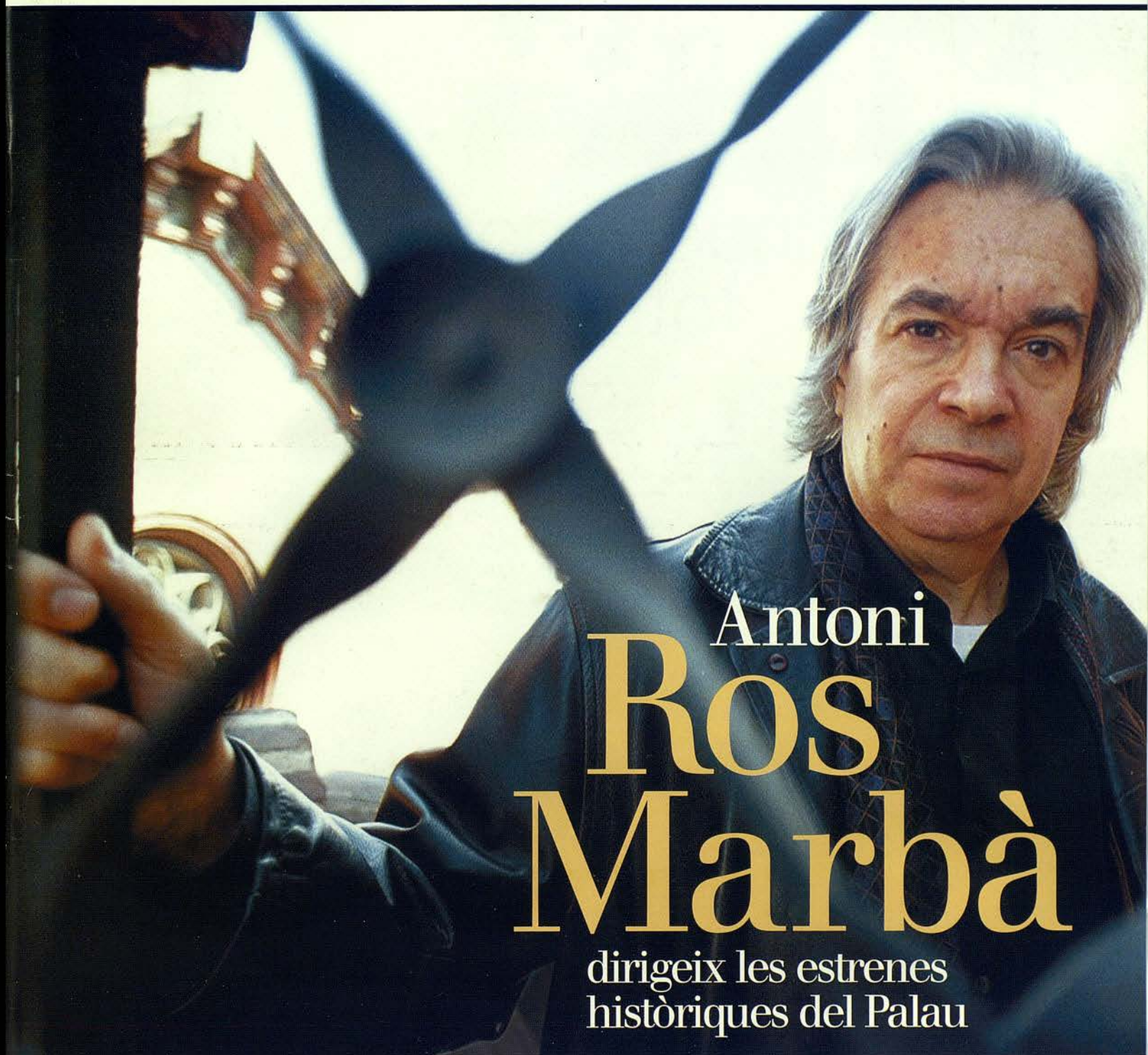


MARÇ 2009

NÚMERO 293

3 EUROS

REVISTA MUSICAL CATALANA



Antoni
**Ros
Marbà**

dirigeix les estrenes
històriques del Palau

Schönberg i
Zemlinsky
Junts a Palau 100

‘Els mestres
cantaires’
tornen al Liceu

Teresa
Berganza
Diàleg vital



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

Bankprime

CAIXA D'ESTALIS DE BARCELONA

Casinos de Catalunya

CATALUNYA
RÀDIO

Coca-Cola

CONSORCI
PALAU MÚSICA
CATALANA

El Corte Inglés

EL PAÍS

el Periódico

EUROMAD

fecsa endesa

ferroviari
RENFE

Fresca

FUNDACIÓ AXA

Fundació
Banc Sabadell

Fundació
Caixa Penedès

Fundació
Damm

Obra Social
Fundación "la Caixa"

FUNDACIÓ PUIG

FUNDACIÓN

Fundación
Telefónica

FUNDACIÓ
Banc Sabadell

gasNatural

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
Màquina de Comunicació

GRUP SAGARDI

MITSUBISHI
ELECTRIC

Stantander

GRUP ZETA

HAAS
MEDIA

hp
invent

LA VANGUARDIA

Lotarías y Apuestas
del Estado

Ministerio de Cultura

MITSUBISHI
ELECTRIC

oliviaplaza | hotel

Pioneer
sound. vision. soul

REPSOL

SIEMENS

Telcel

3

tve

UNILANO
COMPTON

ABC CATALUNYA, ACCENTURE, ACERS BERGARA, ADOLFO DOMÍNGUEZ, AGEFFED, S.A., AGROLIMEN, AGUAS FONT VELLA Y LANJARÓN, S.A., AGUSTÍ TORELLÓ, S.A., ALIANA, AIRAT, S.A., ALIANÇA, ALLIANZ SEGUROS, ARMAND BASI, ASCENSORS JORDÀ S.A., ASEPEYO, ASSOCIACIÓ/COL·LEGI D'ENGINYERS INDUSTRIALS DE CATALUNYA, BAGUES-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, CEMENTS MOLINS, CLARIANT IBÉRICA, CLOS INTERIORS, S.L., COBEGA, S.A., COL·LEGI D'ENGINYERS DE CAMINS CANALS I PORTS -CATALUNYA, COL·LEGI DE FARMACÈUTICS DE BARCELONA, COMRÀDIO, 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, GADE / 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., INDRA, INVERSIÓ BANCO, ISS, LA SEDA DE BARCELONA, LABORATORIS DR. ECHEVARRINE, LABORATORIS ALMIRALL, S.L., LAYETANA IMMOBILIÀRIA, LOTERIA DE CATALUNYA, ALBERT MALLOFRE, MIGUEL ALIMENTACIÓ GRUP, S.A., HORACI MIRAS I GINER, MIRW, NATUR SYSTEM, S.L., NESTLÉ ESPAÑA, S.A., NISSAN MOTOR IBÉRICA, S.A., ONA FM, ONDA RAMBLA, OVIDEO TV, PANASONIC TECHNICS, PORT DE BARCELONA, QUADIS, RACC, REGAL, RENFE, REVISTA EXPONE, REVISTA MUSICAL CATALANA, REVAL GRUPO, RICARDO MOLINA, S.A., ROCA JUNYENT, S.L., FRANCESC RUBIÀ I VILASECA, SABA APARCAMENTS, S.A., S.A.C.R.E.S.A., SAGE LOGIC CONTROL, SANOFI - AVENTIS, JOAN SANTAUÀRIA I SEGURA, EMILI SARRIÓ I AVINENT, SAYTEL 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, UNICAJA, UNIC AGENCY WORLDWIDE, VATGES BAIXAS, S.A., VUELING



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA
1908-2008

EL PALAU DE LES EMOCIONS



Schönberg i Zemlinsky Junts a Palau 100
'Els mestres cantaires' tornen al Liceu
Teresa Berganza Diàleg vital

RMC

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

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

DISENY 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:

Nona Arola i Vera, Pere Artís, Josep Barcons, Antoni Batista, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Ana María Dávila, Miquel Descot, Jordi Maluquer, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Núria Peláez, Tamino, 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 2009.

Membre de l'Appec.

PORTADA: ANTONI ROS MARBÀ
(FOTO: DANNY CAMINAL).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVI

NÚM. 293

MARÇ 2009

EDITORIAL

5 Música clàssica i sentit corporatiu

PANORAMA



EL COR JOVE ACTUÀ AMB HARRY CHRISTOPHERS A PALAU 100



ENTREVISTA A MARIA CANALS

6 Exultant experiència del Cor Jove amb Harry Christophers
per Mercedes Conde Pons

8 Maria Canals. Una vida dedicada al piano
per Ana María Dávila

11 Noves veus en el cicle Nou Sons
per RRMC

12 Dietari d'un crític en excedència.
Miquel Núñez, però per què?
per Antoni Batista

14 Mikrokosmos: El Palau vist per un poeta
per Pere Artís

15 Tangents: Martín i...
per Jordi Maluquer
Ars Subtilior: Un sant de la música
per Xavier Chavarria
Apunt: L'Orquestra, orquestra
per Tamino

16 Del seu affm.: Sr. Harry Christophers
per Jaume Comellas
Impromptu: Crear la música
per Francesc Taverna-Bech

17 Cobla: Trencakobla
per Josep Pasqual

18 El 55è Concurs Maria Canals s'obre a Barcelona
per RRMC

19 Ho han dit, ho han escrit

20 A propòsit de... Gorka Sierra
per Albert Torrens

21 Crítiques
per J. Comellas, Lluís Trullén, Mercedes Conde Pons,
Josep Barcons, Mònica Pagès i Santacana

26 Justificats deserts els primers premis del Concurs Viñas
per J. C. C.

TEMA

27 Dos grans compositors del segle XX.
Presència de la família Schönberg-Zemlinsky

28 Schönberg i Zemlinsky. El camí cap a una nova música
per Nona Arola i Vera

31 Dificil assimilació de Schönberg en el seu temps a Barcelona

MUSICALIA



TERESA BERGANZA

32 Teresa Berganza. Coqueteria vocal made in Spain
per Mercedes Conde Pons

35 El mes de març a l'abast. Quatre històriques estrenes al Palau. Elies de Mendelssohn. Schönberg i Zemlinsky amb la Philharmonia Orchestra. Estrena de J. A. Amargós. Josep Pons dirigeix l'OBC. La Locomotora Negra estrena una cantata jazzística. Els mestres cantaires tornen al Liceu
per Mercedes Conde Pons i Jaume Comellas

40 L'ombra allargada de... Josep Poch
per Núria Peláez

41 Paper d'assaig. La cançó renaixentista anglesa
per Miquel Descot

43 Llibres

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

45 Concerts

Revista de l'ESMUC, pàgines centrals



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA
1908-2008

Els Diumenges al Palau

XVII Temporada 2008-2009



Concert 1 Diumenge, 22 de febrer de 2009, 18 h

ENSEMBLE MEDITERRAIN

Laura Ruiz Ferreres, clarinet; Eduardo Calzada, fagot;
Renate Hupka, trompa; Daniela Jung, violí;
Philipp Nickel, viola; Bruno Borralhinho, violoncel;
Detmar Kurig, contrabaix; Dunja Robotti, piano

E. Dohnányi: *Sextet en Do major, per a clarinet, trompa, piano, violí, viola i violoncel*
L. v. Beethoven: *Septet en Mi bemoll major, op. 20, per a clarinet, fagot, trompa, violí, viola, violoncel i contrabaix*

Concert patrocinat per:
 Unicaja
Fundación

Concert 2 Diumenge, 22 de març de 2009, 18 h

MIGUEL ÀNGEL ORTEGA CHAVALDAS, piano FERNANDO ARIAS, violoncel

(Guanyador del Premi El Primer Palau 2007)

L. van Beethoven: *Sonata per a violoncel i piano, núm. 2, op. 5*
I. Stravinsky: *Suite Italiana per a violoncel i piano*
J. Cervelló: *Homenatge, per a violoncel sol*
S. Prokófiev: *Sonata per a violoncel i piano*

Concert 3 Diumenge, 19 d'abril de 2009, 18 h

ORQUESTRA NACIONAL CLÀSSICA D'ANDORRA

Coral Càrmina
Joan Cabero, tenor (*Evangelista*)
Xavier Mendoza, baix (*Jesús*)
Mària Hinojosa, soprano
per determinar, contralt
David Alegret, tenor
Toni Marsol, baix (*Pilat i àries*)
Fernando Marina, director

J. S. Bach: *Passió segons sant Joan*

Concert 4 Diumenge, 26 d'abril de 2009, 18 h

ORQUESTRA BARROCA CATALANA

Orfeó Català (patrocinat per Fundació Caixa Penedès)
Josep Vila i Casañas, director

J. S. Bach: *Der Geist hilft unser Schwachheit auf, BWV 226*
J. S. Bach: *Komm, Jesu, komm, BWV 229*
J. S. Bach: *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, BWV 228*
G. F. Händel: *Te Deum for the victory of Dettingen HWV 283*

Concert 5 Diumenge, 24 de maig de 2009, 18 h

BCC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES

Louis Lortie, piano
Thierry Fischer, director

M. Ravel: *Ma Mère l'Oye*
F. Mendelssohn: *Concert per a piano i orquestra núm. 1, en Sol menor, op. 25*
I. Stravinsky: *L'ocell de foc* (1945)

Concert patrocinat per:
 Unicaja
Fundación

Concert 6 Diumenge, 21 de juny de 2009, 18 h

ORQUESTRA DE L'ACADÈMIA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Cor del Gran Teatre del Liceu
Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana
Salvador Brotons, director

A. Borgunyó: *L'aplec*
S. Barber: *Simfonia núm. 1, op. 9*
G. Gershwin: *Un americà a París*
L. Bernstein: *Chichester psalms*

Concert patrocinat per:  el Periódico

INFORMACIÓ I VENDA:

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

Organitza i patrocina:



Amb el patrocini de:



Amb la col·laboració de:



D

iversos esdeveniments que s'han produït darre-
rament a l'entorn musical, de naturalesa en prin-
cipi poc satisfactòria per a tot el que representa
aquest entorn, han comportat de manera inevita-
ble actuacions testimonials del que podríem ano-
menar les forces vives de la professió musical.

Es tracta de realitats que han estat tractades
en aquesta mateixa Revista o ho són en aquest nú-
mero, a les quals ens referirem més endavant.

El que ens interessa sobretot en aquest comen-
tari editorial és mostrar com el context de resposta o de reivindicació s'ha endegat
formalment de manera en alguns casos més que discutible. I això val tant pel que
fa a l'acció com a l'absència d'aquesta. I més encara, val de manera especial pel
que fa a la concreta parcel·la de la música clàssica.

En aquest sentit, la resposta a l'oblit de l'art musical en el Consell Nacional de la
Cultura i de les Arts va remoure el corporativisme musical, en unes actuacions be-
nintencionades –això es dona per descomptat–, segurament fora de temps i d'e-
ficàcia per confirmar. En tot cas va ser una iniciativa amb el benefici bàsic de la

voluntat integra-
dora de tota l'es-
tructura corpo-
rativa musical,
tanmateix amb
un protagonisme
de la parcel·la
clàssica absolu-

Música clàssica i sentit corporatiu

tament secundari i marginal. Sense cap mena de nervi individualitzat, sense cap alè
solista perceptible.

A part queda el tema de l'orquestració a redós de la titularitat de l'OBC, objec-
te, com es comenta a part, d'una tipologia actuacional que es jutja ella sola.

Som davant d'una realitat –el capteniment corporatiu– que es posa a prova quan
les circumstàncies vidents ho exigeixen i també, matís molt important, quan ho
exigeixen i no hi ha ni sensibilitat per percebre-ho, acusar-ho i respondre-hi de ma-
nera adequada.

Dóna la sensació que aquest és un ofici que ancestralment resta fora de l'abast
de la professió, i oimés, ho reiterem, del segment clàssic, que en última instància
afavoreix el clima de menyspreu, si més no implícit, amb què la societat contem-
pla la professió.

En definitiva, tot es mou aquí entre el mal ús o l'absència de bon ús del sentit cor-
poratiu. El tema no és balder.

RMC
293

Exultant experiència del Cor Jove amb Harry Christophers

Aquesta és la història d'una única il·lusió, fruit de moltes petites il·lusions unides per un denominador comú: l'entusiasme i amor per la música. Projectes com aquest, que van culminar el passat mes de gener en un concert de la temporada Palau 100, són els que donen sentit a la llarga tradició coral iniciada l'any 1891 per Lluís Millet, fundador de l'Orfeó Català junt amb Amadeu Vives. El Cor Jove de l'Orfeó Català va ser el protagonista d'un concert dedicat al compositor alemany Georg Friedrich Händel, de la mà de l'orquestra The Sixteen i liderats pel prestigiós expert en música barroca Harry Christophers.

per MERCEDES CONDE PONS

El 20 de gener el Cor Jove va pujar al centenari escenari del Palau de la Música per interpretar els *Coronation Anthems* (Himnes de la coronació) que el compositor de Halle, anglès per adopció, va compondre l'any 1727 per a la celebració de la coronació del rei Jordi II.

Projectes com aquest donen sentit a la trajectòria iniciada pels pares del cant coral català, perquè en el Cor Jove hi ha un planter musical de gran pes: aquí es troben els que més endavant seran membres de l'Orfeó Català, músics de professió, melòmans empedreïts o defensors de la música com a part indissociable de l'existència humana.

Quan es va anunciar el concert en la presentació de la temporada Palau 100, l'any del Centenari del Palau de la Música Catalana, l'aventura feia ja un any i mig que havia començat. Esteve Nabona, director del Cor Jove de l'Orfeó Català havia proposat a Harry Christophers una col·laboració amb el Cor Jove per fer un concert al Palau de la Música Catalana aprofitant l'avinentsa de la celebració del Centenari de l'edifici modernista construït per acollir l'Orfeó Català i el fet que durant el 2009 es commemora el 250 aniversari de la mort de Georg Friedrich Händel. Harry Christophers no només va respondre a l'instanciant a la proposta, sinó que de seguida va posar a disposició la seva orquestra, tot donant al concert una categoria superior a l'esperada. Això va suposar un repte afegit. Preparar el Cor Jove per estar al nivell que l'orquestra The Sixteen i el mateix Harry Christophers mereixien trobar-se i per fer un concert de la categoria dels que Palau 100 acull, no era feina lleugera.

El Cor Jove acull nois i noies des dels 15 fins als 23 anys. Molts d'ells vénen

directament del Cor Infantil de l'Orfeó Català, d'altres vénen de cors externs, com el Cor Vivaldi. Són veus en procés de formació i creixement, i ni tan sols es pot dir que s'arribin a consolidar en aquesta franja d'edat. Per tant, la feina que es fa als assajos i a les classes de cant que els joves reben a l'Escola Coral, ha de tenir molta cura, per tal de no malmetre-les. En aquest sentit, el Cor Jove compta amb la feina que tant Esteve Nabona com el tenor i professor de cant David Hernández dediquen en forma de classes cada setmana abans dels assajos. El Cor Jove assaja cada dilluns i dimecres i, junt amb el seu director, compten amb la professionalitat del seu pianista Josep Buforn. Per al "projecte Händel" el Josep ha tingut una feina afegida: transportar a vista la partitura de Händel mig to més greu per adaptar-se a les condicions requerides per l'orquestra The Sixteen.

El Cor ha assajat durant més de tres mesos els *Coronation Anthems* de Händel. Els inicis són claus, ja que en els primers assajos és on els joves s'aprenen la música. Les primeres sessions es dediquen a llegir a vista cada número, cantant només les notes, abans d'incloure la lletra. Des d'un inici el cor canta alhora, cadascú en la seva corda; resulta admirable la facilitat amb què retenen la música, tots demostren tenir una bona base musical. La pausa és un dels moments somiats pels membres del Cor Jove: en aquell moment tots comenten allò que han fet durant el dia o el cap de setmana, organitzen plans per fer en grup i, en època d'exàmens, fins i tot estudien. El mes de novembre el Cor Jove va marxar un cap de setmana per tal de fer treball intensiu de l'obra de Händel. L'Es-



ESTEVE NABONA, DIRECTOR DEL COR JOVE, EN UN ASSAJ DE L'OBRA DE HÄNDEL

teve va aprofitar per mostrar diverses versions dels *Coronation Anthems*, des d'una dirigida per Leonard Bernstein fins a una altra del Christopher Hogwood, més propera a la versió "Christophers". El cap de setmana finalitza amb un esperat enfrontament futbolístic entre el Cor Jove i el Cor Albada, que també es troba treballant durant aquell cap de setmana a la mateixa casa. Presagi de l'èxit, guanya el Cor Jove.

A mesura que passen els dies d'assaig, els *Coronation Anthems* agafen més consistència, es treballa no només l'homogeneïtat del so de conjunt, sinó totes les detallades indicacions que en Harry Christophers ha facilitat a l'Esteve Nabona en una partitura digna d'emmarcar un cop hagi passat el concert. Christophers ha preparat amb antelació tota la feina musical per tal que el treball a fer quan ell arribi a Barcelona sigui d'allò més fluid. I efectivament, així resulta ser. És engrescador percebre en directe l'evolució del cor. El Cor Jove té un assaig general al concert de



UN MOMENT DE L'ASSAIG DEL COR JOVE AMB HARRY CHRISTOPHERS

Palau 100 en el tradicional Concert de Sant Esteve que cada any acull tots els cors de la casa. Allà interpretem dos dels quatre himnes de Händel i, malgrat que les prestacions són unes altres, és un bon entrenament de cara a la tornada de vacances de Nadal en què l'arribada del Christophers resulta ja imminent.

El dia 17 de gener Harry Christophers ens espera a la "piscina" del Palau de la Música puntualment. Tots estem amatents i, per què no dir-ho, força nerviosos i encuriosits per veure com serà treballar amb ell. Però, com en les coses veritablement autèntiques, tot flueix d'una manera tan natural, que sense ésser-ne conscients, ja estem cantant i atenent a tot el que ell demana. La cara de Christophers s'il·lumina només comencem a cantar i, fins i tot, es gira per mirar a l'Esteve amb la sorpresa de qui descobreix quelcom que no esperava. Aquesta sorpresa és mútua i es mantindrà al llarg dels quatre dies que compartim amb ell. L'entusiasme generat inicialment no decreix, sinó que augmenta d'hora en hora, dia rere dia. L'excitació el dia del concert, malgrat portar-la cada un a dins seu en silenci, és inexplorable. Christophers està molt satisfet del nivell amb què s'ha trobat el Cor i es dedica fonamentalment a solucionar problemes de dicció. L'anglès, com diu ell, és una llengua ingrata per ser cantada. Els atacs a les entrades de cada corda han de ser molt clars, més encara quan hi ha segons quines consonants, com la "k", la "g" o les "d" finals. També treballlem els trinats, les dinàmiques, els temps..., tot sembla funcionar i, fins i tot, els assajos es fan íntegrament en anglès, sense necessitat que ningú tradueixi ni una de les seves paraules. Certament, la música és un llenguatge universal. En un dels descansos pregunto a Harry Christophers quina opinió li mereix el Cor Jove. Es mostra entusiasmada pel rendiment vocal que ofereixen els joves malgrat la seva edat i la profunda

atenció que li dediquen. I destaca la importància que aquest tipus de projectes tenen també per a ell i la seva orquestra, ja que reben uns altres tipus de missatges diferents dels que estan acostumats i això, diu ell, és molt productiu.

Després d'un assaig general privilegiat en què vam poder gaudir de l'orquestra The Sixteen tocant de cara a nosaltres, tots estem expectants per al dia del concert, si bé una mica entristits pel fet que el projecte arriba al final. Els nervis són a flor de pell, com també les emocions. Molts dels joves destaquen el fet d'haver recuperat el neguit de sortir a l'escenari del Palau gràcies al carisma de Christophers. Les mostres d'afecte són ben paleses. Christophers dedica, després del concert, una salutació individual a cada membre del Cor. El bon resultat del concert ha fet que la responsabilitat del Cor Jove ara sigui més gran. Ara s'ha de ratificar que el nivell assolit no va ser fruit d'un moment puntual, sinó que el planter de l'Orfeó Català té, realment, molta categoria. Però, més enllà de l'èxit musical aconseguit, crec que tots coincidiran que el més destacat d'aquest projecte és la qualitat de l'experiència viscuda. Com va dir l'Esteve, compartint un dinar en un dels descansos del cap de setmana d'assajos amb Christophers i en plena eufòria pel que estàvem vivint: *"L'important no és ser feliç, sinó la intensitat amb què vius els moments de felicitat."*

Parlar de cadascun dels membres del Cor Jove podria portar a omplir pàgines i pàgines de revista. Per això, només faré esment d'alguns d'ells, que serveixen com a exemple del que significa, avui dia, ser membre del Cor Jove. Grans músics i millors persones, tots coincideixen en la definició de gent sana, actual, oberta i autèntica. El Samuel és un dels nois més joves del Cor. Amb setze anys acabats de fer, va entrar al Cor Jove ja fa uns dos anys, provinent del Cor de Petits i Infantil. Li agrada molt cantar i sap que la

música no l'abandonarà mai. Aquesta premissa és comuna a tots els membres que formen el Cor Jove. Tots estan aquí per amor a la música i el cant. El Gerard és un dels més entusiastes a l'hora de cantar, tant als assajos com als concerts. De fet, canta a tres corals de joves, fet que significa que assaja pràcticament cada dia. Malgrat això, no es cansa mai i és el primer a oferir-se voluntari a fer el que faci falta, sigui ajudant els tenors en algun passatge compromès, sigui organitzant una festa. És evident que la música és molt més que un espai on fer amics —un factor que evidentment uneix tots els que hi canten—, sinó que, com diu l'Anna, una contralt experta a dirigir les activitats extracurriculars del Cor Jove, la música ja és una part indissociable de la seva vida i aquesta ja no tindria sentit sense la possibilitat de cantar. El Cor Jove, diu, *"no és només el lloc on puc cantar, és on estan els meus amics i la gent que estimo, i això és gràcies a la música"*. El Quim és un enamorat de la música i hi participa de forma activa de diverses maneres. Toca el piano i, de fet, aprofita qualsevol descans per posar-se al piano i arrencar amb arravatats fragments de concerts de piano, siguin de Txaikovski, Rakhmàninov o Beethoven. A més, compon des dels 11 anys i l'any vinent vol marxar a estudiar a la Purcell School de Londres, on es formen molts joves músics d'arreu del món. També hi ha la Brenda, una mezzosoprano de veu encisadora —quants cantants que ara es dediquen professionalment al cant van començar a un cor i, gràcies a l'esforç i l'amor per la música, van aconseguir fer de la seva veu el camí de la seva vida—, i l'Aleix, de somriure permanent i idees creatives en ebullició contínua.

L'idea de fer un article d'aquestes característiques, formant part del Cor Jove com un membre més en el projecte de preparació del concert amb el Christophers, seguint dia rere dia el procés de preparació del Cor, vivint els assajos, el cansament, l'estrès, els enuigs, però també les alegries, les amistats, les bromes i les festes, ha estat molt més enriquidor del que podia imaginar. El Cor Jove no és només un grup de nois i noies que es troben dos cops per setmana, canten i se'n van a casa; és també un grup d'amics amb un denominador comú: tots tenen a dins el cuc de la música i la música uneix molt més del que un pensa a priori. Els vincles que es generen són molt més forts del que un s'imagina: cantar genera comunió, transporta, eleva i provoca sentiments. Aquest article és només una petita mostra del que vol dir ser membre del Cor Jove. Tot allò que no es pot dir amb paraules, només els que en formen part ho saben i ho poden entendre. Gràcies, de tot cor, per deixar-me ser una més entre vosaltres.

RMC
293

Maria Canals

Una vida dedicada al piano

Als seus 95 anys acabats de fer, la pianista i pedagoga Maria Canals, fundadora del Concurs Internacional d'Execució Musical que porta el seu nom i de l'Acadèmia de Música Ars Nova, repassa el llegat artístic d'una vida sencera dedicada a la música

per ANA MARÍA DÁVILA

Entar al saló de casa seva és, una mica, com endinsar-se en tot un capítol de la història musical de Barcelona. Com no podia ser d'una altra manera, l'estança és presidida per un piano de cua. D'una de les parets penja una partitura autògrafa d'Isaac Albéniz. És una *Chacona* i està dedicada a «*Mi amigo Joaquim Canals*». El seu pare. I és que aquella residència, situada en una finca noble, a pocs metres del passeig de Gràcia, i on ella mateixa va néixer, guarda records i testimonis d'una vàlua artística extraordinària.

Ja fa uns quants anys, però, que Maria Canals i Cendrós (Barcelona, 1914) no surt de casa seva. Tot i això, la fundadora de l'Acadèmia de Música Ars Nova i del Concurs Internacional d'Execució Musical Maria Canals conserva ben intacta una memòria privilegiada que li permet parlar d'un món ara desaparegut. Fets i personalitats musicals que avui formen part de la història i que ella va conèixer i tractar amb la proximitat que només dona l'amistat: el gran pianista Ricard Viñes —de qui va ser alumna predilecta—; el compositor Manuel Blancafort —a qui estrenà obres que li foren dedicades—; el fundador de l'Orfeó Català, Lluís Millet, a qui va tenir com a professor de solfeig a l'Escola de Música de Barcelona (més tard, Conservatori Municipal) i del qual va rebre lliçons particulars d'harmonia, composició i formes musicals; el compositor Frederic Mompou; el mestre Eduard Toldrà...

"He tingut una vida molt rica i plena; el piano m'ha donat grans i molt bons amics i ara em sento immensament feliç de veure que hi ha una gent jove que s'ha fet càrrec del Concurs, que són

com si fos jo mateixa, perquè el que diuen és el mateix que jo penso. Sembla que m'hagi tornat jove", riu Maria Canals, fresca la ment i els records.

I és que amb la seva vida es podria escriure un llibre. Començant, de fet, per la del seu pare, Joaquim Canals i Matavacas, nascut a Barcelona el 1859. La seva mare, Raimunda, havia estat filla única d'un solvent comerciant de la ciutat. Als 13 anys, els seus pares la van obligar a casar-se amb el dependent principal de casa seva, que l'abandonà un parell d'anys després, quan en Joaquim tenia tot just un any.

Però en comptes d'enfonsar-se, la noia va buscar refugi a casa d'una tieta, dona de bons recursos econòmics, i entre totes dues van pujar el nen, que de ben petit va donar mostres de posseir un extraordinari talent musical. Per aquesta raó, als sis anys l'enviaren a estudiar a París, ciutat on va créixer i es va guanyar una sòlida reputació com a pianista i professor.

Joaquim Canals no tornà a Barcelona fins cap als voltants del 1900. Casat i pare d'un fill —l'Alfred—, aconseguí ben aviat ésser nomenat professor superior de piano a l'Escola Municipal de Músi-

ca, càrrec que va exercir fins a la seva jubilació. El 1909 morí la seva primera dona i tres anys més tard va contraure nou matrimoni amb una de les seves deixebles, 26 anys més jove que ell, Agnès Cendrós. I el 12 de març de 1914 va néixer Maria Canals.

"Jo vaig créixer en un ambient totalment musical. El meu pare havia estat molt amic d'Albéniz a París i a Barcelona es feia molt amb el mestre Lluís Millet i amb Antoni Nicolau, que em cuidaven moltíssim", assenyala Maria Canals. *"El meu pare mai va voler que anés a escola; estudiava a casa. Teníem dos pianos verticals i un de cua. Finalment, però, als 11 anys el meu pare em va permetre anar al Conservatori, que aleshores era Escola Municipal de Música. Es veu que jo tenia facilitat per a la música, perquè en cinc anys vaig acabar el que se'n deia la «carrera oficial». Millet i Nicolau estaven joiosos de mi. El meu pare, però, no volia que jo em tornés pretensiosa i per això sempre em deia: «Sí, està bé, però podria estar millor.» I això em va cohibir molt. De joveneta m'ho havia passat molt malament a l'hora de tocar en públic"*, recorda la pianista.

Llavors, l'esclat de la Guerra Civil va aturar allò que en aquell moment començava a ser una trajectòria artística prometedora. Durant aquells anys difícils, la família es refugià a Teià, on Joaquim Canals morí el juliol de 1938. *"Quan tornàrem a Barcelona, el primer que ens vingué a veure va ser en Manuel Blancafort, que va ser com un segon pare per a mi. D'ell va ser la idea de demanar-li a Ricard Viñes que em donés classes. Viñes era un gran concertista, però no li agradava gens la pedagogia. Llavors, Blancafort va organitzar un dinar a casa seva perquè en Viñes em conegués. Recordo que em va demanar que toqués alguna cosa del repertori romàntic. En aquell moment jo estava estudiant el Concert en Mi menor de Chopin, i mira per on, sembla que la meua interpretació li va agradar, perquè acceptà la proposta. Vàrem quedar que vindria a casa tots els dimecres, una hora, però al*

**En Manuel
Blancafort
va ser com
un segon
pare per a
Maria Canals.**



MARIA CANALS AMB ELS FINALISTES DE LA 53ª CONCURS (2007). D'ESQUERRA A DRETA: VERONIKA BÖHMOVA, MARISA GUPTA, JORDI VIVANCOS (GERENT DEL CONCURS) I MLADEN TCHOLITCH

final s'hi quedava dues. I així va ser fins que es va morir.”

D'aquella curta, però intensa relació amb el gran pianista català, Maria Canals guarda records extraordinaris. “Viñes m'explicava moltes coses de l'ambient musical de París, i del que havia estat el seu gran amic, Maurice Ravel. Deia que tenia un caràcter una mica difícil, per no dir que bastant, i que no era gens bo com a pianista. També em parlava de Debussy, que encara era més difícil de tracte”, explica l'artista. En Viñes, però, tampoc no es quedava curt en qüestions de caràcter. “Era un home molt especial. De les seves coses personals no parlava mai. I com a mestre, em va ensenyar més posant-se ell al piano i fixant-me jo en el que feia, que dient-me coses”, reflexiona Maria Canals, que recorda que uns dies abans de la seva mort, en Viñes li va anunciar la seva intenció de fer un viatge a Madrid. “Per això no em va estranyar que no vingués a casa. Fins que em van avisar que se l'havien trobat mort a l'habitació de l'hotel.”

Els records de la pianista s'enriqueixen encara amb més noms. El d'Eduard Toldrà, per exemple, per a qui “només puc tenir paraules de lloança, per la seva bondat. Era un home tan bo, tan agradable, tan simpàtic... Quan el varen nomenar director de l'Orquestra de Barcelona el vaig felicitar calorosament. I llavors em digué: «Sí, Maria, jo també estic molt content; llàstima que això m'arriba massa tard.» Malauradament, no se li va reconèixer gaire la seva vàlua. Jo vaig tocar moltes vegades sota la seva batuta, i amb ell vaig estrenar els dos Concerts per a piano i orquestra de Manel Blancafort.”

L'any 1948, i amb el suport del que dos anys després es convertí en el seu

marit, Rossend Llates, Maria Canals fundà l'Acadèmia Ars Nova. “Vaig tenir l'oportunitat, dues vegades, d'entrar al Conservatori de Barcelona com a professora, però la veritat és que jo preferia anar una mica a la meua. I com que tenia el suport d'en Rossend, vaig crear Ars Nova, que durà 54 anys. Vam tenir-hi mestres estupends i també grans deixebles.”

No contenta amb això, el 1954 el matrimoni Llates-Canals creà la competició internacional que duu el nom de la pianista i que avui és el degà dels concursos de música que es celebren a Espanya. “En aquell moment no era ben vist de portar estrangers a casa nostra i per això el vàrem anomenar Concurso de Pianistas. I llavors, dintre, en lletra petita, dèiem que hi podia prendre part gent de tot el món. I vam tenir algú de Bèlgica, que no sé com se'n va assabentar. El primer premi de nois va ser per a en Miquel Farré, i el de noies, per a Maria Neus Miró.”

Com tots els començaments, els primers anys del Concurs Canals no van

“Vaig crear el Concurs perquè tenia la necessitat d'ajudar la gent”.

ser gaire fàcils per als seus organitzadors. “Al principi no teníem cap suport, perquè el meu marit opinava que no es podien demanar diners per a un projecte fins que aquest no estigués consolidat. Després, el Rossend va tenir la idea de crear un patronat de particulars, de gent que estimés la música, i així ens en vàrem anar sortint.”

En arribar la quarta edició del concurs, Maria Canals entrà en contacte amb la Federació Mundial de Concursos Internacionals de Música i amb el seu president, el compositor i llavors director del Conservatori de Ginebra, Henri Gagnebin. “El vàrem convidar a venir a presidir el nostre jurat i per a sorpresa nostra, va acceptar. A partir de llavors s'inicià una gran amistat. Amb el seu suport, vam poder ser admesos en la Federació de Concursos l'any 1958 i a mi, personalment, em va guiar molt respecte de la manera de tirar endavant el Concurs.”

Des de fa un lustre, Maria Canals ha delegat en una nova generació de col·laboradors l'organització –i modernització– de la competició internacional que duu el seu nom, el desenvolupament de la qual continua seguint atentament des del seu ara honorífic càrrec de presidenta fundadora. Per a aquesta artista nonagenària, el gran secret de la longevitat del seu projecte ha estat “l'honestat” del sistema d'avaluació i la il·lusió i l'esforç desinteressat de l'equip humà que el fa possible. Per a la fundadora, el més important del seu projecte és que permet obrir portes als joves amb talent que aspiren a una carrera de projecció internacional. “Jo vaig crear el Concurs perquè tenia la necessitat interior d'ajudar la gent. I resulta que mai es pensa en la gent que té condicions, que és treballadora i que té ganes de fer alguna cosa, perquè es suposa que com que estan dotats, ja s'apanyen sols. Doncs no senyor, no. El que val també necessita ajuts”, reflexiona la pianista, que tot i dur actualment una vida retirada, creu que “en aquest moment hem arribat a un punt en què cada cop es fa més difícil fer una carrera, perquè el nivell dels pianistes és cada cop més alt. Per això, avui, un jove pianista necessita tenir molt de talent i treballar molt, moltíssim, per sortir endavant. És l'únic camí”.

RMC
293



ÉS MÚSICA

Noves veus en el Festival Nous Sons

En la tercera edició del Festival Nous Sons dirigida per Josep Maria Guix, l'atenció es posa a donar a conèixer al públic de Barcelona noves veus –o veus poc conegudes en aquestes latituds– del panorama interpretatiu internacional i de l'àmbit compositiu nacional. Seran un total de 10 concerts –la meitat amb entrada gratuïta– distribuïts al llarg de tres setmanes, que ocuparan les tres sales de L'Auditori de Barcelona del 8 de març a l'1 d'abril de 2009.

per RMC

Serà significativa la presència d'obres de dones compositores en els programes d'alguns dels concerts del cicle, fet que indica una progressiva acceptació de la dona en l'àmbit de la composició. Entre aquestes dones compositores es podrà descobrir l'obra de les ja traspassades Rebecca Clarke (1886-1979) i Galina Ustvolskaia (1919-2006), junt amb la de dones com Carola Bauckholt (1959) i Elena Mendoza (1973). Al seu costat, obres d'una nova generació de compositors com són Demián Luna (1975), Josep Sanz (1977), Blai Soler (1977), Oliver Rappoport (1980), Luis Codera Puzo (1981) i Esteve Palet (1981).

També destacada serà la presència al concert inaugural d'un grup com el Birmingham Contemporary Music Group, liderat pel compositor i director Oliver Knussen (1952), que oferiran una mostra del ventall compositiu anglès actual, format per obres del mateix Knussen, junt amb d'altres de Poul Ruders, Julian Anderson i el català Robert Gerhard.

L'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) torna a participar en el Festival Nous Sons inserint-se a través de la seva temporada anual de concerts simfònics a la Sala Pau Casals de L'Auditori. En aquest cas es podrà escoltar l'obra de Ramon Humet *Escenas de pájaros*, doblement guardonada, junt amb obres de George Benjamin, Alban Berg, Arvo Pärt i l'imponent *Harmonielehre* de John Adams.

Formacions que són novetat per al públic barceloní, com el Quatour Diotima, el Trio Lubimov-Trostianski-Ribakov i els Neue Vocalsolisten d'Stuttgart, aterren al Festival Nous Sons per oferir-hi visions innovadores del repertori contemporani i del passat segle XX. En aquest sentit serà interessant descobrir obres com la d'Alberto Posadas *Liturgia Fractal* interpretada pel trio francès, la combinació d'obres d'Arvo Pärt, Galina Ustvolskaia i Igor Stravinsky que proposa el trio rus o l'interessant programa dels Neue Vocalsolisten, que proposen un contrast entre les obres del barroc Carlo Gesualdo i les de Giacinto Scelsi (1905-1988) o Jay Schwartz (1965).



NEUE VOCALSOLISTEN D'STUTTART

Hi tornarà el grup instrumental BCN216 –dirigit per Virginia Martínez–, que estrenaran una obra de Martin Matalon –*Trame VIII*– i interpretaran obres de John Adams, Ernest Martínez Izquierdo i Joan Guinjoan; així mateix debutarà a Catalunya el Trio Arbós, que estrenarà una obra de Hilda Paredes (1957), *Alegoría Tri-partita*. Dos duos, el format per la pianista Silvia Vidal i el violoncel·lista Oriol Aymat, i el duo format pel pianista José Enrique Bagaria i el violinista Josep Colomé –aquests junt amb el clarinetista Víctor de la Rosa– completen una programació coral formada per noves veus del panorama musical actual a Catalunya.

RMC
293

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 (ORFÈB CATALÀ, FUNDACIÓ ORFÈB 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.

DIETARI D'UN CRÍTIC EN EXCEDÈNCIA

Miguel Núñez, però per què?

Miguel Núñez no tenia res a veure amb la música; de fet, no en tenia ni idea, ni punyetera idea, per ser més precisos. Miguel Núñez va ser un lluitador per la democràcia en temps de Franco, des de les barricades del front de Madrid, durant la guerra civil 1936-1939, i des dels fronts per a ell encara pitjors de les comissaries i les presons, durant la guerra civil 1939-1975.

per ANTONI BATISTA

La seva resistència a les pitjors i més perllongades tortures el van fer mereixedor del reconeixement i el respecte diria que de tothom, perquè em consta que parlo també dels seus adversaris. Quan un jove Jordi Dagà era estossinat per aquells animals, i aguantava, li van endinyar un "¿Qué te crees, que eres Miguel Núñez?". Havien passat 30 anys i a la Jefatura encara recordaven aquell home ple de sensibilitat que es revestia, però, de ferro colat davant el càstig.

La democràcia va premiar Núñez amb una acta de diputat a les Corts constituents, i la Catalunya on va viure molta part de la seva vida transhumant el va distingir amb la Medalla d'Or de l'Ajuntament de Barcelona i la Creu de Sant Jordi de la Generalitat.

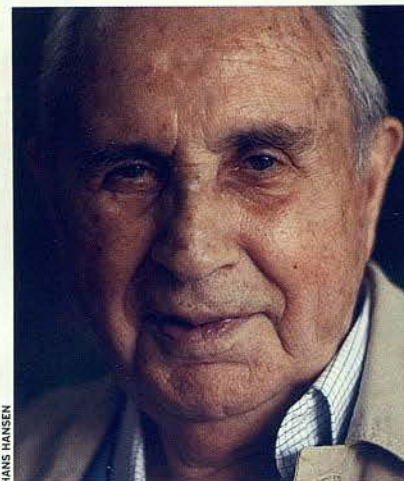
La música no li va anar ni li va venir fins que un dia, 1973, tres estudiants del PSUC –en Josep-Rafael Macau, en Raimon Belenes i jo– li vam anar a proposar una sèrie de recitals i concerts per recaptar fons per a l'organització, en els subapartats millorar una premsa normalment pamfletària i millorar les condicions normalment precàries dels presos polítics.

La cosa va quallar i les nostres relacions amb alguns dels músics van anar fent *network*, i en un tres i no res ens vam trobar amb un nucli d'artistes diversos, que tenien ganes de vincular-se d'una manera o d'una altra al Partit Socialista Unificat de Catalunya, sens dubte una de les millors plataformes per lluitar contra la dictadura. Amb aquella joguina a les mans, vam articular una organització que en Núñez va tutelar directament per evitar que la malmetés un comunisme ortodox que encara mancava molt i molt –no oblidaré mai la reunió en la qual en Paco Frutos, actual secretari general del Partit Comunista d'Espanya, va deixar anar que amb el *rock and roll* els americans arribaven allà on no arribaven amb els bombarders. Jo te-

nia a un costat en Manolo Vázquez Montalbán i a l'altre la Carlota Solé. Després en Manolo ens va portar a tots dos a Casa Leopoldo a pair-ho.

Les reunions del nucli dur les fèiem a casa d'en Quico Pi de la Serra, aleshores al carrer de Lluís Sagnier, darrere del passeig Maragall, un bonic *building* d'en Bohigas que el temps de les cieres va castigar amb aluminosi. En Quico va treballar-hi de valent i vam acabar tenint, a més a més de les clàssiques màquines de propaganda impresa, una andròmina d'última generació que reproduïa cassetts a tota velocitat –no oblidem que érem al juràssic tecnològic. La màquina, un megateri horrorós, vivia a casa meua, amb la coartada que jo enregistrava un curs de solfeig per als meus alumnes, i funcionava dia i nit perquè exportàvem a tot Espanya cintes amb les cançons que el franquisme prohibia i que passaven il·legalment la frontera o les enregistràvem nosaltres mateixos. Els discos de Raimon a l'Olympia, joies de la clandestinitat, les peces militants d'en Ferré i Montand, en Théodorakis i en Seeger... Eren cançons molt compromeses, però eren i són molt bona música, compte.

A viat els saraus, valgui l'expressió, van ser tan grans que vam haver de buscar un lloc amb capacitat i segur per reunir-nos. No vam trobar res millor que l'estudi d'en José María Calzado, àlies Kaydeda, pintor i expert en història de la bruixeria, i allà en Núñez alliçonava gent com ara l'imprescindible Pi de la Serra, la Marina Rossell, l'Ovidi Montllor, en Celdoni Fonoll, en Carles Santos, en Cruz i en Pasqual de La Trinca, el grup Coses a *tutti pleni*, en Víctor Amman, l'Eduard Altaba, en Quintín Cabrera... També hi venia en Fabià Puigserver, que ja tenia al cap un teatre que seria el Lliure i que havia de tenir una orquestra de cambra. Si la policia ens enxampava, haviem de dir que hi fèiem espiritisme; l'indret ple d'instrumental per a la màgia negra, hi acompanyava.



Quan fèiem les operacions a l'exterior, venia de Madrid en Víctor Manuel i marxava amb el cotxe carregat de possibles problemes. També venien en Bibiano Morón i en Benedicto García de Galícia; els de La Bullonera, Paz i Maestre, d'Aragó; els *cantaores* Menese i Gerena, d'Andalusia. Parelles de fet que no es podien veure entre ells, curiosament... A Euskadi no exportàvem, tots eren molt d'ells mateixos i de la rodalia d'ETA.

Durant la Transició –l'escric en majúscula perquè potser és nom propi, però no perquè n'hi hagués per a tant– vam poder ampliar l'espectre i vam afegir a la gran conspiració més música, sota el paraigua més obert de l'Assemblea de Catalunya. Van convergir-hi feliçment harmonies diverses, les de l'òrbita socialista sobretot: en Serrat, la Motta, en Jordi Garcia-Soler, gran comentarista i estudiós de la Cançó... A en Núñez li vaig presentar en Serrat jo, en guardo una foto per il·lustrar el record entrañable, tot just sortit de la clandestinitat el primer i arribat de l'exili el segon. També li vaig presentar en Sisa en aquell *illotempore*, i el va ensinistrar perquè participés en la campanya electoral de Josep Benet.

Miguel Núñez va morir fa poc. Va estar lúcida, intel·ligent i irònic fins a l'últim minut, i vaig poder gaudir d'aquesta bellesa en la qual va haver-hi temps per recordar això que els he explicat. Podria jurar que en Núñez no va escoltar mai una simfonia sencera, ni la "Leningrad", però la música a vegades té deutes amb polítics que sense saber-ne, la comprenen, l'estimen i l'ajuden.

En Miguel Núñez, però per què? Per tot plegat.

XII TEMPORADA AVUIMÚSICA

**12
M
A
R
Ç**

**Quintet de metall
de l' OBC**

MACBA

Trio de l' OBC

Auditori de la SGAE

**7
M
A
I
G**

**26
M
A
R
Ç**

**Sextet de corda
De l' OBC**

Auditori de la SGAE

**Ensemble ACC
i soprano**

L'AUDITORI

**24
M
A
I
G**

**2
A
B
R
I
L**

**Antoni Besses
(piano)**

Auditori del CMMB

**Harry Sparnaay
(clarinete baix i
electrònica)**

MACBA

**4
J
U
N
Y**

**16
A
B
R
I
L**

**Matteus de la Fonte
(guitarra)**

Auditori de la SGAE

**"Llocs de pas"
(minicicle
interdisciplinari)**

MACBA

**E
S
T
I
U**



ASSOCIACIÓ
CATALANA de
COMPOSITORS

www.accompositors.com

MIKROKOSMOS

El Palau vist per un poeta

per PERE ARTÍS

Com que el columnista ha fet bondat, els Reis d'enguany han estat complidors i, entre altres obsequis, li han deixat el volum *Barcelona, amor final*, de l'arquitecte i poeta Joan Margarit.

És una visió íntima i original del nostre paisatge urbà. I, entre molts altres temes, dedica unes pàgines al Palau, breus, però de contingut substancials.

Hi evoca els seus records de melòman. Iniciats amb l'actuació del famós trompetista Chet Baker, dels pianistes Brendel, Pires i Arrau, la consciència que aquest edifici és una font d'oportunitats artístiques, i, sobretot, les moltes vegades que hi assistí amb la seva esposa i la melangia en veure les localitats, ara buides, que sempre ocupaven. I, finalment, com a colofó una emotiva ària de Bach, abans escoltada al Palau i interpretada per Lluís Claret, i, més endavant, tocada pel mateix intèrpret a Montjuïc, arran de la mort de la muller.

De l'edifici, en parla com una d'aquelles bogeries modernistes impensables abans i després d'aquella època, vorejant l'"horterada" (i com a *horterada* molts el volien enderrocar als anys vint) i la grandesa del seu art. A més, per a ell forma part del seu inconscient en el sentit col·lectiu, perquè és un edifici on s'ha exercit el civisme i perquè la situació al cor de la Barcelona clàssica el converteix en un dels nostres mites urbans.

Molts poetes han cantat Barcelona des de diversos punts de vista; però pocs, molt pocs ho han fet amb la tensió i l'emoció de Joan Margarit, un poeta que sap fusionar el sentiment íntim amb la travada arquitectura d'una construcció.

Si són amants de la poesia i no els deixa indiferent Barcelona, jo els recomano vivament aquest llibre magnífic; hi trobaran una pinzellada del Palau, magistral en la forma, tendrament lírica per la conjunció de la precisió amb la brevetat expositiva. Mai, amb tan poques paraules, havia llegit un text tan bellament escrit, suggeridor de vivències personals i comunitàries.

De debò: no se'l perdin. Segur que m'ho agrairan com si també a vostès el Reis de l'Orient els l'haguessin portat. I, a més, ja saben que Ses Majestats mai no s'equivoquen a l'hora d'atorgar obsequis a aquells que s'han comportat bé durant l'any anterior. Amb l'avantatge afegit que a l'original el català és acompanyat de les versions en castellà i en anglès.

En definitiva, un volum i unes pàgines que són de les més belles i expressives de la literatura dels nostres dies; o altrament dit: l'obra d'un autèntic poeta, en majúscules, que ha sabut traduir amb paraules la inefabilitat d'un edifici estimat per tothom.

Celebrada una nova junta del Patronat de la Fundació OC-PMC

El passat 2 de febrer se celebrà la junta ordinària del Patronat de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, en la qual es donaren dades i xifres sobre l'activitat de l'entitat durant aquesta temporada 2008-09. Amb un pressupost de poc més de 10 milions d'euros, s'hi hauran celebrat aquesta temporada 159 concerts dels cicles Palau 100; Els Diumenges al Palau; Concert de Tarda al Palau; Les Escoles al Palau; El Primer Palau; Cobla, Cor i Dansa al Palau; Concerts Simfònics al Palau; Concerts Familiars al Palau; Cicle d'Orgue al Palau; Música de Cambra al Petit Palau; Cambra Coral i ONCA.

El Palau de la Música haurà acollit uns 150 actes empresarials i socials, i unes 200.000 persones l'hauran visitat en les visites arquitectòniques. A més, 700.000 persones hauran assistit als concerts fets al Palau (concerts de la Fundació i d'altres programadors) i 390.000 a les activitats organitzades per la Fundació.

Finalment, la Fundació compta amb 134 Patrons, 34 Membres d'Honor, 125 Membres Protectors, 33 Patrocinadors i 542 Amics del Palau; l'Orfeó Català compta amb 1.919 socis.

L'ICIC crea la primera oficina d'exportació musical de l'Estat

La marca Catalan! Music de l'Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC) és la primera oficina d'exportació del sector de la música de l'Estat reconeguda internacionalment, en ser acceptada com a membre de l'European Music Office (EMO).

Així, Catalunya esdevé el segon país sense estat, després de Valònia, a formar part de l'EMO, entitat que aplega organitzacions professionals internacionals, associacions i federacions del sector de la música a Europa. L'EMO, formada per 25 entitats de 15 països (dedicades a l'exportació de la música, la informació musical i la gestió de drets d'autor), representa i promou els interessos dels professionals europeus de la música davant la Unió Europea i els estats membres per adaptar les polítiques a la realitat del sector. Les seves activitats s'adrecen a facilitar la circulació d'obres, artistes i produccions de tot tipus de gèneres i impulsar els intercanvis, la cooperació i la mobilitat dels professionals.

L'ICIC i Catalan! Music també col·laboraran en l'European Talent Exchange Program que impulsa la cooperació entre la indústria musical i els mitjans de comunicació europeus i en el Re:New Music-Creators Project, un projecte anual de suport a la creació musical contemporània.

L'Ajuntament de Gavà i la Fundació del Liceu signen un conveni de col·laboració

L'Ajuntament de Gavà i la Fundació del Gran Teatre del Liceu van signar el passat gener un conveni de col·laboració que permetrà posicionar Gavà com a centre singular d'innovació, producció, formació i difusió de les arts escèniques, sobretot pel que fa a propostes adreçades a un públic familiar i infantil. Així, l'Ajuntament posa a disposició del Liceu l'ús sense càrrec de les sales de l'Espai Maragall i, ocasionalment, espais en altres equipaments de la ciutat, per dur a terme accions formatives, assaigs, exhibicions, etc.; igualment, proporcionarà els recursos humans necessaris i adequats per poder desenvolupar aquestes accions. Per la seva banda, el Liceu es compromet a proporcionar sense cap càrrec l'equivalent en format espectacle de l'ús que el Liceu faci dels espais i recursos de l'Espai Maragall o qualsevol altre equipament de la ciutat.

L'Ajuntament, amb la col·laboració del Liceu, també es compromet a posar les bases per a l'organització, en un futur, d'una fira de propostes escèniques adreçades a un públic familiar i infantil. Serà un espai concebut com un mercat de contractació, en què les persones associades a la producció, comercialització i exhibició d'aquest tipus d'espectacles podran conèixer les novetats en aquest sector per a la temporada següent.

APUNT

L'Orquestra, orquestra

Tots sabem que orquestrar, en el sentit més pur, té un significat eminentment musical impecable. Però també en té un altre de metafòric, que d'impecable no en té res.

Ara hem pogut constatar que a l'OBC –algun o alguns nivells de la institució–, s'està fent ús de manera més que evident del segon dels conceptes, amb una *orquestració* en defensa de la continuïtat del seu actual titular que està superant els límits més elementals de la decència.

L'espectacle del lliurament d'un manifest amb la intenció explícita de manipular els espectadors, tot convertint-los a la condició de simples i despersonalitzats instruments al servei de dissenys de raonabilitat indemostrable; les exhibicions desbordades i histèriques d'entusiasme fins al paroxisme –o sigui clarament l'excés– dels integrants, o gran part, de la formació a l'inici i a la fi del concert amb ufanosa ofrena floral inclosa, i finalment les actuacions, o provocacions, del protagonista, histriòniques i tronades fins a la grolleria i l'insult a la intel·ligència i a la sensibilitat, són components inequívocs d'un ús pervers del verb orquestrar.

La dignitat de l'OBC com a institució, entesa en tots els seus segments –des dels espectadors a la història, passant per totes els instàncies de gestió–, no s'ho mereixen; i, per tant, no haurien d'acceptar merèixer-s'ho.

Tamino

Un compositor nord-americà guanya el Concurs Mompou

El compositor novaiorquè Gabriel Ian Gould va resultar guanyador del 29è Concurs de Joves Compositors 2008-Premi Internacional Frederic Mompou amb l'obra *The Devil's Tail*. El Premi, que va ser convocat per a formació de violí i piano, està dotat amb 5.000 euros, l'edició de l'obra per l'Editorial Boileau, i la seva estrena. També es van concedir dues mencions honorífiques a les obres presentades per l'espanyol Diego Ramos i el sud-coreà Sangwon Lee.

TANGENTS

per JORDI MALUQUER

Martín i...

Quan donaven notícia de la propera temporada del Gran Teatre del Liceu, dos diaris de Barcelona, un en català i l'altre en castellà, parlaven que es representaria per primera vegada l'òpera *L'arbore di Diana* i explicaven que era de Martín Soler. Espero que la moda d'esborrar els trets propis de la nostra manera de denominar-nos no hagi estat la causant del disbarat i que es tracti només d'una simplificació no excusable o d'un simple error. Vicente Martín i Soler va néixer el juny de 1754 a València, va estudiar a Alacant i després a Madrid, però el 1777, als vint-i-tres anys ja el trobem a Nàpols. El 1785 se'n va a Viena i allí esdevé, tot i ser coetani de Mozart, el compositor favorit de l'emperador Josep II. A la seva època els documents oficials el devien anomenar Vicente Martín y Soler, malgrat que un programa que s'ha guardat de l'any 1784 d'una representació d'una òpera seva, *Una cosa rara*, al Teatro de los Caños del Peral de Madrid, l'anomena, en italià, "*Compositore della Musica. Sig. Vincenzo Martin, Maestro di Cappella all'attuale servizio di S.M.C. il Rè d'España*". L'*Oxford Dictionary* parla també de Vicente Martín y Soler. Aquí, per proximitat cultural, ens el vam voler fer nostre i si bé pel novembre de 1970, en una representació al Liceu, es parlava de Vicente Martín y Soler, en la temporada 1991-92, que es va tornar a representar, ja es va anomenar Vicente Martín i Soler. El F. C. Junior en les seves òperes que feia al Teatre Tívoli, l'any 1936, havia anat més enllà i l'anomenava Vicenç Martín i Soler. Ara amb motiu de l'estrena a València d'una reeixida nova producció de *L'arbore di Diana*, que inaugurava operísticament la sala de cambra anomenada precisament Vicente Martín i Soler, tot ha tornat al seu lloc.

Per favor, amics periodistes o gabinets de premsa: no us oblideu de la "i". Vés a saber si per aquest costum europeu d'utilitzar només un cognom aquesta "i" explica que, més que una italianització del seu nom, ja que tant a Itàlia com a l'Imperi austrohongarès era conegut com a Martini, només es tractava d'un abreujament.

ARS SUBTILIOR

Un sant de la música

per XAVIER CHAVARRIA

Així va definir Rossend Llates a "El Correo Catalán" l'any 1967 Joan Tomàs i Parés, una peça clau d'aquell equipàs que va conduir admirablement totes les naus de l'Orfeó Català durant els anys previs i posteriors a la Guerra Civil. Hi va passar gairebé seixanta anys, com a cantaire, com a director del Cor de Nois, i com a mà dreta dels líders: Lluís Millet (que el definia com "*un model de mestre d'orfeons*"), Joan Llongueres, Lluís Maria Millet... Joan Tomàs, però, sempre va treballar des de la segona línia, des de l'ombra; era un músic de xoc, de carrer, a qui agradava el contacte directe i estret amb la gent (ja fossin nens o adults) i a qui no feia por el treball a "galeres", a cor obert, sovint ardu i amb poc reconeixement. Treballador incansable i discret, entusiasta i modest, es va lliurar en cos i ànima a tot el que feia, aliè als protagonismes, i va mostrar sempre una vocació incorruptible i un intens amor per la música i pel seu país. Lluís Maria Millet en va glossar la personalitat pocs dies després de la seva mort, l'any 1967: "*Artista humil, bondados, sincer, home bo, apòstol del nostre veritable art coral, recercador incomparable de la nostra cançó popular, amic dels infants; lligat, des de la seva infantesa fins a la mort, a la vida de l'Orfeó Català, que tant i tant li deu.*" I al diari "La Prens" el descrivien "*modest i humil, enemic acèrrim d'exhibicionismes i espectacularitats, treballà intensament, silenciosament i abnegadament tota la seva vida, al servei de la bona música sense aspirar a recompenses enlluernadores, ni deixar-se temptar pels camins fàcils que la bogeria musical del segle XX ha obert a tants cretins per guanyar diners i fama, explotant l'estupidesa humana*".

Joan Tomàs va ser director de cors (en va dirigir quinze!), però també mestre d'escola (d'aquells vocacionals), organista, investigador (va recollir més de 10.000 melodies per a l'Obra del Cançon Popular) i compositor. I sens dubte aquesta n'és la faceta menys coneguda. He tingut ocasió de remenar el llegat musical del mestre Tomàs, i hi he trobat prop de dues-centes obres musicals, moltes manuscrites, de tots els gèneres, la majoria per a veus blanques: harmonitzacions de melodies tradicionals, cançons de bressol, de gresca, de Nadal, misses, etc., tot d'una frescor, qualitat i enginy admirables. Què hi fa, tota aquesta música, adormida en caixes? Com pot ser que no es canti, que ni tan sols estigui editada? Aquest llegat mereix una recuperació, i hi ha instruments per fer-la. S'ha acabat l'any del Palau: ara toca retre homenatge als venerables que el van fer gran.

RMC
293

DEL SEU AFFM.

Sr. Harry Christophers

(savi, elegant i generós senyor de la música)

Estimat amic:

Porto força anys covant un procés d'admiració per vostè que ara ha esclatat en tota plenitud amb motiu del concert que va dirigir el passat 20 de gener en el cicle Palau 100, al capdavant del seu The Sixteen i del Cor Jove de l'Orfeó Català.

Un procés que va començar a L'Auditori, fa força anys, on va dirigir una versió, crec recordar que d'*Israel in Egypt* de Händel, que em va impressionar extraordinàriament. I no solament a mi, ho pot ben creure.

Va ser un concert modèlic, en què va sorprendre per com va fer lliscar la música amb una elegància natural, sense el més mínim deix d'afectació, aconseguint que l'excels penetrés de faisó discreta com ho fa el perfum més plaent.

L'elegància del seu gest i sobretot la capacitat de persuasió d'aquest han quedat inventariats a la meua memòria de manera inesborrable. Havia acudit allà sense cap mena de prevenció respecte dels seus mèrits i segurament per això la meua caiguda de cavall va ser encara més abrupta. Des d'aleshores he procurat no perdre'm cap de les seves presències entre nosaltres.

Ara he tornat a acusar una rotunda sacsejada en veure'l comandant una empresa una mica particular: heure-se-les amb un conjunt vocal amateur –el realment jove Cor Jove de l'Orfeó Català–, en una iniciativa que des del punt de vista del seu prestigi professional no li suposava cap expectativa d'engreixament –més aviat tot el contrari– i que va acceptar, em consta, sense objeccions ni exigències vedetístiques prèvies: d'antuvi un gest/carta de presentació significatiu.

Però que sobretot va conduir amb una conjunció perfecta de, en primer lloc, és clar, altíssima categoria d'artista i savi de

la música que és; i tot seguit amb un entusiasme, una generositat i una humilitat, excepcionals.

Defugint deliberadament la imatge de "gran" que li pertoca, va voler i saber assumir la condició de company de viatge –amb el timó a les mans ben afermat, és clar– d'un conjunt de joves cantaires, als quals va traslladar, amb la seva conducció mestrívola, persuasiva, mai no imperativa, pedagògica, humil i fins i tot amical, vers una aventura que per força per a ells havia de resultar profundament trasbalsadora.

I per acabar-ho d'adobar, a l'hora de rebre el reconeixement, es va situar tothora a l'ombra fent lluir insistidament en solitari la tasca dels cantaires i del seu director Esteve Nabona. Mai no va sortir a saludar sol, vostè que hauria pogut focalitzar amb tota justícia el sol, o la part important, d'aquell brillant concert.

Potser aquest tipus de capteniment té quelcom a veure amb la seva història personal. I em refereixo al que va manifestar en una entrevista escrita per Mònica Pagès, publicada a aquestes pàgines en el número de març de l'any 2002:

"Vaig tenir molta sort de poder començar cantant al cor de la catedral de Canterbury de noi [...]. Això em va canviar la vida totalment. [...] Poder cantar en aquella catedral, en aquell ambient, va ser una experiència que em va marcar. És una escola extraordinària, que integra la música completament en l'educació general i és molt disciplinada."

I és que normalment no hi ha millor mestre que qui ha gaudit de la millor escola, i això no fa pensar poc. Ah!, per descomptat, molt agraït.

Del seu affm.

Jaume Comellas

RMC
293

IMPROMPTU

per FRANCESC TAVERNA-BECH

Pensar la música, reflexionar-hi, compondre-la, escriure'n i també tocar-la són accions que, d'alguna manera i des de perspectives de distinta profunditat, poden confluïr en una única i específica ocupació que és la de crear música. Certament, no tothom està preparat per fer-ho, ni tampoc tots aquells que posseeixen coneixements musicals poden accedir a la creació musical, i també, tot i semblant impossible, s'han creat belles melodies sense que el seu autor tingués cap mena de noció musical... Quina deu ser, doncs, la clau per crear música? En veritat, trobem lògic que la composició musical sigui una activitat en què calguin necessàriament uns coneixements específics i que aquesta especialització no sigui suficient, i pot estranyar que un diguem-ne "analfabet musical" pugui meravellar-nos amb la invenció d'una melodia magistral. I, també al costat d'aquesta mena de miracle, hem de dir, com a contraposició, que hi ha músiques que malgrat les seves allaus de complexitat i erudició solament provoquin l'avoriment dels oients. Veritablement, la música és un art i, per tant, com a tota matèria produïda per l'home pot ésser objecte d'una reflexió i, és clar, de preferències segons el gust

Crear la música

i la sensibilitat de qui l'escolta. També per escriure'n és necessari conèixer les seves normes gràfiques i centrar-se en l'atenció per no incórrer en errors. De fet, a un copista de música més que actuar com a músic el que li cal és el dot de l'observació més acurada per reproduir exactament i fidel el text musical, feina que fins i tot pot realitzar-se sense cap mena de comprensió del que s'està copiant... Per mica que reflexionem sobre quina és la matèria o la condició essencial de la música, potser ens adonarem que l'art dels sons té com a finalitat essencial la d'expressar les idees i els sentiments de l'home. És a dir, compondre significa manifestar amb sons tot el món de pensaments, de suggeriments, de sensacions, de vivències que envolten l'existència del creador. Així doncs, el que interessa o ha d'interessar al compositor, no és altra cosa que expressar amb sons tot allò que el commou i que ell creu que ha de comunicar als que l'escolten. Fins a cert punt, el que veritablement ha d'inspirar el compositor és que la seva sensibilitat creativa sempre estigui oberta i disposada a captar tot el que l'envolta i alhora saber transmetre-ho fidelment mitjançant el so.

CONVOCATÒRIES

CURS INTENSIU DEL MÈTODE COS-ART PER A MÚSICS. Impartit de Yíya Díaz i Mona Belizán, tindrà lloc el diumenge 1 de març de 2009, de 10 a 13 i de 14 a 17 h, a l'Institut Joan Llongueres (Sèneca, 22. Barcelona). S'hi treballaran especialment exercicis específics de les mans, respiració i veu i improvisació; es recomana dur l'instrument que es toca. Per a més informació: Estudi Cos-Art. Consell de Cent, 396, 2n B. 08009 Barcelona. Tel.: 93 232 54 27. A/e: estudiocosart@metodocosart.com. Internet: <www.metodocosart.com>.

CONCERT PARTICIPATIU 'CARMINA BURANA'. Organitzat per la Fundació "la Caixa", es convoca (les places són limitades) tothom que tingui una certa experiència coral, formació coral o musical per al concert participatiu amb l'obra *Carmina burana* de Carl Orff. El suport professional serà de l'OBC, Polifònica de Puig-reig, Cor Infantil de l'Orfeó Català, Coral Cantiga, Coral Càrmina i els solistes vocals, tots sota la direcció de Carlo Rizzi. Els concerts tindran lloc els dies 11 i 12 de juny a l'Auditori. Les audicions de selecció seran els dies 21 i 22 de març al CaixaForum (Barcelona) amb els números corals *Floret Silva* (Ed. Schott, núm. 7) i *Veni, veni, venias* (Ed. Schott, núm. 20). La data límit per inscriure-s'hi és el dia 3 de març de 2009. Per a més informació: <www.laCaixa.es/ObraSocial>.

30è CONCURS D'INTERPRETACIÓ JOAN MASSIÀ 2009. Convocat per l'Associació d'Amics i Deixebles de Joan Massià i Maria Carbonell, aquesta edició és dedicada al piano i tindrà lloc els dies 26 i 27 de març de 2009 a l'ESMUC. Hi poden prendre part els pianistes menors de 30 anys (en el moment de la inscripció). S'hi atorgaran dos premis: 1.500 i 800 euros, més altres premis especials entre 300 i 150 euros. La data límit d'inscripció és el dia 20 de març de 2009. Per a més informació: Sra. Maribel Roca, tel.: 93 592 01 62 / 639 317 166. A/e: romeraroca@gmail.com.

5è CONCURS INTERNACIONAL DE PIANO TERESA LLACUNA. Tindrà lloc els dies 23 i 24 de maig de 2009 a la localitat francesa de Poët-Laval (a 20 km de Montélimar). Hi poden participar tots els pianistes llicenciats (estudis a conservatoris oficials o escoles de música equivalents), amb un màxim de 30 anys d'edat. S'hi atorgarà un premi de 1.500 euros. El jurat serà presidit per Désiré N'Kaoua. La butlleta i la taxa d'inscripció (80 euros) s'han d'enviar abans del 25 d'abril de 2009 a la Secretaria del Concurs: Madame Jacqueline Estezet, 21, chemin des Charmettes. F-26200 Montélimar. France. Per a més informació i obres que cal preparar: j.estezet@cegetel.net. Tel.: 00 34 475 46 01 50. Per a consultes musicals: Madame Annie Vinson, tel.: 00 34 475 53 79 54. Internet: <www.musiquallitas.free.fr>.

El Museu de la Música presenta la restauració del piano d'Isaac Albéniz

El pròxim dia 29 d'abril serà presentat al Museu de la Música la restauració a què s'ha sotmès el piano amb el qual Isaac Albéniz va compondre la seva cabdal *Suite Iberia*. Es tracta d'un instrument construït a Dresden per la casa Rösner al voltant de l'any 1900 i que la família del compositor va lliurar al Museu. Ara ha estat sotmès a un rigorós procés de restauració a cura de Robert Jaumandreu. El director del Museu de la Música, Romà Escalas, i l'esmentat Jaumandreu faran la presentació, que inclourà un concert a cura del pianista Daniel Ligorio.

Aquesta activitat forma part del conjunt de les programades pel Museu, entre les quals cal fer esment del concert que amb el títol de "Diàleg entre l'interpret i l'orgue històric" oferirà l'organista Juan de la Rubia amb l'orgue barroc propietat del Museu construït per Manuel Pérez Molero l'any 1719 a Segòvia; el concert titulat "El so original de Haydn" s'oferirà el dia 10 de maig amb tres instruments de gran valor, també del Museu, que empraran el violinista Emilio Moreno, el violoncel·lista Bruno Cocset i al *fortepiano* Arthur Schönder Woerd.

Abans, el dia 29 de març els guitarristes Stefano Grondona i Laura Mondello interpretaran un programa titulat "Albéniz: els sons de la guitarra", el primer dels quals actuarà amb la llegendària guitarra construïda per Antonio Torres el 1859 que va ser propietat de Miquel Llobet.

COBLA

Trencakobla

per JOSEP PASQUAL



El gran paradigma de la cobla és que gairebé tothom sap què és, però poca gent sap exactament què fa. Amb la dictadura va gaudir d'una popularitat impressionant davant d'una societat que amb la democràcia li va girar l'esquena, però irònicament, paral·lelament la intel·lectualitat cultural l'acollia com un element d'expressió musical singular no només per la seva inherent catalanitat, sinó pels valors eminentment artístics. Amb els anys, aquesta faceta s'ha incrementat de manera inversament proporcional al suport social que ha conreat fins a arribar al moment actual, en què la cobla és objecte d'una activitat creativa excel·lent que, malauradament, no arriba al públic.

Situació paradoxal, però sortosament no vinculant als creadors. La cobla no para de generar novetats i recentment ho han demostrat aportacions fantàstiques com el projecte *Binomis* de la Cobla Sant Jordi amb pianistes de primer rang o la *Simfònica de Cobla i Corda* de la Principal de la Bisbal amb l'Orquestra de l'Empordà. En tot cas, totes dues propostes han apostat tant en la configuració de la cobla que no n'han tocat gairebé ni una coma. Que l'invent de Pep Ventura va ser encertat ho demostra el fet que ha arribat als nostres dies amb ben poques modificacions, però com qualsevol altra formació instrumental, la configuració és manipulable. Un cop se l'ha espremut prou, sembla que ja toca sacejar-la i aprofitar-ne més la sonoritat que no la forma. A ulls dels creadors, segur que resulta més interessant, i des del punt de vista de l'espectador, també (a pesar que el merament sectorial en pugui diferir).

La Cobla Marinada acaba de posar en circulació una nova proposta discogràfica titulada *Trencadisk* en què crea un mosaic sòlid a partir de propostes prou diverses. L'edició, que es va començar a generar ara fa tres anys durant el 25è aniversari de la formació, es basa en el repertori que la mateixa formació ha generat amb els espectacles que ha creat durant la seva singladura, i ho trufa amb obres creades per a l'efemèride. El llarg procés d'elaboració ha atorgat un valor particular al disc per convertir-lo en el punt de partida d'una nova etapa que sembla trencar amb el seu passat i que sembla marcada per una ambició més inquieta, més interessant i amb més projecció més enllà de l'àmbit sectorial que li és natural. A banda de sardanes a l'ús i de pulcre factura com *Aniversajant* de Xavier Piñol i *Companys* de David Estañol, *Trencadisk* recull diverses obres amb les cantants Eva Trullàs i Carme Cuesta a més d'obres inquietants com el *Pasacalle* de Philippe Vallet i l'escena en tres moviments *25 anys d'aventures*, primera incursió en l'àmbit del format lliure de Marc Timón que no deixa indiferent l'oient. Les direccions de Xavier Pastrana, Jordi Molina i Philippe Vallet asseguren el resultat d'una obra cridada a marcar diferències i que pot afavorir l'acostament de la cobla a àmbits no sectorials.

RMC
293

El 55è Concurs Maria Canals s'obre a la ciutat de Barcelona

El 55è Concurs Internacional de Música Maria Canals de Barcelona avança enguany les seves dates de celebració al mes de març (de l'11 al 27 de març). Un dels aspectes més destacables d'aquesta nova edició és la celebració de la branca de trio (piano, violí i violoncel), que s'afegeix a la branca de piano. D'aquesta manera, el Concurs Maria Canals fa valer la seva condició de concurs de música que l'ha caracteritzat durant els seus més de 50 anys d'història.

per RMC

Les proves de la branca de trio se celebraran al Petit Palau de l'11 al 14 de març (prova final, dia 14 a les 17 h) i comptarà amb la participació de 19 tríos. Les proves eliminatòries de la branca de piano se celebraran del 15 al 22 de març al Petit Palau, i la prova final –amb la participació de l'Orquestra Simfònica del Vallès, dirigida aquest any per Salvador Brotons– se celebrarà per primera vegada un vespre de dia laborable al Palau de la Música, concretament el dimecres 25 de març a les 20.30 h.

Una de les novetats més destacades de la branca de piano, en la qual participaran 86 concursants preseleccionats entre els 120 inscrits, és la incorporació d'una prova semifinal, en la qual participaran els 6 concursants més ben classificats en la segona prova, que hauran d'interpretar un recital lliure amb una obra espanyola obligada. Un any més, les proves del Concurs es podran seguir en directe *online* des del web del concurs <www.mariacanal.org>.

Entre els 143 intèrprets acceptats procedents de 33 països, Corea, el Japó, França, Espanya, Itàlia i Rússia són els països amb més representants. Dels 13 representants d'Espanya, 4 a la branca de piano i 9 a la branca de trio, 2 són catalans.

Els concursants, a més d'optar als premis principals amb un valor total superior als 40.000 euros, opten en la branca piano a nombrosos premis especials, entre els quals destaquen el premi al millor intèrpret català (Generalitat de Catalunya), al millor intèrpret espanyol (Instituto Cervantes), al millor intèrpret de música espanyola (Instituto Cervantes), al millor intèrpret de música contemporània (Fundació Miró), al millor intèrpret de la música de M. Blancafort (Fundació Manuel Blancafort), al millor intèrpret de la música de F. Mompou (Fundació Mompou), al millor finalista



D'ESQUERRA A DRETA, MARTINA FILJAK, CROÀCIA (1r PREMI); ILYA MAXIMOV, RÚSSIA (2n PREMI); I JUN ISHIMURA, JAPÓ (3r PREMI), GUANYADORS DE L'EDICIÓ DE 2008

del públic (Orquestra Simfònica del Vallès), al finalista més jove (família Gaspar-Farreras), entre d'altres. També els finalistes opten a una trentena de concerts per Catalunya, Espanya i la resta del món, entre els quals als festivals de Música de Mitjanit a Sitges, Santa Cristina d'Aro, Santa Florentina, així com al Palau de la Música i a l'Auditori. També destaquen concerts amb algunes de les orquestres simfòniques més importants d'Espanya (possible gràcies al patrocini de la Fundació Jesús Serra), i en capitals mundials com París, Roma, Nova York, Moscou i una gira per la Xina, entre d'altres.

Un dels aspectes més destacats d'aquesta edició és la importància que pren l'Off Concurs, un esdeveniment que s'ha reforçat gràcies a l'important suport de l'Ajuntament de Barcelona, i que obre el Concurs a la ciutat amb més de 50 recitals protagonitzats per concursants i estudiants de música de la ciutat en els 10 districtes de la ciutat. El dia 22 de març a les 12 h se celebraran 10 concerts simultanis a 10 centres cívics dels 10 districtes de la ciutat, protagonitzats per concursants i en els quals participaran

com a "teloners" estudiants d'escoles privades i municipals de música de Barcelona. Per a aquest esdeveniment s'ha encarregat una obra a Bernat Vivancos, perquè s'interpreti simultàniament en aquests 10 recitals; es titula *Vers a l'ona* i s'inspira en Albéniz per commemorar el centenari de la seva mort.

En el marc de l'Off també se celebraran recitals al vestíbul del Metro, L2 de la plaça de la Universitat, a la presó de Can Brians 1, a la Nau Ivanow, al Centre Cultural dels Catalanistes, a l'Orfeó Gracienc, a diverses escoles de música municipals i privades, a la Universitat de Pedagogia de la Vall d'Hebron, al Museu Frederic Marès, a la sala Mas i Mas, a l'Escolania de Montserrat, a la Biblioteca Municipal Bonnemaison, a l'Institut Francès i al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, entre d'altres.

Un any més, a més del suport de l'Ajuntament de Barcelona, la Generalitat de Catalunya, el Ministeri de Cultura i la Diputació de Barcelona, el Concurs compta amb el patrocini principal de la Fundació Banc Sabadell, l'Obra Social Caixa Catalunya i la Fundació Lluís Carrulla.

HO HAN DIT, HO HAN ESCRIT

Temes de molt viva actualitat presideixen aquesta secció. En primer lloc la polèmica per l'absència de representació musical en el recentment nat **CONSELL NACIONAL DE LA CULTURA I DE LES ARTS**, tractat per una coneguda personalitat del món intel·lectual. Un altre tema actual –el problemàtic **CAPTENIMENT DEL TITULAR DE L'OBC AMB AQUESTA**– també és objecte d'atenció; com ho és la commemoració del **25È ANIVERSARI D'UN CICLE DE CONCERTS IMPORTANT: IBERCAMERA**. En un altre molt diferent ordre de coses, hom ofereix una encertada reflexió sobre el **PAPER QUE TENEN I HAN DE TENIR LES PUBLICACIONS ESPECIALITZADES EN MÚSICA** en l'actual context de crisi econòmica. **MIGUEL POVEDA, UNA JOVE I IL·LUSTRE FIGURA DEL FLAMENC**, reflexiona sobre la **SEVA DISPOSICIÓ A CANTAR EN CATALÀ**. Hom es desplaça a Madrid per contemplar **LA PROBLEMÀTICA DEL CANVI DE DIRECCIÓ ARTÍSTICA EN EL TEATRO REAL**. Finalment, hom aborda el moment de la música per a cobla amb la veu autoritzada de **SALVADOR BROTONS**.

«El problema no són els noms, **EL PROBLEMA ÉS UNA LLISTA SENSE CONCEPTE**. El Consell que ha aprovat el Parlament ha nascut del **PACTE ENTRE ELS LÍDERS D'ALGUNS DELS GREMIS ARTÍSTICS MÉS PERSEVERANTS** del país i els responsables culturals dels partits [...]. El debat important no és si hi estan més o menys representades determinades arts –que no ho estan–, sinó la funció del Consell en el si del sistema cultural català.»

Ferran Mascarell. "Avui", 27 de gener de 2009.

«S'ha millorat molt en la qualitat dels **MÚSICS DE COBLA PERÒ NO S'HA MILLORAT EN ELS RECURSOS**, aquells músics encara serien millors si poguessin viure només de la cobla. Seria molt important **QUE LA GENERALITAT VERITABLEMENT DONÉS SUPORT A LA CREACIÓ DE COBLES OFICIALS**, pagades, professionals, que poguessin anar portant la nostra música arreu del territori, i fora també. [...] Jo crec que **SERIA BO QUE PER BALLAR TAMBÉ ES PREMÉS LA QUALITAT DE LA MÚSICA** de la sardana. Té moltes possibilitats que se li demani una qualitat musical alta. Crec que de mica en mica canviarà, això, perquè **ELS MÚSICS QUE TOQUEN A LA COBLA VOLEN TOCAR SARDANES DE QUALITAT** i de mica en mica les aniran introduint al repertori, i aquestes persones que creuen que només han de ballar les coses que fan pam-pam-pam aniran canviant de mentalitat.»

Salvador Brotons. Albert Font-Tarrés, "Segre", 26 de gener de 2009.

«Més enllà dels resultats dels concerts, potser **EL LLAST MÉS IMPORTANT PER**

ARA ÉS LA GRISA PROGRAMACIÓ D'AQUESTA TEMPORADA, que el mateix Alfaya admetia a la ràdio que era de poc risc. **QUI FA ALESHORES LA PROGRAMACIÓ?** Tot i la presència d'un director titular, un gerent i una comissió artística, sembla que encara faci falta algú més perquè prengui les decisions que ningú sembla que pren. Llàstima que hi ha un element que falta en aquesta equació: **LES DUES PRIMERES TEMPORADES D'OUE** van ser molt més atractives quant a obres interpretades. Segui com sigui, **ESTABILITAT I OBC SEMBLEN, LAMENTABLEMENT, TERMES ANTINÒMICS.**»

Xavier Cester, "Avui", 11 de gener de 2009.

«Hemos pasado de ser **RECEPTORES DE PROGRAMAS QUE SE HACÍAN FUERA** a crearlos nosotros mismos para nuestro público y exportar para un público de todo el mundo. La temporada de Barcelona es también para nosotros un laboratorio. Un centro de extrema importancia para nosotros, donde **HEMOS CONSTRUÍDO UN PÚBLICO DE MUCHÍSIMA CALIDAD Y NOS HEMOS CONSTRUÍDO A NOSOTROS MISMOS.**»

Josep Maria Prat. Eva Vila, "La Vanguardia", 21 de gener de 2009.

«También las **REVISTAS ESPECIALIZADAS DEBEREMOS AFRONTAR LOS CAMBIOS**, sumarnos a las posibilidades que nos ofrecen los nuevos medios, **SEGUIR COLABORANDO EN LA DIFUSIÓN DEL DISCO** como soporte para la música clásica, capeando el temporal de la crisis. Compitiendo desde las señas de identidad propia, proponiendo tanto como recogiendo ideas [...]. Llegue la música al consumidor por el medio que llegue, **LA**

CRÍTICA SEGUIRÁ SIENDO NECESARIA, LA OPINIÓN IMPORTANTE A LA HORA DE MEDIAR ENTRE EL CRECIENTE PÚBLICO DE LA MÚSICA EN VIVO Y LOS CONCIERTOS a los que no deja de acudir. Y, sobre todo, haciendo de la música un organismo vivo, capaz de seguir siendo un elemento decisivo en nuestra cultura.»

Secció *Opinió*, "Scherzo", febrer de 2009.

«**DE CAP MANERA [DEIXA DE CANTAR EN CATALÀ]**. Quan em donen la més mínima oportunitat, ho col·loco on em deixin. Ho he fet a Mèxic i a Frankfurt i també en faig alguna peça quan actuo per la Península. Alguns fins i tot m'ho demanen i **ALTRES SE LES SABEN DE MEMÒRIA TOT I QUE NO PARLEN NI UN BORRALL EN CATALÀ**. [...] A partir de llavors [enregistrament del disc *Desglaç*] estic enganxat a diferents poetes que desconeixia i ja tinc ganes de tornar a gravar en català.»

Miguel Poveda. Pere Pons, "Avui", 27 de gener de 2009.

«Su presentación el 4 de diciembre [de **GERARD MORTIER COM A DIRECTOR ARTÍSTIC DEL TEATRO REAL**], mostró al excelente comunicador que conocíamos, al brillante disertador que es pero siguió dejando abiertos los interrogantes principales del asunto, **PUES LAS RAZONES PARA NO RENOVAR A ANTONIO MORAL**, siguen sin ser explicadas. Cualquier observador mínimamente avisado puede comprobar que el trabajo de Moral ha sido impecable y así lo reconocen las gentes del oficio... [...] Allí se dijo que en una próxima reunión del Patronato –ya celebrada–, **SE OFRECERÍA A ÉSTE LAS EXPLICACIONES OPORTUNAS**. Éstas siguen sin darse a la opinión pública, que debe saber qué ha pasado y por qué se ha llegado a esta solución. **SI NO FUERA ASÍ, LA CRISIS SEGUIRÍA PARECIENDO INNECESARIA Y HABERSE CERRADO EN FALSO**. [...] Y luego, naturalmente, un público [...] a la espera de lo que ocurra y escamado de tanto lío, en tan poco tiempo como el Real tiene de vida. Añadamos como un dato no baladí la presencia de Mortier en la Comisión Ejecutiva, en la que nunca figuró ningún director artístico, **SÍNTOMA DE LO FUERTE QUE APUESTA POR SÍ MISMO Y DE HASTA DÓNDE CONSIDERA QUE DEBE LLEGAR SU PODER.**»

Secció *Opinió*, "Scherzo", gener de 2009.



G. POCH



P. BARCELÓ

RMC
293

A PROPÒSIT DE...

El nou director de la Coral Càrmina
Gorka Sierra

Des del començament d'aquesta temporada, un dels cors històrics del nostre país ha estrenat director. Possessor d'un currículum privilegiat, el basc Gorka Sierra es posa al capdavant de l'entitat amb idees i projectes que ens proposem de descobrir en aquesta conversa.

per ALBERT TORRENS

—Enhorabona pel seu nomenament. Com arriba a la direcció d'aquesta entitat?

—Jo ja havia dirigit la coral com a convidat en dues ocasions el curs anterior, i van ser experiències molt positives, tant per a mi com per al cor. L'estiu passat, quan el meu predecessor, Fernando Marina, va plantejar el seu relleu, es van recordar de mi i m'ho van proposar. Jo, després de 23 anys al capdavant de la Sociedad Coral de Bilbao, havia pensat treballar un temps com a director *freelance* i compositor —i encara, de vegades, d'organista. Però com que em va semblar un cor amb moltes possibilitats, que té una trajectòria i ha tingut molts directores coneguts i prestigiosos, vaig acceptar l'encàrrec.

—Un canvi de rumb que s'ha traduït en un canvi de residència...

—Sí, perquè la idea de l'entitat era que pogués continuar vivint a Bilbao i anés i tornés per dirigir els assajos, però un cop aquí també m'ha sorgit la possibilitat de treballar amb la Coral de Berga. I com que jo no sóc gaire amic de viatjar —perquè ja em desplaço molt sempre per altres feines—, em va semblar més còmode traslladar-me, ja que no tinc responsabilitats al País Basc més enllà de la família i els amics. I ara estic encantat de viure al Penedès.

—Quins projectes de futur té previst emprendre amb la Coral Càrmina?

—Per a mi, el gran problema actual de

COM ÉS HABITUAL, LA XERRADA AMB L'ENTREVISTAT VA MÉS ENLLÀ DEL QUE PODEM CONDENSAR EN AQUESTES LÍNIES, I GORKA SIERRA, UN COP DISSIPADA UNA CERTA TIMIDESA INICIAL, NO NOMÉS RESPON SOBRE ALLÒ QUE SE LI DEMANA, SINÓ QUE OBRE AUTÈNTIQUES LÍNIES DE DEBAT SOBRE NOUS FRONTS, TOT ASSUMINT LES CRÍTQUES QUE ALGUNES DE LES OPINIONS QUE EXPOSA LI PODRIEN COMPORTAR. DIRECTOR, INTÈRPRET I COMPOSITOR, DEFENSA LA QUALITAT DE LA MÚSICA PER DAMUNT

DE TOT I ALERTA DE L'ABÚS DE LA DIFICULTAT SENSE SENTIT D'ALGUNES OBRES D'AUTORS CONTEMPORANIS.



la música coral és la repetició del mateix repertori a tot arreu, fins al punt de perdre's les senyes d'identitat de totes les institucions. Jo, amb Càrmina, vull intentar aquesta renovació i també revisar el concepte del que és un cor, perquè jo estic en contra dels cors que podríem anomenar "de mercenaris", que no funcionen com a entitats estables, sinó que reuneixen gent determinada per a cada producció. Els cors han de tenir personalitat pròpia, i això només s'aconsegueix amb una certa estabilitat dels components i un treball continuat.

—En què s'assemblen i es diferencien el cor que dirigeix a Bilbao i Càrmina?

—La Sociedad de Bilbao pertany a un tipus d'entitat coral molt freqüent al País Basc, molt gran, de més de cent persones, un cor no professional perquè no s'hi guanyen diners, però que fan quaranta o cinquanta concerts l'any i activitats amb orquestres professionals. Càrmina és un cor potser no tan gran per a segons quin repertori, però sí capaç de fer-lo. Ja hem començat a fer coses im-

portants i aquest mes de març participem al Festival Musika-Música de Bilbao, on actuarem al costat de les formacions més prestigioses del món amb un programa de cantates de Bach.

—Hi ha una certa rivalitat ben entesa entre les tradicions corals basca i catalana. Són comparables?

—La principal diferència tècnica és el tipus de veu, sobre la qual hi ha la discussió entre els que pensen que és una qüestió genètica o de formació. En tot cas, al País Basc les veus masculines sobretot tenen molta importància, i els tenors, en molts casos, són un senyal d'identitat pròpia. Són cordes molt timbrades, obertes, que no fan servir tant el recurs del falset i que donen un color especial a l'harmonia. Els baixos també són molt potents. I això es tradueix en la forma habitual d'harmonitzar el cor basc, a sis veus mixtes: dues de femenines, dues de tenor, barítons i baixos. El cor català és més fi, amb una emissió tendent al falset, a la veu més impostada.

Si Monteverdi aixequés el cap... i tanmateix, quin espectacle!

L'INCORONAZIONE DI POPPEA de Claudio Monteverdi. Llibret: Gian Francesco Busenello. Sarah Connolly. Miah Persson. Jordi Domènech. Franz-Josep Selig. Maite Beaumont. Dominique Visse. Ruth Rosique. Dir. escènica: David Alden. Dir. musical: Harry Bicket. LICEU. 3 DE FEBRER DE 2009.

per J. Comellas

Imaginar-se amb tota exactitud com podria esperar avui, Claudio Monteverdi, prop de tres segles i quart després de la seva estrena, que fos un muntatge de la seva *L'incoronazione di Poppea* resulta un exercici suggestiu, ja que planteja el fonamental tema de la fidelitat històrica a un patrimoni tan reculat i tan absent de documentació fiable. No costa gaire imaginar que veient la versió que n'ha fet el dramaturg David Alden i el director musical Harry Bicket, hauria tingut un gran disgust. Tanmateix, quin espectacle tan ric el que ens han servit aquests artistes i amb ells els seus intèrprets: o sigui els que els han sabut entendre i interpretar tan bé.

El seu mèrit, sens dubte

—excessos i fins i tot moments de deliberat mal gust a part—, ha estat saber extreure tota la gran càrrega de permanència universal del contingut de l'obra, sobretot del seu llibret. Altrament del que hom podia pensar, ens trobem davant d'uns continguts que sentim propers, immediats i vius; que ens sacsegen perquè sintonitzen plenament amb els nostres temps amb una exactitud que ens hem de pessigar per creure-ho, i que transcendeixen el recorregut de la trama en si mateixa. Darrere del procés que mena la cortesana Poppea fins a aconseguir ser emperadriu, hi un quadre de relacions humanes —malgrat la presència de tipus mitològics no ben imprescindibles—, d'una vivor absoluta, que el



DOMINIQUE VISSE I MIAH PERSSON

dramaturg ha conduït per camins una mica esbojarrats a vegades, amb una evident càrrega irònica, que tanmateix mai no perd el fil i la fidelitat a l'esperit de l'obra.

Alhora, la batuta de Bicket ha fet l'opció de potenciar el protagonisme vocal davant de l'instrumental, i afavorint d'aquesta manera que tot es concentrés en la verbalitat i teatralitat de l'obra —de fet un *continuum* de diàlegs.

Tanmateix, això no hauria estat possible sense comptar amb un quadre d'intèrprets

lliurats convençudament als seus personatges, sense tics protagonistes de cap mena, absolutament servidors de l'esperit d'equip que els directors han sabut imposar. Deixant a part la jerarquia dels protagonistes principals —quins protagonistes!—, a un hom se li permetrà deixar constància de l'excel·lent treball de Jordi Domènech, passat al primer repartiment per indisposició del titular, una oportunitat que ha resolt amb tota excel·lència.

RMC
293

Feliç matrimoni orgue-trompeta

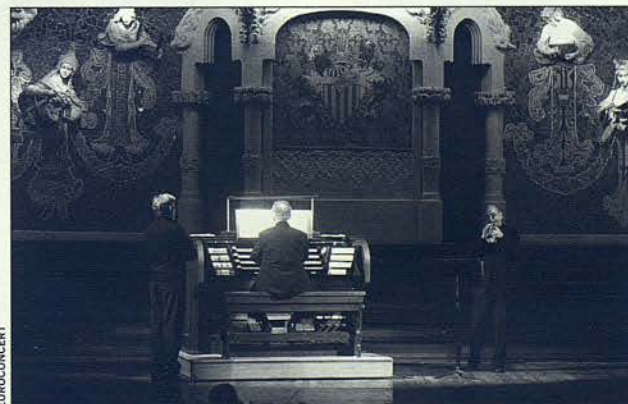
EUROCONCERT. Hans Gansch, trompeta. Peter Planyavsky, orgue. Viviani, Boëly, Heiller, Torelli, Mendelssohn, J. S. Bach, Planyavsky, Saint-Saëns, L. Mozart, Franck. PALAU DE LA MÚSICA. 18 DE GENER DE 2009.

per Lluís Trullén

El 27 d'octubre de 2003 Peter Planyavsky, professor d'orgue i improvisació a la Hochschule für Musik de Viena des del 1980, inaugurava la restauració de l'orgue Walcker del Palau.

Acompanyat per Hans Gansch —el qui fou trompeta solista de la Filharmònica de Viena entre 1982 i 1996 i actual professor al Mozarteum— van oferir al Palau un programa en què la majestuosi-

tat del barroc, la transparència clàssica, la poètica romàntica i els colors del segle XX —representat per Anton Heiller, organista que ja havia actuat al Palau—, mostrava principalment el ventall de possibilitats d'aquest orgue espectacular. Sonoritats enlluernadores com les assolides en el *Concerto* de Torelli, la grandesa de les obres de Bach, Saint-Saëns i Franck, transmesa a més per Planyavsky



amb una sensibilitat i transparència inqüestionable en el desenvolupament de les veus, van permetre gaudir no només del talent d'un intèrpret famós mundialment, sinó també d'un ins-

trument d'una qualitat que concert rere concert queda reafirmada. Fou un programa eclèctic, en el qual van quedar manifestades les possibilitats sonores de l'instrument.

Mahler "a la russa"

IBERCAMERA. Orquestra i Cor del Teatre Mariinski de Sant Petersburg. Marina Xàgutx, soprano. Zlata Bulitxeva, mezzosoprano. Dir.: Valeri Gergiev.

L'AUDITORI. 22 DE GENER DE 2009.

per Mercedes Conde Pons

El cicle de concerts Ibercamera va celebrar amb un potent concert commemoratiu les seves noces d'argent. Després d'un breu parlament de Josep Maria Prat, director d'un dels cicles de concerts amb més trajectòria i tradició a Barcelona, Valeri Gergiev i la seva Orquestra del Teatre Mariinski de Sant Petersburg van felicitar el cicle obsequiant el públic amb una *Obertura Festiva* de Xostakóvitx. La dita obertura, obra de circumstàncies que el compositor rus va escriure per a la com-

memoració del trigèsim aniversari de la revolució russa, l'any 1947, és una alegre fanfara militar que la nombrosa secció de vents de l'orquestra va interpretar amb innegable eficàcia i entusiasme.

Però la veritable festa es trobava en la *Segona Simfonia* de Mahler, coneguda com a "Resurrecció", del compositor austríac Gustav Mahler. Obra simfònica de grans dimensions, pel que fa a la durada i als requeriments orquestrals, Gergiev va optar per una versió no massa grandiloqüent, tant pel que fa a la

plantilla orquestral —sis contrabaixos respecte dels vuit que són habituals en un compositor com Mahler— com a la versió que es va poder escoltar, malgrat una imponent entrada del cor al final de la seva intervenció, coincidint amb el final de la simfonia. La versió de Gergiev es va basar més en l'equilibri i *legato* melismàtic que no pas en l'accentuació contrastant que Mahler acostuma a imposar en els seus temes, amb un gust típicament austríac. En aquest sentit, doncs, s'hi va trobar a faltar l'energia irònica que s'escau a l'"Scherzo", però es va apreciar una certa placidesa en certs passatges del segon moviment "Andante moderato". Gergiev va jugar la partida amb una escassa paleta de grisos, els contrastos eren més de volum que

no d'intenció i això va fer mancar a una gran versió, malgrat això, de l'apel·latiu d'excel·lència que s'espera d'una batuta com la seva. Es podria dir, sense por de caure en l'obvietat, que el seu va ser un Mahler "a la russa".

Per arribar a aquest propòsit, Gergiev va comptar amb una Orquestra i Cor del Teatre Mariinski d'eficient i enèrgica sonoritat, així com també amb dues veus solistes per al darrer moviment, de variabls resultats. La mezzosoprano Zlata Bulitxeva es va mostrar insegura en l'atac del delicadíssim "Urlicht", fet que va malmetre el clima màgic a què predisposava aquest darrer moviment. Marina Xàgutx va mostrar una autèntica veu russa, tot terreny, que es va imposar a l'allau volumètrica del ja esmentat cor.

Orfeó Català culte i popular

L'AUDITORI CORAL. Orfeó Català. Mercè Sanchís, piano. Dir.: Josep Vila i Casañas. "Universalitat i tradició". Rheinberger, Brahms, Bruckner, Mendelssohn, Sancho Marraco, Vila i Casañas.

L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 17 DE GENER DE 2009

per LL. T.

Motets de Rheinberger, els *Ave Maria* de Bruckner i Brahms, la *Litúrgia alemanya* i "Der Erdkreis" de l'oratori *Paulus* de Mendelssohn van configu-

rar el primer apartat d'un concert en el decurs del qual l'Orfeó Català de la mà de Josep Vila va corroborar aquesta qualitat que concert rere concert reafirma l'entitat coral.

La música religiosa llegada per aquests autors romàntics alemanys va ser tractada amb delicadesa i profunditat; moments que requereixen des del recolliment a la brillantor, però sempre creant una atmosfera plàcida que reiteradament assolía una formació compacta en totes les seves veus. Les cançons populars catalanes harmonitzades per Sancho Marraco i la sugge-

rent i brillant *Fantasia coral* basada en cançons tradicionals catalanes van esdevenir contrapunt festiu i suggerent a la transcendència assolida en la primera part. Frescor, varietat de colors, dinamisme, tot fluïa en unes obres que recollien inoblidables melodies del nostre llegat popular, transmeses per l'Orfeó, el seu millor interlocutor.

Excel·lents obra, solista i direcció

TEMPORADA OBC. Markus Placci, violí. Dir.: Antoni Ros Marbà. Lamote de Grignon: *Facécia. Variacions calidoscòpiques*. Cervelló: *Concert per a violí i orquestra*. Txaikovski: *Simfonia núm. 5*.

L'AUDITORI. 16 DE GENER DE 2009.

per Ll. T.

L'estrena a Catalunya del *Concert per a violí i orquestra* de Jordi Cervelló va tenir lloc el passat gener a L'Auditori. L'OBC dirigida per Antoni Ros Marbà acompanyava Markus Placci, violinista que ja hi havia estrenat el *Concert* el 2005 amb l'Orquestra de la RTVE dirigida per Uwe Mund. Revi-

sat en el transcurs del 2007, aquest *Concert* mostra la reconeguda solvència de Cervelló en l'escriptura de tot el que fa referència a les cordes; esdevé un veritable *tour de force* per al solista, que ha de passar des d'atmosferes caracteritzades per la contemplació a moments d'enlluernador virtuosisme, tot sobre una estructu-

ra tradicional de tres temps que emmarquen harmonies punyents i motius melòdics, tot configurant un variat ventall d'idees temàtiques suggerents. El solista va superar amb escreix la demanda tècnica de l'obra i l'OBC en mans del mestre Ros Marbà assoleix una solvència i una seguretat que defuig la irregularitat mostrada en el decurs de la present temporada.

La interpretació d'una obra que esgota tots els qualificatius com la *Simfonia núm. 5* de Txaikovski va assolir una lectura d'una qualitat inqüestionable: equilibrada, sense

caure en un excés de vàcua espectacularitat en el darrer moviment i pouant en tot el referent a la nostàlgica poètica romàntica sublimada en els passatges més lírics de l'obra van contribuir a la bona interpretació de la partitura. *Facécia. Variacions calidoscòpiques* de Lamote de Grignon, obra enllestida el 15 de juliol de 1936, va tornar a sonar en mans de l'OBC, en què darrere d'un aparent *divertimento* hi ha present un entramat orquestral de tremenda complexitat desgranat per l'OBC i Ros Marbà amb solvència contrastada.

Rotunda Philadelphia Orchestra

PALAU 100. The Philadelphia Orchestra. Dir.: Christoph Eschenbach. Beethoven: *Obertura Egmont*. Pintscher: *Osiris*. Schubert: *Simfonia núm. 9*.

PALAU DE LA MÚSICA. 3 DE FEBRER DE 2009.

per Ll. T.

Més de cent anys d'història són els que envolten la trajectòria de l'Orquestra de Filadèlfia: Leopold Stokowski, Eugène Ormandy, Riccardo Muti, Wolfgang Sawallisch, Christoph Eschenbach i actualment Charles Dutoit han estat titulars d'una desenes d'anomenades "grans" d'Amèrica. I certament aquella història brillant del passat continua enlluernant amb una sonoritat desbordant, amb una secció de cordes (per cert amb una nodrida presència oriental) fascinant, i amb la capacitat d'oferir una varietat de timbres il·limitats. La Philadelphia és una màquina perfecta de fer música, una orquestra típicament americana per la seva brillantor, per la seva contundència i pel seu grau màxim d'exigència tècnica. Escoltar la fortalesa i vi-

vacitat que el carismàtic Christoph Eschenbach reclamava a la formació en l'*Obertura Egmont* de Beethoven, comprovar com superaven la complexitat de matisos d'una obra massiva i colorista com *Osiris* creada pel jove compositor Matthias Pintscher, dedicada a Boulez i estrenada el febrer de 2008, o com superaven la vivacitat de *tempo* del darrer moviment de la *Nove-na* de Schubert, ajuden a explicar que per l'escenari del Palau ha passat una formació orquestral de sonoritats il·limitades. Cal, però, preguntar-nos si la *Simfonia "la Gran"* de Schubert exigia tanta rotunditat, tant de cos orquestral, fins i tot si aquell carisma demanat per un director de les característiques d'Eschenbach resulta desbordant per a aquesta monumental *Simfonia*. El cert, però, és que



CHRISTOPH ESCHENBACH

el Palau va poder escoltar un Schubert trepidant, també una pàgina avantguardista en una recreació màgica per la varietat de timbres, i un Be-

ethoven que pel seu cos sonor i per la seva fortalesa rememorava aquelles versions romàntiques, encara de referència, de dècades enrere.

RMC
293

Dos Re major ben diferents

TEMPORADA OBC. Dir.: Eiji Oue. Vadim Repin, violí. L. van Beethoven, J. Haydn.

L'AUDITORI. 23 DE GENER DE 2009.

per Josep Barcons

Re major és una tonalitat brillant i solar que s'acostuma a assimilar a estats de felicitat i extroversió. Beethoven, que l'utilitza en el seu *Concert per a violí* i que en sap les implicacions, enceta aquesta meravella del repertori amb les timbales evidenciant, a *solo*, aquesta lluminositat tonal. Al cap de poc, però, la corda—amb gran dramatisme—planteja el mateix motiu rítmic, si bé sobre l'enorme dissonància, fosca i aspra en aquest context, del Re sostingut. A partir d'aquesta tensió inicial, Beethoven bas-

teix un moviment que amb gran intensitat i optimisme sembla elevar-se progressivament per sobre d'aquest conflicte tímbric i harmònic. Si aquest joc de clarobscurs dramàtics no es posa de manifest, evidentment sona Beethoven, però la sacsejada emocional que es desprèn de l'obra no arriba a commoure ni a omplir el cor de joia.

I això és el que va passar en els dos primers moviments de la versió que va realitzar Eiji Oue al capdavant de l'OBC, amb el reconegut Vadim Repin com a solista: el discurs aeri i exultant de Beethoven no aixecava el vol amb l'e-

nergia i força que el sustenten. I no pas per cap mena de desajustament orquestral, sinó perquè semblava que l'alegria no niava rere les notes, fins al punt que no s'evidenciaven ni tan sols les insinuacions temàtiques que Beethoven juga a amagar entre els compassos. Tanmateix, en el "Rondó" final—que inaugura el violí solista, aquí preciós i gràcil—, l'aire de dansa jovial i senzill plantejat per Repin sí que va acabar tenyint l'obra d'un esbós de somriure. Somriure que va acabar gairebé en rialla quan, de propina, el violinista siberià—acompanyat per pizzicati de l'Orquestra, i amb un Oue que després d'amagar perillosament un ball sobre l'escenari, va fer volar la cua del frac per asseure's sobre la tarima—va esplaïar-se amb les variacions

sobre *El Carnaval de Venècia* de Niccolò Paganini.

A la segona part, ja des de la severitat majestàtica de la introducció del primer moviment, el Re major en què està escrita l'última simfonia de Haydn va sonar ben diferent del de Beethoven. L'adéu de Haydn al públic londinenc va esdevenir—en la versió d'Oue—alegre en l'"Allegro", caminador sempre (que subtil que és Haydn!) en l'"Andante", breu i enèrgic en el "Trio", galant en el "Minuet", i rude—potser un xic massa, i lleument mancat del control que permet afrontar els acudits amb fina ironia—en el "Finale Spiritoso". Hi ha qui diu que tocar Haydn és una de les millors maneres de fer créixer una orquestra: endavant amb el clasicisme, doncs, que—a jutjar pels resultats—funciona...

Planter musical sòlid per a un bon 'Retablo'

EL RETABLO DE MAESE PEDRO de Manuel de Falla. Marisa Martins/Olatz Saitua, sopranos. Joan Martín-Royo/Marc Canturri, barítons. Xavier Moreno/Mikeldi Atxalandabaso, tenors. Iván Martín, piano. Dir. musical: Josep Vicent. Dir. escena: Enrique Lanz. LICEU. 10 DE GENER DE 2009.

per M. C. P.

Novament el Gran Teatre del Liceu té en compte el sector públic infantil programant una òpera breu, aquest cop inclosa dins de la temporada oficial, per tal d'introduir els més petits al món de l'òpera. En aquest cas, però, l'encís principal de l'oferta no era tant l'obra escollida com l'estèticament bella posada en escena d'Enrique Lanz. I no és que l'òpera triada no sigui una obra mestra –cosa que és indiscutible–, sinó perquè el neoclassicisme d'*El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla no té la màgia fantasiosa que potser sí desperta en el públic més petit Rossini o Mozart. Tanmateix cal posar atenció en el fet que en les representacions –del doble repartiment– a què qui signa va poder assistir, els nens van estar tan o més atents que els

seus acompanyants adults.

Per tant, èxit de programació, sobretot gràcies a una posada en escena il·lusionista i eficaç. Aprofitar el recurs del teatre dins del teatre amb un doble joc de marionetes, unes gegants representant el públic de carrer d'època medieval, les altres les pròpies titelles que Maese Pedro mou en el teatre de ficció, és un encert que Lanz ha arrodonit amb una producció de gran bellesa. Cal dir, a més, que l'equip de titellaires encarregats de moure-les va fer lluir notablement els dits ninots, tot aconseguint grans efectes. Amb un espectacle així, tant nens com grans quedaven atrapats per la màgia dels moviments lents i sostinguts a què la música convidava.

En l'àmbit musical, els resultats també van ser d'alt nivell i, tenint en compte que el



conjunt estava format íntegrament per músics joves i –en la seva majoria– de casa, la satisfacció omple més, tot augurant una bona continuïtat a la creació autòctona. Començant per una Acadèmia de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu –de qualitat sonora més crescuda que en anteriors ocasions– dirigida amb eficàcia per Josep Vicent. Cal fer esment d'Iván Martín com a virtuós solista al clave en el *Concert per a clavicèmbal* que servia de pròleg a la dita òpera. Els solistes individuals van mostrar-se en general segurs en els seus rols, tot mostrant facetes diferents en funció de les seves característiques individuals. Marisa Martins va

fer un Trujamán extravertit, amb delicioses inflexions de collita pròpia, mentre que Olatz Saitua tot i semblar més infantil va sonar més plana. Tant Joan Martín-Royo com Marc Canturri van ser uns adequats Don Quijote; el primer destacant per noblesa de timbre, el segon per empena i efusivitat. Mikeldi Atxalandabaso i Moreno actuaven en el rol de Maese Pedro, tots dos ho van fer amb rotunditat. Llàstima, però, de la constatació de l'ús de l'amplificació en les veus. Un bon ús i en casos aïllats pot ser fins i tot útil; quan aquest desvirtua les veus, no. I en aquest cas, els efectes nocius es van fer palesos en alguns instants.

RMC
293

Jove Händel històric

PALAU 100. The Sixteen. Cor Jove de l'Orfeó Català. Dir.: Harry Christophers. G. F. Händel. PALAU DE LA MÚSICA. 20 DE GENER DE 2009.

per J. B.

Amb jaqueta llarga i rínxols naturals de color plata: així sortia a l'escenari Harry Christophers, com una mena de Händel del segle XXI. Davant seu, una vintena dels seus habituals Sixteen (en formació purament orquestral) i una multitud de joves il·lusionats per cantar sota la direcció d'un dels referents de la música antiga. Les cares de perplexitat feliç dels integrants del Cor Jove eren evidents en el moment de sonar l'enèrgica *Entrada de la reina de Saba* que preludiava la primera intervenció conjunta de cor i or-

questra en l'himne de la coronació *My Heart is inditing*. Un himne basat en el salm 45, que diu: "Un bon auguri em surt del cor". I, efectivament, la primera intervenció del Cor presagiava bons auguris: moltes veus sonaven com ben poques, no pas perquè la joventut de les veus les fes petites, sinó pel bon treball de balanç i homogeneïtat fet per Esteve Nabona, director del Cor i veritable ànima d'aquesta col·laboració. De manera acurada, el Cor se sumava a l'orquestra, amb pulcritud sonora, refinada dicció anglesa i precisió en l'atac de totes les con-



HARRY CHRISTOPHERS

sonants.

Sobre aquesta excel·lent base tècnica, la música va assolir fites de gran bellesa en l'últim número del primer dels *anthems*, així com al llarg de tot el conegut *Zadok the Priest*, en què els membres del Cor es movien mel·lífluament al pols de la música, o en el difícilíssim segon número del *Let thy Hand be Strengthened*, el tempo lent del qual es

va aguantar sense vacil·lacions en l'afinació. Intercalades entre els quatre *anthems* que va interpretar el Cor, les parts purament instrumentals van posar de manifest el bon nivell dels Sixteen, en el qual sobresortien gestos simpàtics en les realitzacions del clavicèmbal i l'orgue. L'orgue, precisament, esdevenia protagonista en un concert en Fa major en el qual, tot i algunes brutícies de digitació en els moviments ràpids, va emergir de manera magistral en el segon moviment.

Obviat el bon resultat musical, l'única objecció que algun purista podria adduir és que, per la grandària del cor, la formació emprada en el concert probablement no responia de manera escrupolosa a criteris històrics... Però això poc importa, quan el criteri que s'imposa és que aquest fou un dia històric per al Cor.

ESMUC

MARÇ 2009
NÚMERO 40

Escola Superior de Música de Catalunya

El colombià Andrés Orozco versiona
amb la Simfònica de l'ESMUC
'L'ocell de foc'
d'Stravinsky



ACTUALITAT

Actuacions de la Cobla, el Conjunt d'Antiga, l'Orquestra Simfònica i la Big Band de l'ESMUC

Consolidació de la proposta concertística vinculada als Grans Conjunts



Esquerra: Jordi Figaró va dirigir la Cobla de l'ESMUC, a l'església de Sant Felip Neri de Barcelona. Dreta: Salvador Mas al capdavant del Conjunt d'Antiga de l'ESMUC, a l'església de Sant Felip Neri



Esquerra: el colombià Andrés Orozco va dirigir l'Orquestra Simfònica de l'ESMUC, a l'Auditori. Dreta: la Big Band de l'Escola, sota les ordres de Paul Mitchell-Davidson



FOTOS: VERO COLLADO

Els estudiants de l'ESMUC van donar a conèixer el treball intensiu realitzat a redós dels seus Grans Conjunts programant una setmana de concerts destinada a donar veu als conjunts instrumentals estables de l'Escola. La primera proposta la va rubricar la Cobla de l'ESMUC, el 27 de gener passat, amb un concert a la Sala Oriol Martorell de L'Auditori, titulat genèricament *La sardana immortal*. El professor Jordi Figaró va ser l'encarregat de dirigir els estudiants, els quals van mostrar les seves aptituds amb un programa complex format per sardanes i obres lliures per a cobla de Juli Garreta, Josep Serra, Enric Morera, Eduard Toldrà, Agustí Borgunyó, Joaquim Serra, Manuel Oltra, Joan Lluís Moraleda, Xavier Boliart i Salvador Brotons.

El relleu el va prendre, l'endemà, el

Conjunt d'Antiga de l'ESMUC, que va oferir un concert a l'església de Sant Felip Neri de Barcelona en el qual va convidar, de manera expressa, els prestigiosos Sacqueboutiers de Toulouse (bona part professors també de l'ESMUC), amb un programa integrat per obres de T. L. de Victoria i G. Gabrielli, sota la direcció de Salvador Mas.

Ja dijous, 29 de gener, el relleu el va prendre l'Orquestra Simfònica de l'Escola, sota la batuta àgil i segura del director colombià Andrés Orozco. El programa, prou ambiciós: la *Sinfonia núm. 5 en Mi menor op. 64* de Txaiovski i el cèlebre *L'oiseau de feu* d'Stravinsky. L'Orquestra va aconseguir el major aforament fins al moment, amb una Sala Pau Casals visiblement plena.

Per cloure l'actuació dels Grans Con-

junts, la Big Band de l'ESMUC va actuar el divendres, 30 de gener passat, sota la direcció de Paul Mitchell-Davidson. En aquesta ocasió, la Big Band es va ampliar amb la presència d'un conjunt de cordes, així com també amb un cor de veus. Els temes: originals del mateix Mitchell-Davidson (en concret, l'àlbum *El llibre d'Ocells*), i clàssics de Hancock (*Watermelon man*, *Chameleon*) i McLaughlin. El concert va tenir lloc a la Sala Oriol Martorell de L'Auditori.

El cicle de concerts de l'ESMUC, *Els concerts de l'Acadèmia*, s'ha reprès a finals de febrer amb l'actuació del Conjunt de Flamenc Fusió de l'Escola. Podeu consultar la programació del cicle a: www.esmuc-concertsacademia.blogspot.com.

TINDRAN LLOC DEL 7 AL 9 DE MAIG DE 2009, A LA SEU DE L'ESCOLA

Els estudiants de l'ESMUC convoquen la segona edició de les Jornades d'Estudiants de Musicologia i Joves Musicòlegs

Després de l'èxit de la primera edició de les Jornades d'Estudiants de Musicologia i Joves Musicòlegs, realitzada el mes de maig de 2008 a l'Escola Superior de Música de Catalunya (Barcelona), la Jove Associació de Musicologia (JAM) i els estudiants de musicologia de l'ESMUC convoquen les II Jornades d'Estudiants de Musicologia i Joves Musicòlegs per al mes de maig de 2009.

Als objectius generals de crear un espai de relació entre els estudiants de musicologia d'indrets diferents i de generar una xarxa de comunicació entre ells, així com donar la possibilitat als musicòlegs en formació o recentment llicenciats d'entrar en contacte amb els formats clàssics d'un congrés (comunicacions, conferències, taules rodones...), se sumen aquest any la reflexió entorn de la figura del musicòleg dins dels camps musical i social.

Les Jornades se centraran en la reflexió de l'espai que ha d'ocupar el musicòleg actual, i també a dibuixar els perfils que aquest pot adoptar en relació amb el seu entorn.

En la línia d'oferir als joves musicòlegs la possibilitat de presentar els seus treballs de recerca o investigacions en curs, sigui quina sigui la seva temàtica o enfocament, els membres de la JAM i els estudiants de musicologia de l'ESMUC conviden tots aquells que hi estiguin interessats a enviar propostes per participar en els formats destinats a aquesta finalitat: les sessions de comunicacions i els pòsters. És per aquest motiu que es demana la presentació d'un resum de la proposta de 250 paraules amb el següent format: Títol, Autor, Correu electrònic, Resum, Paraules claus (tres paraules que descriu la línia del treball).

Els resums s'hauran d'enviar a l'adreça electrònica

Imatge corresponent a les Jornades celebrades l'any passat en diversos espais de l'ESMUC

des.musicologia@gmail.com fins al dia 17 de març de 2009. La comissió organitzadora anunciarà les propostes acceptades a partir del 3 d'abril de 2009.

Per a més informació: Comissió organitzadora de les II Jornades d'Estudiants de Musicologia i Joves Musicòlegs. <<http://2jornadesmusicologia.blogspot.com/>>, <<http://lamusicologia.wordpress.com>>.

La 15a Nit dels Premis Enderrock reconeix la tasca de músics vinculats a l'ESMUC



Celebrada novament a la sala Bikini de Barcelona, el 10 de febrer passat, la 15a Nit dels Premis Enderrock reconeix la tasca dels artistes i de la indústria musical del país. Entre els guardonats, diversos professionals vinculats a l'ESMUC, ja sigui com a intèrprets o també com a responsables d'enregistraments de la qualitat del disc del conjunt *Manel*, realitzat pel professor de l'ESMUC, Ferran Conangla. La Nit dels Premis Enderrock també va reconèixer la trajectòria de les discogràfiques *Música Global*, que enguany celebra els seus 15 anys d'existència, així com dels segells *Picap* i *Fresh Sound* (tots dos compleixen 25 anys).

Al marge d'aquests premis, el públic de la revista *Jaç* va escollir els millors discos de jazz del 2008. La votació popular va atorgar el guardó de millor disc de jazz del darrer any a *Flamenco Big Band* (Verve) de Perico Sambeat; el de millor grup a Santiago Auserón & Original Jazz Orquestra del Taller de Músics; el de millor nova proposta a Martí Serra Trio i el millor disc internacional a *My Foolish Heart* (FM) de Keith Jarrett. Per últim, es van lliurar per primera vegada els anomenats premis de la crítica. Enguany el reconeixement ha estat per al treball *We sing Bill Evans* (Fresh Sound New Talent, 2008), amb Sílvia Pérez, veu (graduada per l'ESMUC) i Joan Díaz Trio (amb Díaz al piano i arranjaments, professor de l'ESMUC; Giulia Valle, contrabaix –i acompanyant de l'ESMUC– i Ramón Ángel Rey, bateria).



D'esquerra a dreta, a dalt: Joan Díaz i Sílvia Pérez. A sota: Ramón Ángel i Giulia Valle

La 'Masurca op. 68 núm. 4' de F. Chopin, un record

per ANNA SERRET ALMENARA

La primera vegada que Fryderyk Chopin va compondre una masurca va ser l'any 1825. Va explotar aquest gènere durant tota la seva vida, ja que li oferia moltes possibilitats expressives i li evocava la seva natal Polònia. Anomenava les masurques "petites històries musicals". De fet, aquestes danses només pertanyien a l'àmbit popular fins que Chopin les portà a formar part de la música culta europea.

En aquest article, però, no veurem la importància que té la masurca dins la vida de Chopin, sinó que parlarem de la importància que té la vida de Chopin en la masurca, concretament la *Masurca en Fa menor, op. 68 núm. 4*.

La polèmica data de naixement. És curiós que la data de naixement de Fryderyk Chopin encara es discuteixi en l'actualitat. Hi ha diverses fonts que indiquen dates diferents. Al seu suposat certificat de naixement figura el 22 de febrer de 1810, en canvi, Chopin l'any 1833 va afirmar que havia nascut l'1 de març d'aquell mateix any. A més, per acabar-ho d'arrodonar, el primer editor de l'obra de què ens ocupem, Jules Fontana, va escriure en aquesta edició un annex en què afirmava rotundament que Chopin havia nascut l'1 de març de 1809.¹

A qui hem de fer cas, doncs? És cert que en la majoria de biografies del compositor es parla del 1810 com el seu any de naixement. No crec, però, que aquesta fos la data veritable, tot i que dues de les fonts que he esmentat així ho indiquen. N'explicaré perquè.

El certificat de naixement no em genera gaire confiança. Tot i que és un document que cal tenir en compte, no és sospitosos que Chopin celebrés el seu aniversari l'1 de març i no pas el 22 de febrer, tal com indica aquesta font? Definitivament el dia i el mes han de ser aquests. L'any, en canvi, ja és més polèmic. És cert que Chopin afirmà que havia nascut el 1810, però seria estrany que Fontana, també company d'escola de Fryderyk, afirmés amb tanta seguretat el contrari si no tenia cap motiu per fer-ho. Lògicament, com més proximitat temporal a la data, més certesa es podia tenir sobre la veracitat de les afirmacions que es feien.

Precisament per això crec que hi ha alguna cosa que reforça la meua hipò-

tesi que Chopin nasqué l'1 de març de 1809: un rellotge. És un rellotge que posseïa Chopin des de molt petit. Si ens hi fixem bé, veurem el nom de Madame Catalani, la cantant que regalà aquest rellotge al petit Fryderyk quan tenia 10 anys, tal com podem veure també en la imatge. I el més important: la data del regal que hi ha inscrita és el 3 de gener de 1820. Si Chopin hagués nascut el 1810 (ja fos el 22 de febrer o l'1 de març), el 1820 encara no hauria fet 10 anys, ja que l'amable senyora li va regalar el 3 de gener.

La vida de Chopin. Posats a seguir la tradició de dividir en etapes les biografies dels compositors, dividiré la de Chopin en quatre, tot i que dins d'aquests períodes, hi ha dates que van canviar la seva vida radicalment i èpoques amb estats d'ànim diversos, tal com podem apreciar en les seves cartes. Em limito a comentar alguns dels fets més destacats.

1809-1824 INFÀNCIA

Chopin va tenir molta sort, ja que rebé una educació molt bona i rigorosa envoltat d'un ambient intel·lectual molt favorable. El 1816 va començar les classes de piano amb el professor Zywny, que va quedar sorprès pel talent del seu alumne. Va ser ell qui li va transmetre un gran entusiasme per Mozart i Bach. El petit Fryderyk, però, faltava sovint a escola pel seu estat de salut. Durant aquesta infància malaltissa, els seus pares l'enviaven al camp perquè es recuperés a l'aire lliure. En aquestes vacances Chopin va descobrir el folklore polonès i, de ben segur va anar interioritzant les melodies que aviat l'inspiraren a l'hora de compondre les seves masurques, gènere que no deixà de produir en tota la seva vida.

1825-1833 JOVENTUT

El 2 de juny de 1825 va ser publicat el seu *op. 1* i tot seguit començà un període molt bo per a ell. La seva salut durant aquests anys fou molt bona, fet que li va permetre fer molts viatges en els quals es donà a conèixer. En aquests viatges conegué personalitats tan importants de l'època com Hummel i Czerny.

També en aquests anys va decidir definitivament dedicar-se a la música així que, un cop finalitzats els seus estudis,



Única fotografia que es conserva de F. Chopin. Presa l'any 1849, l'últim any de la seva vida

el jove Chopin va anar al recent fundat Conservatori de Varsòvia, dirigit per J. Elsner, un pedagog excel·lent. Durant aquest període Fryderyk treballà molt. Elsner va fer que seguis un temari molt estricte i, a més, seguia anant a la universitat per continuar amb els estudis d'estètica i literatura. Com que ja sabia francès i alemany, va començar a l'estudiar l'italià. Respecte al piano, seguir estudiant sol, ja que no hi havia cap professor que li pogués ensenyar més del que ja sabia.

Però de cop i volta la seva vida canvià radicalment. Enmig d'aquesta joventut tan joiosa, l'any 1830 Fryderyk decidí marxar de casa tot coincidint amb la revolució que i va haver al seu país. Mai més no hi tornaria. Inicià, doncs, el camí cap a París, on s'instal·là definitivament. Chopin se sentia molt sol i en una carta a la seva família digué: "El meu piano no ha fet més que sentir masurques."² Imaginem-nos quina importància ja havien pres aquestes composicions en la seva vida. Aviat, però, es començà a adaptar a la casa nova i féu noves amistats com Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Heine, Liszt...

1834-1841 MADURESA

L'any 1834 va ser sens dubte l'inici d'una nova etapa per a Chopin. Biògrafs com J. Huneker qualifiquen aquesta data com a brillant perquè Fryderyk, ja completament assentat a París, havia assolit molta fama gràcies a concerts com el que li va proporcionar Kalkbrenner, i va esdevenir el professor de piano més popular i més apreciat de la ciutat.

L'any següent es retrobaria amb els seus pares. Van ser uns temps molt fel·lços per al compositor que van quedar truncats a causa del trencament de la re-



Esquerra, rellotge d'or de F. Chopin.
Inscripció a la part de darrere

lació amorosa que tenia amb Maria Wotzinska. L'any 37, desesperat per aquesta ruptura, va emmalaltir. Però va passar poc temps fins que George Sand aparegué i, com és ben sabut, amb aquest nou amor viatjà a Valldemossa, a Mallorca, passant per Barcelona. La primera impressió va ser fantàstica: "El cel és de turquesa, el mar d'atzur, les muntanyes de maragda i l'aire paradisiac. Hi ha sol tot el dia!",² escrivia Chopin. Però aviat aquelles vacances del 38 esdevingueren insuportables i tots dos van haver de marxar d'allà perquè els habitants del poble estaven escandalitzats per la presència d'aquella parella tan estranya. (No estaven casats!)

Aquesta etapa que he anomenat *maduresa*, tot i els daltabaixos que va tenir, finalitza tal com ens podiem esperar amb un èxit rotund. Fryderyk va realitzar un concert a la sala Pleyel l'any 41 que va tenir molt de ressò. Tothom el va lloar i Liszt n'escrigué una magnífica crítica.

1842-1849 DECADÈNCIA

Tot i això, a partir d'aquest moment les coses començaren a anar malament. Les cartes dels seus pares van prendre un to recriminatori i, a més, Chopin va emmalaltir (situació que no l'abandonà fins la mort). Això es va reflectir tant en el seu caràcter com en la seva producció musical. El gran coneixedor de Chopin, J. Kallberg, explica cap a l'any 42 el següent: "Raons tant documentals com musicals suggereixen que l'any 1842 va iniciar-se un canvi significatiu

en la seva direcció artística. Pistes generals provenen de la seva quantitat de producció, la qual en els anys 1842-47 va caure quasi a la meitat."³

De fet, a partir d'aquest any, Fryderyk va canviar de caràcter. Va arribar a afirmar que les seves composicions eren destables, que havia perdut les seves facultats musicals..., fins i tot es preguntava on havia anat a parar el seu art. En fi, compondre va esdevenir una tasca molt més difícil per a ell ja que va ser molt més autocrític.

Finalment, el 1847 tot va empitjorar perquè Sand va acabar la relació que tenia amb ell. En aquests últims tristos dies, Chopin va escriure la seva última obra: la *Masurca en Fa menor, op. 68 núm. 4*.

L'estil tardà. Les obres d'aquest clar últim període de la seva vida (1842-1849) mostren un gran canvi estilístic relacionat precisament amb aquest replantejament que Chopin va fer sobre la seva manera de compondre i amb els fets biogràfics que acabem d'esmentar.

En aquests anys Chopin dona més importància a l'element formal. Per exemple, l'ornamentació característica de les seves obres de joventut i maduresa marca ara moments importants en l'estructura. L'harmonia tan experimentada pel compositor busca en aquests últims anys un moviment més cromàtic i el contrapunt hi està molt més present.

Un manuscrit caòtic. "Aquesta masurca és l'última inspiració que Chopin va anotar, poc temps abans de la seva mort; estava ja massa malalt per poder-la provar en el piano."

Això és el que comenta Fontana al peu de pàgina de la primera edició de la *Masurca op. 68 núm. 4*. La família de Chopin el va triar per a la publicació pòstuma dels manuscrits encara no publicats. Ell va dedicar a aquesta tasca quasi deu anys i es va negar a rebre cap compensació pel seu esforç ja que ho va considerar qüestió d'amor. La partitura és de 1855.

Aquesta edició va donar lloc a totes les que es van fer posteriorment, però ja al segle XX, hi va haver diversos estudis sobre el manuscrit de la masurca que va donar lloc a noves versions de l'obra, ja que se'n descobrí una part en Fa major.

El problema és que el manuscrit de Chopin és un

esbós caòtic: hi ha moltes parts soltes, idees guixades, fletxes i creus per aclarir l'ordre... Realment, Chopin aprofitava molt el paper.

Si examinem el manuscrit podem apreciar la primera part en Fa menor (en verd) i la variant dels últims compassos d'aquesta part (en groc) que ens porta al compàs següent (en blau). El tros que segueix aquest compàs està a la dreta del manuscrit. Fins aquí tenim la versió de Fontana. Però ens podem preguntar moltes coses. Per què va començar tan a la dreta la part següent si només havia guixat tres compassos erronis? Això podria indicar que la part en Fa major (en rosa) estava escrita abans. Però, per què la va començar tan avall?... En fi, podríem arribar a moltes conclusions, i això és el que ha passat en els últims anys d'estudis, que han donat lloc a versions molt diferents de l'obra.

Per què Fontana en deu anys no va veure la part en Fa major si es veu clàssicament i fins i tot porta el títol "Fa major"? Més fàcil, impossible! Si no la va publicar no devia ser per això. Al meu parer és més probable que Fontana preferís publicar la part segura que publicar quelcom insegur que potser no desitjava el seu amic Chopin.

Breu anàlisi. Tenint en compte la part de la qual tenim la certesa de l'ordre que Chopin anotà, la part en Fa menor, veurem breument les característiques harmòniques, melòdiques i formals que són essencials per comprendre el que veurem més endavant.

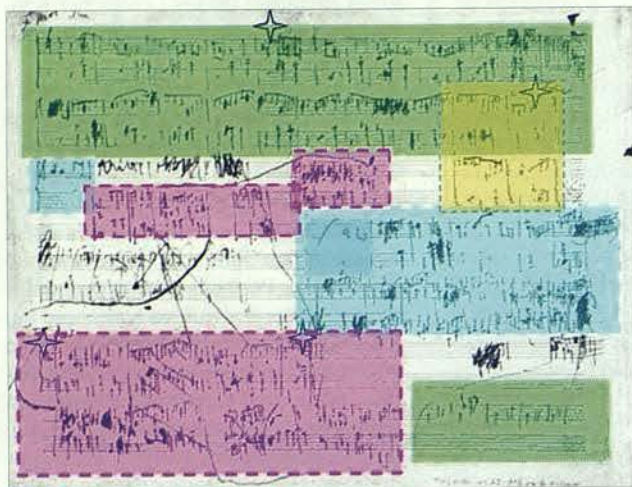
Els 14 primers compassos presenten una progressió harmònica que podria semblar una successió no lògica d'acords. En canvi, les progressions harmòniques de Chopin sempre tenen una justificació basada en les normes de l'època. Chopin aconsegueix innovar respectant sempre la tradició. Es tracta d'una successió cromàtica descendent de setenes de dominant. El compositor aprofita l'enharmonia d'aquest acord amb el de sisena augmentada alemanya i fa que cada dominant es vagi transformant en la subdominant del següent. La melodia d'aquest inici també presenta una direcció descendent. Passats els 8 primers compassos torna a repetir el tema, però aquest cop ornamentat i elidint els dos últims compassos.

Després d'aquesta el·lipsi sobtada arriba una secció en La major i una melodia molt ondulant. Si tenim en compte aquest dibuix per determinar l'estructura de l'obra, aquesta secció acaba al compàs 23, en què es torna a la tonalitat inicial havent passat per un canvi brusc de caràcter en el conseqüent del compàs 20, en mode menor.

La secció següent (iniciada al compàs 24) consta de 4 cadències autèntiques de 2 compassos cada una: una resol a



Primera edició amb alguns compassos destacats



Esquerra, manuscrit esquema.
Dreta, primera edició de la *Masurca* op. 68 núm. 4

La bemoll M, les dues següents a Do menor i l'última condueix tant harmònicament com melòdicament amb un dibuix ascendent al punt culminant de l'obra, al compàs 31, que donarà inici a la que he anomenat quarta secció.

Aquesta part final consisteix en una successió de quintes descendents que recorden la secció inicial ja que la melodia també pren una direcció descendent a partir d'aquí. Ara ja podem trobar escriptura a mode de contrapunt.

Com podem veure, doncs, és una obra que té molt a veure amb el comentat estil tardà del compositor. De fet és l'última obra de Chopin i una obra realitzada al final d'un llarg camí sempre porta darrere tot allò que ha succeït. En aquest cas veurem que aquest reflex és particularment destacable.

El record. Mentre estava analitzant aquesta obra, un fet m'encuriosí. L'obra consta de 39 compassos i precisament aquest és el nombre d'anys que va viure Chopin, si tenim en compte la data de naixement que ell mateix afirmava (si tenim en compte el compàs de retorn serien 40, fet que coincideix també amb la meua hipòtesi). Vaig pensar: I si cada compàs correspongués a cada any de vida del compositor? Sabent que es tracta de la seva l'última obra, el fet de descobrir-hi algun paral·lelisme m'entusiasmava. Sorprenentment el que vaig descobrir no va ser algun paral·lelisme, sinó que la *Masurca* op. 68 núm. 4 i la vida del compositor encaixaven a la perfecció i en tots els sentits.

La primera secció representa els anys d'infància de Chopin. La línia cromàtica descendent tant en la melodia com en l'harmonia, així com la tonalitat menor ens desvela el Fryderyk malaltís. Al compàs 6, als seus 6 anys, per tant, Chopin comença les classes de música i és a partir d'aquí on trobem la primera cadència II-V-I a la partitura, després d'un caòtic panorama harmònic sense resolucions escolàstiques de cap tipus.

L'any 1819 (c. 9) torna a aparèixer la melodia original però ornamentada. Fryderyk segeuix sent el mateix però comença a fer-se conèixer i tenir fama a l'estranger. Precisament aquest any és quan va fer el seu primer viatge a Berlín.

Aquesta infància, amb l'el·lipsi esmentada, queda oblidada i mirant endavant el compàs 14 porta a Chopin a una joventut en La major, plena de salut i benestar. L'insòlit silenci en el tercer temps de l'any 25 (c. 15) és justament quan el jove acaba els seus estudis. És també aquí on comença la secció amb la melodia més ondulant. Pot semblar atzarós, però la melodia que va amunt i avall, com feia Fryderyk, reflecteix molt bé l'entusiasme del compositor per conèixer món amb els seus viatges. I també, en aquesta data en la qual Chopin comença a escriure masurques, és quan l'obra comença a sonar més a masurca ja que per primer cop apareix un baix al primer temps de cada compàs.

Però de cop i sense avisar Chopin modula cromàticament a Fa menor on, seguint el mateix dibuix melòdic, seguint la seva joventut, el conseqüent es presenta trist i desolat. Quan passa això? Doncs precisament l'any 1830, quan Chopin abandona el seu país. És l'únic compàs en què hi ha silenci al segon temps del baix un temps essencial del gènere masurca.

A poc a poc el compositor es va anar adaptant a París i això es percep clarament en els compassos finals d'aquesta secció, que es calmen en la cadència a la ciutat, amb l'extraordinari any 34 (c. 24), comença una nova etapa per a Fryderyk i, alhora, comença la nova secció de l'obra. Aquesta tercera secció, corresponent al període de maduresa, s'inicia amb una cadència autèntica que resol a La bemoll major, justament quan Chopin es retroba amb els seus pares

(c. 25-any 35). En canvi, la cadència següent resol inesperadament a Do menor al compàs 27, també precisament l'any que emmalaltí per la pèrdua de Maria. En el nou intent amb Sand (c. 28-29), tant la melodia com l'harmonia insisteixen de nou repetint la cadència anterior de Maria, però aquest cop amb direcció ascendent cap al punt culminant.

L'inqüestionable punt culminant de l'obra al c. 31 coincideix amb l'últim moment de glòria del compositor: el concert de l'any 1841 a la sala Pleyel, a partir del qual tot empitjorà.

L'última secció (c. 32 al 39) reflecteix a la perfecció el període 1842-1849. La progressió cromàtica descendent de sèptimes de dominant ens recorda la infància també dèbil del compositor. La ruptura amb George Sand es percep clarament en el canvi de textura del c. 37. Aquesta secció final és l'única en la qual trobem escriptura per veus i és exactament en aquesta última etapa de la seva vida en la qual el contrapunt va prendre gran importància en les obres de Chopin.

Mai no podrem saber si Chopin ho va fer expressament o per casualitat, però el que està clar és que com més escolto la *Masurca* op. 68 núm. 4 de Chopin (o, tenint en compte els recents estudis musicològics, la seva clara secció principal en Fa menor) més clar ho veig: la masurca no és la seva vida, és el profund record que Chopin en tenia en els seus últims moments.

NOTES

1. Chopin neix l'1 de març de 1809 i no el 1810, com diuen per error quasi totes les seves biografies J. Fontana, en *Oeuvres posthumes pour le piano de Fréd. Chopin*, 1855.
2. Correspondència de Chopin.
3. Jeffrey Kallberg, *Chopin's last style*, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 38, núm. 2. (Summer, 1985), p. 264-315. (Traducció de l'autora de l'article.)

Anna Serret Almenara és estudiant de piano en l'àmbit de la música clàssica i contemporània a l'ESMUC. piano_classic@hotmail.com

Activitats

març 2009



Els concerts de l'Acadèmia (3a edició)

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

Dimarts, a les 19 hores

Dia 3. *Vent i cançó*: recital per a tuba i piano.
Amb Pablo Fernández, tuba; Rafael Salinas, piano.

Dia 10. Proposta de música i dansa. Amb Vika Kleiman i Marc Egea.
Estudiants d'escena lírica de l'ESMUC. Amb la coordinació de Susana Egea. Concert compartit.

Dia 17. Conjunt de violinistes de l'ESMUC. Programa a determinar.
Coordinació: departament de Música Clàssica i Contemporània (disciplines orquestrals).

Dia 24. *Portugal & Brasil*. Amb Margarida Natividade, veu i Manuela Gouveia, piano.
Brasiliana. Amb Montserrat Gascón, flauta i Xavier Coll, guitarra.

Consulteu el blog del cicle de concerts de l'ESMUC.
Per a més informació:
www.esmuc-concertsacademia.blogspot.com/

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

Conferència

Dia 11, de 15 a 18 h.

El torn del torn.
A càrrec de Pau Orriols.

Seminari

Del 16 al 20 de març.

La tradició de Nadia Boulanger, un pont entre l'Europa i EUA. A càrrec d'Emile Naoumoff.

Classe magistral

Dia 19, d'11 a 13 h. Aula 348.

Per què cal tenir un blog?
A càrrec de Pere Rosales.

Classe magistral

Dia 19.

Improvisació i 12-tone composition.
A càrrec de Bruce Arnold.



Per assistir a les conferències, els seminaris i les classes magistrals que ofereix l'Escola Superior de Música de Catalunya, cal inscriure-s'hi prèviament. Per fer-ho, cal adreçar-se al departament que organitzi l'activitat corresponent.



Raül García

PROFESSOR DE L'ESMUC, TROMBONISTA DE L'OBC I
RESPONSABLE DE LA BANDA DE L'ESMUC

“El nivell d'exigència de la Banda de l'ESMUC serà molt alt”

Professor a l'Escola des de la seva fundació, de les assignatures *Instrument principal* (trombó), *Repertori específic* i *Música de cambra*, Raül García (Sagunt, València) treballa també amb estudiants de cobla i de jazz les especificitats, que són moltes, del trombó i ha convertit els seus consells en els més valorats per col·legues i estudiants. Sabedor de les virtuts del treball en grup, d'exercir el llenguatge cambrístic en petits i grans formats, García és des del 16 de febrer passat, el responsable de la nova Banda de l'ESMUC, formació de caràcter estable que complementa l'oferta artística desplegada per les seves homòlogues: cobla, orquestra d'antiga i simfònica i big band.

per RUT MARTÍNEZ

—Feia falta una banda a l'ESMUC?

—Sí, absolutament. En aquesta escola una de les branques més sòlides és la de vent, vent fusta i percussió. Però amb la participació a formacions com la cobla, la big band o l'orquestra simfònica no arribes a tractar tota la riquesa que amaguen els instruments d'aquests àmbits. Calia tenir un marc òptim per treballar amb grans grups confegits principalment per aquest tipus d'instruments. I la banda n'és el màxim exponent.

—També a Catalunya?

—També. Ara associem la banda a una zona determinada del territori. Per exemple, a les Terres de l'Ebre sí existeixen, encara avui, bandes. Per no parlar del cas recurrent de València. Jo mateix vaig arribar a Barcelona l'any 1989, per començar a col·laborar amb l'OBC; després vaig ampliar els meus estudis a Indiana (EUA), vaig guanyar la plaça de trombó en aquesta orquestra (OBC)... Però toco en bandes des dels 13 anys apel·lant a una tradició que també va existir a Catalunya, tot i que ara ho hàgim oblidat. Penso en els anys '30 i '40 (del segle passat), amb Joan Lamote de Grignon al capdavant de la Banda Municipal de Barcelona, formació que era, sens dubte, tota una referència. Es tracta, per tant, de reprendre aquesta tradició i aprofitar un context absolutament viu: el que propicia treballar amb estudiants de grau superior.

—Que la formació “banda” té vitalitat a casa nostra resulta palpable, sobretot veient el cas de la mateixa Banda Municipal de Barcelona, resident a L'Auditori...

—N'és un bon exemple. Així com també la quantitat de nou repertori original que s'estrena actualment. Penso en molts compositors holandesos i americans que escriuen fins i tot prioritzant la banda a formacions com les mateixes orquestres simfòniques. L'any passat, coincidint amb la primera temporada de la Banda Municipal a L'Auditori, vaig tocar com a solista amb ells i em va sor-

prendre molt agradablement la quantitat de públic i l'entusiasme amb què van acollir la nostra proposta artística, absolutament professional.

—S'han superat, per tant, els apriorismes que associen la banda a l'amateurisme?

—Sí més no, hauria de ser així, tot i que és cert que durant anys les bandes han tingut sovint aquest caràcter amateur massa present. Però no crec que sigui el cas de la Banda de l'ESMUC. A l'Escola tenim la sort de funcionar com a assignatura de cambra; és a dir, podem treballar força intensament, amb prou temps, el que ens dona tot un quadrimestre. Estic segur que els concerts seran fantàstics. El nostre plantejament és el d'articular un nou Gran Conjunt però que no coincideixi, en calendari, amb la resta de trobades intensives programades per les formacions grans. El que fem és assajar cada quinze dies barrejant el bo i millor d'ambdós conceptes: la disciplina, rigor i ambició associats als Grans Conjunts amb el treball periòdic d'una assignatura de cambra de gran format.

—Quina ha estat la resposta dels estudiants?

—Al meu entendre, sorprenent. Havia fet una primera previsió, força optimista, del possible nombre d'integrants de la Banda. A l'entorn d'uns 40, pensava. Però ja som més de 55 músics. Crec que podrem comptar amb una plantilla estable d'entre 55 i 60 músics, la qual cosa ens permetrà abordar les grans obres del repertori escrit per a banda, tant l'original com també les adaptacions. Sense anar més lluny, tenir una Banda potent ens permetrà integrar instruments que no sempre troben formacions per fer cambra: penso en el cas de l'arpa o l'acordió, amb els quals treballarem ja des d'un primer moment amb obres de Xostakóvitx.

—Quan es presentarà oficialment, la Banda de l'ESMUC?

—Serà la primera setmana del mes de juny, probablement a L'Auditori, així com amb un segon concert a les Terres de l'Ebre. Precisament volem acostar-nos a una tradició vi-

va, existent i admirable. La nostra voluntat és donar a la Banda de l'Escola el màxim rendiment possible, tant com a assignatura com també com a formació capaç d'il·lustrar al públic les capacitats emotives d'una formació tan especial. Estic segur que amb un bon repertori, una bona execució i gràcies a la proximitat del públic habitual de la Banda Municipal de Barcelona, aconseguirem de seguida fer-nos un lloc en l'oferta, certament àmplia, musical de la ciutat. El concert de presentació de la Banda treballa ja en aquesta línia. De fet, cada nova programació integrarà un solista, peça clau per tal que els estudiants s'acostumin a acompanyar un solista (ja sigui un company seu o un professor). Per a la nostra estrena, comptarem amb el professor i tuba solista de l'OBC, Pablo Fernández, amb qui tocarem el *Concert per a tuba i banda simfònica* de James Barnes. He notat molta complicitat per part dels meus companys de l'ESMUC; professors que participaran desinteressadament en els concerts, així com també alumnes ja graduats que volen sumar-se a la iniciativa. Hi estic molt engrascat, la veritat.

—I amb tot, l'objectiu que t'has marcat és...

—Que els estudiants s'ho passin bé —t'ho pots passar molt bé tocant en una banda; si més no, aquesta és la meua experiència personal des de ben petit— i que arribin a un grau de formació i exigència molt elevats. Sobre tot, que s'escollin, que aprenguin a escoltar-se entre ells. En una banda, tot sovint els instruments dupliquen papers, tal com passa amb els violins d'una orquestra; això els exigirà màxima atenció en l'afinació, la formació de l'oïda, el fraseig, la respiració... És, sens dubte, un bon treball pedagògic. El nostre nivell d'exigència serà molt alt. Aquest és l'única manera de motivar i potenciar les mateixes possibilitats dels instrumentistes. No podem oblidar que impartim grau superior: els nostres homòlegs de Rotterdam, Hamburg, els anglesos mateixos... ho tenen molt clar. Aquí ens cal encara treballar de valent per assolir la qualitat mitjana d'aquests països.

Insòlita maduresa de Pau Codina

ORQUESTRA NACIONAL CLÀSSICA D'ANDORRA. Pau Codina, violoncel. Gerard Claret, concertino director. Mozart, Haydn. PETIT PALAU. 29 DE GENER DE 2009.

per Mònica Pagès i Santacana

L'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra, l'ONCA, va iniciar la seva cinquena temporada al Petit Palau amb un concert que portava per títol "L'ONCA convida", perquè tenia com a convidat d'excepció el jove violoncel·lista Pau Codina. Codina és un dels noms de la generació més recent que contribueixen a mantenir la història del Palau i de la música catalana en general. Així ho va demostrar amb el *Concert per a violoncel en Re major* de Franz Joseph Haydn, que va ser una mostra prou evident de la seva capacitat de comunicació amb l'instrument, plena de l'energia dels seus vint anys i alhora d'una personalitat profunda que va madurant de concert en concert amb la consciència que una obra complexa com aquesta no es domina amb una sola vegada, sinó que ne-

cessita confrontar-la en públic durant molts anys per aconseguir-hi tota la depuració tècnica i musical que exigeix. En aquesta primera ocasió que la interpretava per al públic del Petit Palau, Codina va confirmar la seva seguretat amb el violoncel, que es va fer més evident a mesura que avançava l'obra. El públic li ho va reconèixer amb una ovació entusiasta que va agrair amb la interpretació fora de programa de la "Courante" i de l'"Allemande" de la *Suite* núm. 3 de Johann Sebastian Bach, dos fragments de la gran obra mestra per a violoncel que van confirmar l'excepcional naturalesa del seu so i que va evocar la tradició violoncel·lística catalana que encapçala Pau Casals.

Abans d'aquest concert de Haydn, es va poder escoltar la *Sinfonia* núm. 29 en *La major*, K. 201 de Wolfgang



PAU CODINA

Amadeus Mozart, que l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra, amb el reconegut violinista Gerard Claret com a concertino director, va interpretar de manera desimbolta i optimista, atenta a la cohesió de la corda i a l'accent dels greus que li donen el pes

dramàtic que necessita. Va ser un programa, el d'aquest primer concert de l'ONCA d'enguany al Petit Palau, que va fer gaudir plenament d'una hora llarga de música sense interrupció i que promet mantenir una bona resposta de públic.

RMC
293

Estrenes en dansa

GRUP 21. Dir.: Peter Bacchus. Manel Porta, violí. A. Llanas, A. Charles, H. Villa-Lobos, J. Schwantner. AUDITORI DEL CCCB. 16 DE GENER DE 2009.

per J. B.

L'auditori del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona acollia dues estrenes de dos reconeguts compositors insígnia en els seus contextos respectius. A la primera part, l'estrena mundial del *Piccolo concerto* d'Agustí Charles: un concert "petit" (de poc més de 20 minuts de durada) no pas per a *piccolo*, sinó per a violí i petit conjunt instrumental. A la segona, l'estrena a l'Estat espanyol de la partitura *Music of Amber*, del compositor nord-americà Joseph Schwantner, acompanyada de la

suggerent coreografia concebuda i escenificada per la ballarina Julia Koch en col·laboració amb Lourdes Solà, que comptava amb l'empara de la Fundació Riber música.

El concert s'encetava amb el Grup 21 al complet –la formació del *Pierrot Lunaire* (flauta, clarinet, violí, violoncel i piano) més percussió– interpretant la peça *Ricerca* d'Albert Llanas, la lectura de la qual posava més en relleu les troballes tímbriques (des de l'eteri començament fins al refinat final) que no pas el teixit discursiu. En el concert de

Charles (obra escrita expressament per al Grup 21, en una política d'encàrrecs digna de lloança), el violí desapareixia de la formació instrumental per cedir el protagonisme absolut al solista. Un paper encarregat a Manel Porta que –amb el seu so enormement càlid i la seva gran volada expressiva– va fer-se seu el virtuosisme de la partitura, tot exposant a la perfecció la trepidància rítmica i "canyera" que la recorre de cap a peus.

La segona part deixava la música feta a les nostres latituds per saltar cap al Nou Continent, en un viratge que posava de manifest la diversitat estilística existent entre la tradició compositiva europea i l'americana. Primera part de la mà d'Heitor Villa-

Lobos i la seva *Jet Whistle* per a flauta (amb el so carnós del director del grup, Peter Bacchus) i violoncel, en una interpretació que navegava pels seus meandres lírics sense complaències excessives. Finalment, en l'obra de Schwantner que cloïa el concert, la compenetració del Grup 21 fou majúscula, amb riquíssims matisos dinàmics, entotsolaments gairebé màntrics en els estancaments narratius, i acuradíssima tímbrica en les atmosferes d'encanteri aquàtic de la peça. Sobre l'escenari, precises pujades i baixades sobre una escala, portes que s'obrien i es tancaven amb elegància, i immersió total de la dansa en la música, en un encreuament de disciplines que caldria transitar amb més assiduïtat.

Justificats deserts els primers premis del Concurs Francesc Viñas

Des del judici que hom pot fer-se basant-se només en les actuacions de la final, cal considerar com a justificats els veredictes de deixar en blanc els dos primers premis en les categories masculina i femenina. Una dada, si es vol anecdòtica però no innòcua, és que ben altrament del que ha esdevingut en altres edicions, cap dels finalistes no va sortir a saludar des de les bambolines.

per J. C. C.

Això no significa menysprear l'alta qualitat del conjunt de les actuacions, i de manera especial, és clar, de les que van ocupar els podis. Tan sols confirma el segurament ple encert del jurat.

Amb un total de 20 finalistes, hi va haver un clar domini de mezzosopranos (7), respecte de quatre sopranos, malgrat que pel que fa a inscripcions la proporció era més que inversa: 198 sopranos contra 45 mezzos i 2 contralts. En la part masculina, una mica passava el mateix amb només 3 tenors finalistes contra 5 barítons i un baix baríton, quan s'hi havien inscrit 78 tenors i 45 barítons. No sembla, doncs, forassenyat parlar de crisi de les veus més importants –sopranos i tenors–, la d'aquests últims una mica insistida en les darreres edicions.

Des del punt de vista "patriòtic", la gran satisfacció la va produir el tenor Roger Padullés, que va cantar amb una gran exactitud expressiva l'ària "La fleur que tu m'avais jetée" de *Carmen* i amb potser un excés de contenció la bellíssima ària "Kuda, kuda" de *Ievgueni Onieguin* de Txaiovski. Aquest col·lega –pe-

riodista de primera atenció universitària i professional– té una veu molt bonica, molt equilibrada i una gran exquisidesa de línia de cant, característiques que segurament li auguren futur també en el terreny de l'oratori i el lied. A part la seva tan modèlica versió de l'esmentada ària de *Carmen*, no va ser suficient per esdevenir adjudicatari del Premi Victòria dels Àngels al millor intèrpret d'òpera francesa. Aquí considerem que el jurat va filar extraordinàriament prim.

A la banda femenina, la soprano d'Sri Lanka –exòtica presència en el cicle– Kirhani Jayasinghe ens va oferir una demostració de maduresa d'ofici, de recursos vocals, de poder molt ben controlat, i domini de repertori divers: passar sense problemes del "Dove sono" de *Le nozze de Figaro* a "My man's gone now" de *Porgy and Bess*, amb tota naturalitat i domini estilístic, és tot un mèrit.

El tercer premi masculí va ser per al tenor coreà –poca collita per a una participació nombrosíssima– Hyojong Kim. Amb una aparença força madura, té una veu de tenor líric lleuger molt bonica i va cantar admirablement bé "Il mio tesoro" de *Don Giovanni* –de fet, la seva veu és idealment mozartiana– i també "Spirto gentil" de *La favorita* de Doni-

zetti. Un pèl de fredor, i potser de tria de repertori més heroic segurament va condicionar el resultat final.

La soprano russa Ekaterina Isatxenko va mostrar una veu molt consistent i una molt bona línia de cant que la va convertir en la favorita del públic, que així ho va premiar. Es tracta d'una cantant amb probablement hores de vol, que va servir amb autoritat la "Pace, pace, mio Dio" de *La forza del destino* i "Tu, che di gel sia cinta" de *Turandot*.

Per a nosaltres va resultar incomprendible el premi d'oratori-lied atorgat al baríton coreà Sung-Hwa Hong, que va literalment destrossar *Erkönig* amb una versió histriònica, premi que creiem que hauria d'haver recaigut en l'excel·lent mezzosoprano austríaca Katrin Au-zinger.

Notes per destacar a part són l'actuació de la jove mezzosoprano russa Alisa Kolosova, un nom amb futur, i la també mezzosoprano catalana Carol Garcia, que si en la final ho hagués fet com en el concert d'exhibició, segurament hauria estat més reconeguda.

Com sempre, el Concurs Francesc Viñas va ser una gran festa de gairebé dues setmanes d'activitats diverses i atractives: des del pregó inicial al Saló de Cent a cura del director general del Gran Teatre del Liceu, Joan Francesc Marco, i la posterior generosa actuació del matrimoni Armiliato-Dessi, a la vetllada amb Jaume Aragall i la desbordant d'energia i vida Teresa Berganza. Tot això en el si d'una dinàmica organitzativa que, almenys des de la part vistent –no podem entrar a la cuina–, es va mostrar una vegada més fluida i sense el més mínim fregadís.

RMC
293

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 de la temporada 2008-09: Concerts Simfònics al Palau, Música de Cambra al Petit Palau, Cambra Coral, Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra, Cobla, Cor i Dansa al Palau, Cicle d'Orgue i Els Diumenges al Palau.

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.





DOS GRANS COMPOSITORS DEL SEGLE XX

Presència de la família Schönberg-Zemlinsky

Com ja s'informa a part, el dia 17 d'aquest mes de març Palau 100 acollirà un concert de notable interès tant pel que fa a la faceta interpretativa com al programa proposat. Pel que fa a aquell aspecte, la presència d'una formació tan prestigiosa com la Philharmonia Orchestra –amb un enorme prestigi històric al damunt– constitueix una garantia d'altíssim nivell, oimés si serà dirigida pel seu actual titular, Esa-Pekka Salonen. I per acabar-ho d'arrodonir, un duo de solistes –la soprano Solveig Kringelborn i el baríton Juha Uusitalo– així mateix molt reconeguts.

En tot cas, pel que fa al Tema, el que és més important és l'aplec en el programa de dos grans compositors de l'inici del segle XX que, des de la condició de deixeble i mestre, van acabar tenint uns lligams que van transcendir aquesta condició.

Amb un protagonisme històric més a l'ombra Zemlinsky, tanmateix la seva obra, dia re-

re dia més valorada, constitueix un punt d'inflexió transcendental en el camí de la nova era de la creació musical, de la qual el seu deixeble Schönberg –i posteriorment cunyat– esdevingué el gran instigador.

En aquest sentit, les dues obres que s'ofereixen, la *Simfonia lírica opus 18* de Zemlinsky per una part i *Nit transfigurada* constitueixen obres representatives del pont d'una concepció de la creació musical a una altra. En definitiva, esdevenen testimonis d'un canvi que va acabar obrint el segle XX als nous corrents estètics que tant l'han marcat.

El Tema situa aquesta realitat tan important; explica aquest moment de tanta transcendència, les seves interioritats i el detall d'unes relacions personals i intel·lectuals d'un notabilíssim interès.

Amb l'afegit, a més, d'un rerefons barceloní significatiu, en uns anys en què la ciutat vivia un clima de protagonisme musical que hem de contemplar amb un inevitable deix de sana enveja.



RMC
293

Schönberg i Zemlinsky

El camí cap a una nova música

El proper 17 de març, en el cicle Palau 100 s'interpreta un programa format per *Nit transfigurada* de Schönberg i *Simfonia lírica* de Zemlinsky; dues obres cabdals de l'anomenada Viena *fin-de-siècle* (és a dir, a cavall dels segles XIX i XX).

per NONA AROLA i VERA

Segurament avui coneixeríem poc d'Alexander von Zemlinsky (1871-1942) si no fos pel cataclisme harmònic que va provocar el seu deixeble Arnold Schönberg (1874-1951). Un mestratge no oficial i que més tard derivà en parentiu en casar-se l'alumne amb Mathilde, la germana de Zemlinsky.

Nascut a Viena, Zemlinsky fou, a més de compositor, un reconegut director d'orquestra, que arribà a estar al capdavant de la Volksoper de Viena o dels Deutsches Theaters de Praga i Berlín. En matèria de composició fou primer alumne de Fuchs, però de seguida fou encoratjat per Brahms i més tard –i d'una manera molt especial– per Mahler, per al qual Zemlinsky sentí sempre una profunda admiració, la qual marcà els seus trets estilístics, i el privà de la gosadia d'anar més enllà, com sí que va fer, en canvi, el seu deixeble Schönberg. Zemlinsky creia fermament que amb Wagner s'havia fet el primer pas cap a nous horitzons de so i que s'acostava el temps d'una nova estètica de la música. Home cerebral, d'intel·lecte poc comú, afirmava que la música era calculable i, efectivament, càlcul i distància respecte del sentiment són trets que marquen tota la seva obra artística i de les quals el seu amic Schönberg trauria conclusions que havien d'estremir el món sencer. Com deia aquest darrer, Zemlinsky fou segurament el preceptor de la música del segle XX.

El jove Schönberg i els seus amics, tots amb estreïts econòmiques, escoltaven pràcticament només la música que ells mateixos podien interpretar i s'integraren a tal fi en una orquestra amateur que dirigia Zemlinsky, dos anys més gran que Schönberg i amb una bona formació escolàstica, ja que havia estudiat al Conservatori de Viena i les seves composicions havien cridat l'atenció de Brahms. Zemlinsky donà així a Schönberg la instrucció formal que li mancava –a banda de la seva amistat incondicional, com també havia fet amb Mahler– i se'l reconeix com l'únic professor fix que va tenir i del qual sempre respectà els consells i li atribuï la major part dels seus coneixements sobre els problemes i les tècniques de la composició, com diu el mateix Schönberg en l'assaig *My evolution*: "He pensat sempre, i sostinc encara, que Zemlinsky és un gran compositor. Potser el seu moment arribarà abans del que creiem. Però una cosa és certa, segons la meua opinió: no conec cap altre compositor després de Wagner que pogués millorar que ell satisfer les exigències del teatre amb major substància musical. Les seves idees, les seves formes, les seves sonoritats i cada traç de la seva música brollaven directament de l'acció, de

l'escena i de la veu dels cantants, amb una naturalesa i una finesa de qualitat superlativa. Quan el vaig conèixer vaig convertir-me en un brahmsià i alhora un wagnerià empedreït. No és casualitat, doncs, que la música que vaig escriure per aquells anys tingui influències d'aquests dos compositors alemanys, com queda ben clar en Verklärte Nacht op. 4."

Tot i amb això, Schönberg era un autodidacta inconscient, ja que res, ni tan sols la constant ajuda de Zemlinsky, podia fer modificar el seu sentiment que mai no obtenia profit d'allò que li ensenyaven, llevat que ell ho hagués descobert ja per ell mateix; a tot estirar, el que feia l'educació era despertar en ell el seu propi coneixement. Potser per això els seus plantejaments en la composició no passaven de ser exploratoris i aquest procés de descobriment independent va configurar els seus hàbits mentals i la seva vida espiritual: contemplava la vida com a sinònim de canvi i la religió com una perquisició.

Però tornant a les afirmacions de Schönberg, és cert que, com passa en la *Nit transfigurada op. 4*, els seus *Lieder op. 2* presenten aquestes influències wagnerianes, però no és menys cert que ja des de la seva estrena l'any 1900 obtingueren protestes del públic perquè Schönberg havia donat els primers passos vers el desenvolupament del cromatisme que aviat el dugué a abandonar l'harmonia tradicional i la tonalitat. Com deia ell mateix: "A partir d'aquella data, l'escàndol estigué sempre servit."

El mes de desembre de 1901 Schönberg i la seva esposa Mathilde, la germana de Zemlinsky, es traslladaren a Berlín, on ell havia aconseguit una feina a la part musical de l'Überbrettl, una mena de cabaret que formava part del Bunter Theater d'Ernst von Wolzogen. Darrere la filosofia d'aquest local s'amagava la idea d'utilitzar les formes populars amb finalitats serioses i literats com Wedekind, Morgenstern i Dehmel hi donaven suport. És aquí on neixen els *Brettlieder*, vuit cançons de cabaret que no foren publicades totes juntes fins al 1975, al cap de 25 anys de la mort del compositor. I mentre treballa al cabaret, Schönberg compon la seva vasta obra *Gurrelieder*, que envia a Richard Strauss, el qual en resta tan impressionat que li fa atorgar la beca Liszt de l'Allgemeine Deutsche Musikverein i un lloc de professor al Conservatori Stern.

Per a qualsevol músic austríac novell de l'època *fin-de-siècle* (és a dir, a cavall dels segles XIX i XX), el gènere del lied era un bon banc de proves de les seves armes compositives i Schönberg s'hi exercità prolíficament des dels inicis de la seva activitat, tot i que molts restaren inèdits llarg temps, potser perquè

**Malgrat que
'Nit transfigurada'
i 'Lieder op. 2'
tenen influències
wagnerianes, ja des
de la seva estrena
foren protestades
pel públic.**

RMC
293



D'ESQUERRA A DRETA: ALEXANDER VON ZEMLINSKY I MATHILDE VON ZEMLINSKY (PINTATS PER SCHÖNBERG) I ARNOLD SCHÖNBERG

no sobresortien especialment entre els epígons romàntics de la seva època. Així doncs, entre el 1893 i el 1900 n'escrigué més de vint, tot utilitzant textos de poetes absolutament dispars, des de la intimitat d'un poeta menor com Karl von Levetzow, autor dels poemes de l'*opus 1*, a poetes estrictament contemporanis com Richard Dehmel i Stefan George o clàssics com Paul Heyse, Nikolaus Lennau i Johann Wolfgang von Goethe. Escrits per tant durant la seva època d'estudis amb Zemlinsky, aquests dos primers *lieder* que obren el seu catàleg oficial despertaren ja, però, un cert rebuig entre el públic per la seva gosadia, atès que Schönberg havia donat els primers passos envers el desenvolupament del cromatisme que posteriorment el va dur a abandonar l'harmonia triàdica i més tard la tonalitat. L'any següent, el 1899, es produí el rebuig per part dels Amics de la Música de *Verklärte Nacht*, la *Nit transfigurada*, i tot plegat empeny el compositor a afirmar: "*Des d'aleshores l'escàndol mai no ha acabat.*" En una conferència pronunciada al final de la seva vida, el 1947 deia: "*Personalment tinc la sensació com d'haver caigut en un oceà d'aigües bullents i sense saber com nedar o escapar d'altra manera, he tractat sempre de fer el que millor podia amb mans i peus, sense rendir-me mai. Com m'hauria pogut rendir, enmig d'un oceà?*" I referint-se als seus detractors: "*Maí no he entès què els havia fet per aconseguir que fossin tan maliciosos, tan iracunds, tan maldients, tan agressius... Però potser alguna cosa s'ha aconseguit, tot i no ser jo qui en mereix els honors. Els honors cal donar-los als meus enemics. Ells foren els qui realment m'ajudaren.*" En resum, considerava que aquesta naturalesa polèmica de la seva obra era part essencial del seu significat.

Mahler copsà molt bé aquesta natura, aquesta anticipació d'un nou camí que cercava Schönberg. Amb motiu d'una discussió amistosa amb músics joves sobre Schönberg, Alma Mahler explica en la seva autobiografia que Mahler afirmà: "*Sovint no l'entenc: sóc vell i ell és jove i, per tant, té raó!*" I en una carta escriu: "*Serà sempre necessari que un mori perquè la gent el deixi viure?*" Testimoni, doncs, del respecte que Mahler sentia per aquell compositor més jove que experimentava amb l'atonalisme i que de forma inevitable feia evolucionar la generació anterior; quelcom patent en les darreres obres mahlerianes. Sens dubte, els esbossos que ens resten de la *Desena Simfonia* són impensables sense la revolució expressionista i atonal de Schönberg, com també ho són certs

fragments de la *Novena* i del *Cant de la terra*.

Verklärte Nacht (Nit transfigurada) d'Arnold Schönberg és una obra que podríem inscriure dins la música postromàntica. Composta el desembre del 1899, pertany per tant a la primera etapa compositiva d'aquest autor, a la qual seguirà una fase més expressionista, amb música de caire atonal, i una altra que podríem titllar de constructivista i que abraçaria la música pròpiament dodecafònica.

Originàriament està escrita per a sextet de corda, és a dir: 2 violins, 2 violes i 2 violoncel·ls, i posteriorment, el 1917, fou arranjada per a orquestra de cordes pel mateix Schönberg. Però la importància de la primera versió, la de cambra, va molt més enllà, perquè significa la primera temptativa de la història de la música d'obrir l'àmbit de la música de programa a la formació cambrística, en comptes de restringir-la només a l'orquestra, com feien els poemes simfònics de Liszt o Strauss.

Aquesta música de Schönberg, doncs, es basteix sobre un argument de tipus programàtic, concretament una obra literària menor del poeta naturalista Richard Dehmel, *Zwei Menschen* (Dos éssers), treta del cicle *Weib und Welt* (Dona i Món), del 1896, en què una música fortament expressionista descriu la confessió nocturna d'una dona al seu amant d'estar embarassada d'un altre home; però ell creu que l'infant, espiritualment, serà fill seu per l'amor que els uneix. La música de Schönberg és aquí essencialment abstracta, en un intent magnífic de convertir-se en passió pura, sense oblidar, però, els moments d'etèria cristal·linitat a càrrec dels violins, que semblen elevar-se en una progressió sens fi, potser encara més aconseguida en l'arranjament per a orquestra de cordes que Schönberg en va fer el 1917 i també en la segona versió de 1943.

Schönberg, en escriure *Nit transfigurada*, no intenta il·lustrar cap acció ni drama, sinó que es limita a descriure la natura i a expressar sentiments humans. Intenta recollir musicalment l'atmosfera i no pas el contingut o el diàleg del poema. I potser és justament per això que gairebé es produeix un contrasentit que depassa la intenció primera de l'autor: aquesta música originàriament programàtica, amb el temps s'ha alliberat del seu model literari de referència i s'ha convertit en música absoluta. Ha adquirit unes qualitats que es basten per si soles a l'hora de l'audició encara que no sapiguem què és allò que il·lustra, és a dir que pot ser apreciada

RMC
293

com a "música pura".

Formalment la música segueix l'estructura del poema: dues seccions principals més llargues corresponen als diàlegs de la dona i de l'home i unes altres tres més breus que lligaran aquestes dues entre si: un preludi, un *intermezzo* i un epíleg.

En el preludi la música evoca el clímax, la natura que envolta els dos éssers. La primera secció principal és el diàleg de la dona, representada per la veu dels violins. L'*intermezzo* il·lustra l'estat emocional després de la confessió. El diàleg de l'home es desenvolupa en la segona secció principal. L'epíleg clou l'obra tot reafirmant l'evolució interna del poema cap a la claror.

Efectivament, al llarg de l'obra es passa de la foscor a la llum, del mode menor del principi al mode major del final, tal com ja indiquen les paraules del primer i de l'últim vers:

*Dos éssers vagaregen per entre un bosc fred i despullat
dos éssers vagaregen dins l'alta, lluminosa nit.*

L'atmosfera idònia és aconseguida per Schönberg utilitzant harmonies de procedència wagneriana. A tall d'anècdota recordem que l'obra fou refusada pel Wiener Tonkünstlerverein perquè un membre del jurat digué que aquella música feia pensar en algú que hagués refregat una partitura del *Tristany* quan la tinta encara estava humida. Però si analitzem detingudament totes dues partitures i busquem un responsable dels canvis estètics, aquest no seria Schönberg, sinó el mateix Wagner, el qual, amb el *Tristany*, havia iniciat justament el trontollament de les bases tonals.

D'altra banda, també la Societat de Concerts vienesa havia refusat l'obra al·legant que contenia un acord que fins al moment no havia estat classificat per cap llibre de text. Es tractava d'aquesta dissonància que ara ens sembla completament inofensiva: la inversió de l'acord de novena.

I, per acabar, us proposem el poema de Dehmel sobre el qual es basteix la *Nit transfigurada*. Diu així:

*Dos éssers vagaregen per entre un bosc fred i despullat
la lluna els vetlla i ells hi enfonsen l'esguard.*

*La lluna es mou per sobre les alzines,
cap núvol no cobreix aquella llum celeste
sobre la qual es retallen els cims muntanyosos.*

Una veu femenina pren la paraula:

*Porto un fill al meu si que no és teu,
camino, pecadora com sóc, al teu costat,
he pecat greument contra mi mateixa.*

*Ja no creia més en la felicitat
i tan sols tenia un fort anhel:
donar un sentit a la meua vida, provar
la joia i els deures de la maternitat.*

*Llavors vaig tenir l'audàcia
de sotmetre, amb esgarripança, el meu cos
a l'abraçada d'un home estrany
i vaig creure'm per això beneïda.*

*Però vet ací que ara la vida es venja,
perquè ara t'he trobat a tu.*

*Ella vagareja amb passa maldestra
aixeca l'esguard enlaire, la lluna vetlla
i la seva mirada tenebrosa es nega dins la llum.*

*Parla llavors la veu d'un home:
La criatura que tu has concebut
no ha de ser un llast per a la teua ànima.*

*Contempla com resplendeix la claror de l'univers
una lluentor s'escampa per tot
tu surs amb mi sobre una mar gèlida
i, malgrat tot, és viu un escalf singular
teu dins meu, meu dins teu.*



EL QUINTET FRÖHLICHES (C. 1895). EL VIOLONCEL·LISTA ÉS SCHÖNBERG I EL VIOLINISTA AMB BIGOTI, FRITZ KREISLER

*Això transfigurarà aquest infant a mi estrany
i tu, per mi i de mi el faràs créixer.
Tu has portat la resplendor dins meu
i m'has fet a mi mateix un infant.
Ell l'estreny pels malucs poderosos
i llurs alens es besen dins l'aire.
Dos éssers vagaregen dins l'alta, lluminosa nit.
Richard Dehmel, de *Weib und Welt*
(traducció: Nona Arola i Vera)*

L'Escola de Viena a Barcelona. La *Nit transfigurada* la dirigí el mateix compositor a casa nostra el 3 d'abril de 1932 en un concert matinal de l'Orquestra Pau Casals a l'Associació Obrera de Concerts i el mateix diumenge a la tarda, en el primer concert de la sèrie de Primavera, íntegrament constituït per obres seves: *Nit transfigurada*, op. 4; *Pel-leas i Melisandra*, op. 5; *Quatre lieder per a cant i piano*, op. 8, i la transcripció orquestral del *Preludi i fuga en Mi bemoll* de Bach. Com ja abans havia passat el 1925, quan estrenà al Palau el seu *Pierrot lunaire*, la seva actuació fou gràcies a la gestió de Robert Gerhard.

Perquè si volem parlar de la relació de Schönberg amb Barcelona, cal fer-ho a través de la persona d'un músic nostre malauradament massa oblidat per les nostres sales de concerts i pels nostres estudiosos: Robert Gerhard, nascut a Valls el 1896, i que amb el seu cosmopolitisme fou capaç, fins al moment de l'exili forçat durant la guerra civil, d'incorporar el nostre país al gran circuit de la música occidental del segle XX, que ha anat ampliant les seves possibilitats, primer amb Wagner i després amb Schönberg, fins a trencar amb tota limitació i assolir la màxima permissió. Si més no, deixant la seva important obra de banda, caldria reivindicar la tasca de Gerhard per introduir la música de la Segona Escola de Viena a Catalunya, en assessorar l'Associació Íntima de Concerts per a la seva programació, o proposar la vinguda a Barcelona d'Anton Webern com a director en dos concerts de l'Orquestra Pau Casals l'any 1932, o l'estada a la nostra ciutat del matrimoni Schönberg, que visqué durant nou mesos en una caseta modernista de Vallcarca, a la Baixada de Briz (un tros del qual ara es diu Arnold Schönberg), mentre arribava al món una filla, a qui posaren el nom de Núria en homenatge a la nostra terra, mentre el seu pare enllestia el segon acte de l'òpera *Moses und Aron*, la partitura original de la qual està datada a Barcelona el 10 de març de 1931. I com a cim culminant de l'obra de Gerhard, la celebració a Barcelona, el 1936, del Festival de la SIMC, la Societat Internacional de Música Contemporània, en què s'estrenaren fragments de *Wozzeck* i el *Concert per a violí* ("a la memòria d'un àngel"), dedicat a la filla d'Alma Mahler i obra pòstuma d'Alban Berg, juntament amb una obra del mateix Gerhard: *Ariel*.

DIFÍCIL ASSIMILACIÓ DE SCHÖNBERG EN EL SEU TEMPS A BARCELONA

«El primer concert de Schoenberg? Francament avorrit i sense interès. Una visió retrospectiva de la seva vida musical. Schoenberg tindria de retirar algunes de les seves primeres obres i negar-se que les donguin amb la solemnitat que hom ho ha fet a Barcelona. El primer concert d'Anton Webern? Aquest té dos aspectes: el primer, de director, no ha fet la sensació que esperàvem; el compositor Webern segueix les petjades del seu mestre. Creiem que dintre d'alguns anys, l'obra primera no li farà cap favor. La música de Webern no té gruix, i quan en pren, aquest gruix no és transparent.»

(J. Fontbernat, "La Humanitat", 8 d'abril de 1932).

«Presentació d'una de les darreres obres de Schoenberg, *Música d'acompanyament per a una escena de cinema*. La difícilíssima tècnica del celebrat compositor vienès fa aquí una brillant aparició. Els amics de les dissonàncies estigueren d'enhorabona; els que proclamen que la música sols es pot escriure amb el cor a la mà, devien patir molt i indignar-se de mala manera. No sabem quin efecte ens podria fer una obra escrita trencant tots els motllos haguts i per haver, si repetidament podíem gustar una obra d'aquesta naturalesa; el que no podem saber és quin efecte ens ha fet una obra nova escoltada entre mig de xiuxiueigs de llavis artísticament decorats. Aqueixa manca d'atenció a una novetat musical no fa pas gaire honor als nostres gustos musicals.»

(Oberon [E. Valls], "El Matí", 9 d'abril de 1932)

«Webern ha estat deixeble de Schoenberg i segueix les orientacions d'aquest mestre, almenys en allò que significa pruija de renovació i de reforma radical. Amb l'audició de només dues curtes obres seves, és evident que no ens podem permetre de judicar aquest compositor. En aquestes obres, quan l'autor no innova, s'expressa vulgarment, sense originalitat, i quan fa la revolució, la seva actuació és massa innocent perquè ens pugui arribar a impressionar de manera considerable. Una altra novetat trobarem en els programes dels concerts a què ens referim: una composició de Schoenberg titulada *Música d'acompanyament per a una escena de cinema*, de la darrera època del compositor. És obvi que davant una producció d'aquestes condicions, l'oient normalment educat es troba desconcertat i desarmat per complet. Li cal entrar, sembla, dins un món que li és massa nou perquè pugui orientar-s'hi, i on no troba cap guia que el condueixi ni cap element conegut que li serveixi de suport per recolzar el seu esforç de comprensió. Se'ns diu que és un món ja perfectament organitzat, i ens obliga a creure-ho així el respecte que devem a tot aquell que amb bona fe i seguint una vocació ben demostrada, treballa per un ideal; però aquest respecte, que no regategem, no ens priva de dubtar de l'eficàcia de l'esforç d'aquests renovadors, car llur ambició ens sembla excessiva i els camins que segueixen, completament errats.»

(Samper, "La Publicitat", 10 d'abril de 1932).

«*Noche transfigurada* es obra de juventud y tiene una cierta originalidad en el desarrollo, pero no tiene personalidad: suena toda ella a Wagner. Eso no sería ninguna falta mientras se encontrara en ella el soplo de vida que anima las creaciones del verdadero artista, pero en esta obra, como en la que se ejecutó luego, *Pel-leas* i *Melisandra*, ambas de grande dura-

ción, hay la duda constante: el parecer remontarse, una y otra vez, sin llegar a ninguna parte; el no lograr nunca dominar la atención del oyente, porque las melodías no tienen frescor; ni el conjunto "psicodosis". Unos días después hemos oído una de las últimas obras de Schoenberg -*Música per a una escena de cine*-, escrita según las últimas consecuencias de su escuela, y no produjo ni mayor impresión ni más sorpresa. Es de agradecer a la dirección de los Conciertos Casals que haya dedicado un concierto a Arnold Schoenberg; pues, sea cual fuere el valor intrínseco de este músico, su personalidad es interesante, por su entereza y por su alta idealidad en seguir el camino que le dicta su conciencia artística y sus meditaciones, aunque, al fin y al cabo, no es más que el camino de la evolución natural de la música.»

(J. Pahissa, "Las Noticias", 10 d'abril de 1932).

«El concert que l'Orquestra Pau Casals dedica a Arnold Schoenberg fou una decepció pels que havent sentit a parlar d'aquest gran innovador; hi acudiren amb aire de protesta o de gatzara. Schoenberg, que fa una temporada que viu entre nosaltres i que segons ens han dit està encisat del nostre cel, del nostre aire i del nostre sol, en confeccionar el programa del diumenge passat sembla que ho féu amb l'intent que el deixessin viure tranquil en aquesta terra que ell troba tan bella. És cert que ens hauria més complagut poder escoltar les obres on la personalitat de Schoenberg ha assolit ja el màxim relleu, però creiem també interessant que el nostre públic conegui un Schoenberg que pugui comprendre i que així, després d'haver-lo estimat, després d'haver-se fet càrrec que l'enganyen els que diuen que el gran innovador fa aquesta música nova perquè no en sap fer de l'altra, puguin, en una sessió que desitjaríem propera de l'obra extraordinària d'Arnold Schoenberg, respectar-lo i admirar-lo.»

(E.D., "L'Opinió", 10 d'abril de 1932).

«Ningú no ignora que Schoenberg és actualment una personalitat de relleu. I cal conèixer, doncs, les seves produccions. Apressem-nos a dir que les obres de Schoenberg que figuren en el primer Concert de Primavera de l'Orquestra Pau Casals són totes normals, tradicionals. Representen el primer estil de Schoenberg. Tot sona admirablement. Direm, amb tot, que, en general, no es tracta pas (ens sembla) d'una producció massa personal. Schoenberg és un molt destre orquestrador. El públic acollí Schoenberg amb inlassables i respectuosos picaments de mans. De les obres de Webern, ens interessaren sobretot les *Peces per a orquestra*. Però més que d'una obra pròpiament dita, es tracta, realment, d'una mena de mostrari de recerques. Abunden, en el dit mostrari, les delicadeses. Hi ha, en les dites *Peces*, innegables i curioses troballes. Però tot té el caràcter, repetim-ho, de mostres, de recerques, de cosetes, finament, subtilment cisellades. Això [...] al servei d'una obra, fóra deliciós! Però l'obra ens sembla que no hi era. Ens abstindrem ara de judicar de manera concreta la *Música d'acompanyament per a una escena de cinema*, de Schoenberg, obra ja representativa del darrer estil del seu autor. I diem que ens abstindrem de concretar massa, perquè es tracta d'una sola audició. Direm, amb tot, que en el món sonor que oïrem hi trobarem a faltar la música o allò, en tot cas, que hom entén generalment, tradicionalment, per música.»

(RMC, maig de 1932).

RMC
293

“La mezzosoprano del segle”, així és com el món de l’òpera va anomenar Teresa Berganza quan va aparèixer al firmament d’estrelles del cant ja fa gairebé mig segle. En ella, ara, parla la saviesa de tota una vida dedicada al cant, però també l’esperit juvenil d’una dona que té tantes ganes de viure com quan va començar a passejar-se pels escenaris de tot el món amb els Rossini i Mozart més mediterranis i naturals i la Carmen més seductora de la segona meitat de segle XX.

Teresa Berganza

Coqueteria vocal ‘made in Spain’

RMC
293

per MERCEDES CONDE PONS

Compartim una estona de conversa després d’un dinar amb la Peña d’Òpera del Cercle del Liceu i abans d’una altra entrevista a Catalunya Música. Dies abans va participar al programa número 1.000 d’*Els Matins de TV3* celebrat al Teatre del Liceu i dos dies més tard va protagonitzar, junt amb Jaume Aragall, una tertúlia divertidíssima en què el repàs per tota una vida dedicada al cant es barrejava amb anècdotes d’allò més pícaras que van fer esclatar de riure tota la concurrència. Però la nostra conversa ens dirigeix per altres camins. Tenir al davant una persona de la categoria artística de la mezzosoprano madrilenya suggereix un tipus de preguntes que només algú com ella pot respondre amb coneixement de causa. Per aquest motiu, tot recordant la traspasada soprano francesa Régine Crespin, amb qui vam mantenir una conversa en la mateixa sala on ara ens trobem amb Berganza, li dirigeixo la mateixa pregunta que li vaig fer a la soprano francesa: és el cant una tria personal o bé és la música qui escull a un?

—Crec que el cant és una tria personal, però un cop ja s’ha conegut. Cadascú arriba al món del cant per diverses vies. Hi ha gent que vol cantar i per això estudia cant, sense saber si ho fa bé o malament. D’altres, com jo, hi arriben

d’una manera més o menys casual. Jo vaig entrar al món del cant a través de la música, ja que vaig començar estudiant piano i fent cant coral. Tothom em deia que tenia una veu molt maca i, de fet, de seguida vaig començar a fer solos. Un dia vaig decidir inscriure’m a classes de cant al Conservatori, on vaig estudiar amb Lola Rodríguez Aragón. Així va començar tot, però sense saber mai res del que podia passar. No creia ni sabia res, i ha estat meravellós, perquè cada dia la vida em sorprèn.

—Va haver-hi algun moment concret en què prenguéis consciència de la dimensió que agafava la seva carrera professional?

—Crec que encara no en sóc conscient! Durant els tres anys en què vaig estar treballant molt dur amb la veu, jo ja cantava de solista en llocs com la universitat, col·legis majors, i era conscient que tenia una veu bonica, que sonava bé i podia cantar. Però no pensava que arribaria a fer la carrera que he fet.

—Fa uns dies, a la roda de premsa de presentació del Concurs Viñas, li varen preguntar sobre quin creia que era el paper dels concursos de cant a la seva carrera, i va explicar la seva experiència en el Concurs de Cant de Ginebra, on va coincidir amb Alfredo Kraus i en el qual cap dels dos va resultar guanyador.

—Alfredo Kraus va cantar molt bé en aquell concurs i, de fet, hauria merescut guanyar. Jo, en canvi, en aquell concurs no devia ser prou madura, o no vaig saber escollir bé el repertori, tot i que vaig cantar molt bé. De fet mai més he tornat a sentir parlar dels dos cantants que van guanyar el concurs en aquella edició. En canvi, en sortir d’aquell concurs, vaig tornar al conservatori per continuar estudiant i, mentrestant, anava cantant arreu d’Espanya. Un dia vaig fer una audició a París davant el director del festival d’Ais de Provença i em va oferir signar un contracte per cantar al Festival. Sé que la meua carrera ha estat difícil perquè d’un dia per un altre em vaig convertir en Teresa Berganza i la gent va començar a dir: “*Ha nascut la mezzosoprano del segle*”. Això es porta a l’esquena tota la vida i sí, potser en aquell moment vaig començar a ser conscient que el que havia de fer era cantar.

—Com es porta aquesta càrrega a l’esquena?

—Treballant molt, volent sempre ser millor, esforçant-te i amb molt d’amor per la música. Un ha de ser sempre conscient que quan un surt a escena tothom espera que allò que facis sigui meravellós. Només amb treball i amb responsabilitat, com en totes les coses a la vida, es pot tirar endavant una carrera com aquesta.

—Vostè participa sovint com a jurat en concursos de cant. Aquest paper a



vegades deu tenir més d'ingrat que d'agraït, perquè no ha de ser fàcil decidir qui mereix o no guanyar.

—És molt ingrat. Crec que tots els que fem de jurat en un concurs tenim la il·lusió de trobar meravelles i poder dir: "Aquí hi ha un artista." A vegades s'escolten veus boniques però un es pot equivocar, com ho van fer amb Alfredo i amb mi a Ginebra. És molt difícil jutjar una persona quan només canta una ària, en condicions de molts nervis, pensant que amb allò has de mostrar tota la teva vàlua. Amb una ària no és possible veure tot el que pot donar un músic. Hi ha cantants que poden fer-ho molt bé en un concurs, però això tampoc és garantia que aquell cantant sigui capaç de fer tota una òpera sencera.

—Els membres d'un jurat, a més, poden tenir professions diferents i opinions molt diverses...

—Cadascú opina d'una forma i crec

que, fins i tot si tots fòssim només cantants, també podríem opinar diferent.

—També va comentar que normalment un cantant, fent de jurat, busca més un artista i, en canvi, un director d'un teatre potser busca més un cantant amb veu potent.

—En aquests moments ja no sé si els directors i els mànagers busquen només les veus grans. En aquesta edició del Concurs, tots els cantants que cridaven s'han quedat a mig camí. Com a mínim, en això hem estat d'acord. Però hi ha casos de cantants que s'han quedat a mig camí, en què sap greu perquè quan es vota després no es discuteix sobre cada cas, cosa que crec que s'hauria de fer. Jo, fins i tot, sóc partidària que determinats cantants, si creiem que són molt bons però han comès algun error, se'ls hauria de permetre tornar a cantar un altre cop. Si algun dia tinc el meu propi concurs, ho faré així. Perquè potser

és el cantant del segle, i no ens n'hem adonat.

—Té la idea d'organitzar un concurs de cant amb el seu nom?

—Jo tinc tantes idees tots els dies... Hi ha dies en què m'agradaria muntar un concurs de cant, però d'altres penso: ¿per què m'he de complicar la vida ara que estic tan contenta, que per fi tinc temps per a mi, que puc viatjar com a turista, que em puc aixecar a les cinc del matí sense pensar si tinc o no tinc veu? Perquè la veu és com una cotilla que un porta a sobre i que no se la pot treure mentre faci carrera. Sortir a l'escenari és una responsabilitat enorme. Molta gent parla de la por a sortir a escena, però no és això, és el sentit de la responsabilitat el que pesa. Quan un surt a un escenari, davant de 1.500 o 2.000 persones, un sap que ha de fer-ho bé perquè la gent espera el millor.

—Si un dia un dona un tant per cent elevat, l'endemà el públic espera això o més...

—Efectivament. Jo per això, quan diuen que he anul·lat molt sovint, jo sé que ho he fet quan no he estat en condicions de donar el tant per cent que m'agrada donar. Si jo veia que no podia cantar de forma natural, que havia de buscar les notes, no podia fer-ho. Recordo una de les primeres crítiques que em van fer a Nova York, que deia: "No sabem si ha nascut cantant així o la seva tècnica és tan bona que li fa cantar així." El cant ha de ser natural, com és un mateix. Quan surten tensions musculars, quan el cantant respira alt, aquest tipus de cant a mi no m'interessa. El cant natural, el que a mi m'agrada, que permet a la veu pujar i baixar sense esforç perquè és el *fiato* el que ho sustenta tot, no s'obté cada dia. Calen molts moments de silenci, molt de temps de preparació i tenir el cap a lloc.

—És difícil tenir el cap al seu lloc en una professió com aquesta?

—Sí, és molt difícil. Jo he hagut de lluitar molt perquè la meua veu era de mezzosoprano lleugera, rossiniana, molt a prop de la soprano. I molt sovint la gent creia que la meua veu era la d'una soprano lírica o, fins i tot, dramàtica en els greus. Recordo que quan vaig debutar a La Scala amb un Rossini, al poc temps em van demanar de cantar *La Traviata*. Per sort jo ja tenia el cap al seu lloc i vaig dir que no.

—Deia abans que cada matí té idees noves. Quin tipus d'idees li passen pel cap?

—Moltes! Aquests dies que estic al Concurs, m'agradaria agafar a banda cada cantant que val la pena i dir-li: estàs equivocat, ho has de fer d'aquesta manera. Tinc moltes idees, com per exemple fer un programa de música de cabaret. Però de cabaret de debò, no amb

RMC
293

És un remolí continu, com les seves mans, ornamentades amb anells de mil i una formes, colors i sons. El Cercle del Liceu s'omple de vida només entrar Teresa Berganza per la porta centenària del club de les Rambles. El silenci i la sobrietat angleses que es respiren al club veí del Gran Teatre del Liceu es trenquen en començar a admirar –amb l'entusiasme i espontaneïtat d'una dona curiosa i admiradora de l'art– l'ornamentació modernista de les sales. Sap posar per a les fotografies amb la mateixa naturalitat amb què es dirigeix a tothom, parlant i canviant continuament de temes. Té una agilitat mental que gairebé costa de seguir. La seva agenda durant les dues setmanes d'estada a Barcelona com a jurat del Concurs de Cant Francesc Viñas és d'allò més completa, però Teresa Berganza vol estar i aconsegueix estar, certament, per a tothom.



EVA GUILLAMET

RMC
293

la meua veu de mezzosoprano, sinó baixant tot una octava, combinant el parlar amb el cant, amb micròfon. Això exigeix molt de treball, perquè no es pot estar cantant en una tessitura de mezzosoprano i baixar tot seguit a un registre molt greu sense saber com col·locar-ho. S'ha d'estudiar, és una altra manera de cantar. També tinc al cap fer una fundació, però... també penso que no tinc per què ficar-me en enrenous, quan he tingut una vida tan complicada. He tingut tres fills, dos marits, he fet una carrera impressionant, però sempre viatjant i amb l'angoixa al damunt. Penso que ara, en el fons, m'ha arribat el temps de fer altres coses que m'agraden, i que no tenen res a veure amb el cant.

–Això és molt sa...

–M'agrada la muntanya, el mar, llegir llibres d'història, tocar el piano. A vegades penso a anar-me'n a l'Índia o a l'Àfrica a viure uns mesos per estar amb els nens i cantar amb ells; ja que no sé si puc fer res més, com a mínim puc donar-los amor i abraçar-los. No m'agrada pensar que no estic essent útil, que no estic fent alguna cosa que faci servei als altres.

–Però en un concurs de cant també pot fer servei als altres, aconsellant i redirigint els cantants desorientats...

–Sí, però un cantant per fer una bona carrera ha de tenir el cap al seu lloc, conèixer la seva veu i quin és el repertori que li convé, per molt que tingui un professor o un mànager al darrere. Quan

em van oferir cantar *La Traviata*, la meua mestra em va dir: “*Si vols cantar La Traviata, jo t'ajudo a preparar-la i no et faràs mal*”, i jo li vaig contestar que no. Jo sabia molt bé que no podia ser Violetta. Un ha de saber molt bé quina és la seva veu i no posar-se a cantar Wagner com fan alguns joves que haurien d'estar cantant Händel o Mozart per preparar la veu i deixar que creixi i es desenvolupi d'una manera natural.

–Hi ha una edat per a cada repertori?

–La veritat és que no he canviat gaire de repertori amb els anys, però quan vaig començar a cantar *Carmen*, *Werther*, *Don Quixotte*, que jo ja tenia una certa edat, llavors vaig deixar de cantar Rossini i Mozart. La música barroca, però, com la de Monteverdi i Händel, no l'he deixada mai.

–Té algun rol fetitxe?

–No, tots són com els meus fills i a tots me'ls estimo igual.

–Molta gent la identifica sempre amb *Carmen*...

–És cert, perquè la meua versió de *Carmen* va ser diferent, perquè va sorgir d'un estudi molt profund tant de part meua, com dels que van col·laborar amb mi, com el mestre Abbado o fins i tot Plácido Domingo. Crec que Plácido cantava Don José tot adaptant-se a la manera com cantava jo *Carmen*, però no per cantar-la com jo volia, sinó com Bizet la va escriure. Jo no vaig fer mai una *Carmen* vulgar, només interpretava el

que hi havia escrit a la partitura, el que Merimée descrivia a la novel·la.

–Quin record té de la seva presència al Gran Teatre del Liceu?

–Al Liceu he cantat molt poc perquè només vaig fer *Cenerentola* i un recital. Al Palau de la Música, en canvi, vaig cantar moltíssim, tant recitals com òperes en versió de concert. El Liceu d'ara no és el Liceu de la meua època. Ara és un teatre internacional i abans hi havia molt pocs assajos i en una setmana es preparava tot. Jo vaig cantar-hi poc per això, perquè estava acostumada a tenir un mes d'assajos i a treballar amb directors de primera línia. A banda d'això, jo feia la meua carrera fonamentalment a l'estranger, perquè em vaig adonar que, lamentablement, l'única manera de fer carrera en aquella època era traspasant els Pirineus.

–On van ser els seus més grans èxits?

–A tot arreu. M'estimen molt a França i a Itàlia. He estat una artista molt estimada i m'adono que encara ho sóc. Això em fa molt feliç. M'estimen fins i tot a Rússia, on no he cantat mai fins fa un mes, que vaig debutar a Moscou!

–Quan un cantant ha de decidir deixar de cantar?

–Quan trobi que ha de lluitar contra la seva veu. Un pot canviar de repertori i adaptar-se a noves condicions, però si un comença a veure que li falta l'aire, que les notes ja no li surten, ha de deixar de cantar. Cantar ha de ser un plaer, no un patiment.

EL MES DE MARÇ, A L'ABAST

Quatre històriques estrenes al Palau

Fa tot un just un any, el CaixaForum acollia un concert en què s'evocava el record d'un concert memorable al Palau de la Música Catalana amb la presència de Maurice Ravel i la presentació d'un bon gruix d'obres seves per a formacions de cambra. Enguany, i aquest cop al Palau de la Música, és el torn de recordar un conjunt de quatre compositors que van estrenar obres a l'edifici modernista de Domènech i Montaner i que han passat a la història de la música: Manuel de Falla, Alban Berg, Joaquín Rodrigo i Xavier Montsalvatge. Tots quatre seran recordats en el que serà el darrer concert commemoratiu del Centenari del Palau.

per MERCEDES CONDE PONS

ELS CONCERTS DEL CENTENARI. Real Filharmonía de Galicia. Orfeo Català. Alba Ventura, piano. Daniel Hope, violí. David Russell, guitarra. Dir.: Antoni Ros Marbà. Falla, Berg, Rodrigo, Montsalvatge.
PALAU DE LA MÚSICA. 9 DE MARÇ DE 2009 (21 h).

Amb el subtítol d'"Estrenes històriques al Palau" es presenta el concert que oferirà el proper 9 de març la Real Filharmonía de Galicia, sota la direcció del seu titular, Antoni Ros Marbà, i un trio de solistes d'anomenada. La jove pianista catalana Alba Ventura serà l'encarregada d'obrir el concert tot interpretant el *Concert per a clave i cinc instruments* de Manuel de Falla que es va estrenar al Palau el 5 de novembre de 1926. Falla va compondre aquest concert pensant en la pianista Wanda Landowska, encarregada d'estrenar-lo en el marc d'un concert de l'Orquestra Pau Casals, sota la direcció del mateix compositor. Es tracta d'un concert escrit per a clave i un curiós acompanyament de cinc instruments: flauta, oboè, clarinet, violí i violoncel, dividit en tres moviments: "Allegro", "Lento" i "Vivace". Aquesta obra s'emmarca en el període compositiu entre la finalització de la seva òpera *El retablo de Maese Pedro* i la composició de *Psyché* i es tracta de la darrera obra de grans dimensions que Falla va deixar completa. És, per tant, una obra de maduresa i s'inscriu dins l'estil neoclassicista del compositor, característica evident tenint en compte l'instrument solista escollit. Es tracta d'una obra en què el clave comparteix protagonisme amb els altres instruments, fet comprensible tenint en compte les seves característiques sonores, que no permeten grans enlairaments elegíacs, sinó que necessita un coixí sonor que el sostingui. Obra en què s'aprecien influències de Debussy –l'ús d'acords paral·lels–, Stravinsky –acords percutius– i moments politonals, el *Concert per a clave* s'inicia amb el tema de la cançó popular castellana *De los álamos vengo, madre* del segle XV, que Falla utilitza com a motiu generador de la composició, a mode de subjecte d'una fuga

o tema per a variacions, seguint la moda barroca.

El segon concert que es podrà sentir al Palau és el famós *Concert per a violí i orquestra "a la memòria d'un àngel"* d'Alban Berg que es va estrenar el 19 d'abril de 1936 i que aquí interpretarà el violinista Daniel Hope. La dita obra va ser estrenada en el marc del Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània que es va celebrar a Barcelona l'any 1936 i té una història comovedora que ha incrementat amb els anys la seva memòria. Alban Berg va rebre l'encàrrec d'escriure un concert per a violí per al violinista Louis Krasner. Tot just haver rebut l'encàrrec, Berg va viure una experiència que influencià del tot la inspiració per a aquesta obra. Amic íntim d'Alma Mahler Gropius, vídua de l'insigne compositor Gustav Mahler i casada en segones núpcies amb Walter Gropius i més endavant amb Franz Werfel, Berg tenia una particular debilitat per la filla d'Alma i Walter, una nena de nom Manon. Diagnosticada en la infància de poliomielitis, va morir al cap de poc temps, amb gran dolor de la família, fet que va afectar també en gran mesura Alban Berg. Aquest trauma va inspirar el líric i commovedor *Concert per a violí*, dedicat "a la memòria d'un àngel", sense saber que tres mesos més tard, ell moriria d'una manera fortuïta.

L'obra que més ingressos per drets d'autor ha generat al llarg de la història de la música és el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Aquest concert, que cada dia s'interpreta i s'escolta simultàniament als llocs més insospitats del món, va ser estrenat al Palau de la Música Catalana el 9 de novembre de 1940 pel guitarrista Regino Sáinz de la Maza, acompanyat per l'Orquestra Filharmònica de Barcelona i dirigida per César Mendoza Lasalle. Es tracta de la prime-

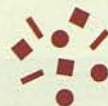


ALBA VENTURA

ra obra composta per Rodrigo per a guitarra i orquestra, i està dividida en tres moviments: "Allegro con spirito", "Adagio" i "Allegro gentile", amb un segon moviment universalment conegut. L'obra està inspirada en els jardins del Palau Reial d'Aranjuez i traspuja una melangia accentuada pel so dolç i característic de la guitarra espanyola, essent aquesta sempre protagonista de l'obra. En aquesta ocasió, serà el famós guitarrista David Russell l'encarregat de la interpretació.

Finalment, el concert clourà amb el *Cant espiritual* de Xavier Montsalvatge, obra composta per a cor i orquestra i estrenada el 9 d'abril de 1960. L'obra havia rebut el Premi Lluís Millet de l'Orfeo Català. El *Cant espiritual* està inspirat i basat en el text del mateix títol del poeta català Joan Maragall, text de gran espiritualitat pel que té de pregària a Déu i alhora de profundament humà, per l'assumpció de les limitacions que dels versos de Maragall es desprèn. Musicalment parlant, Montsalvatge va saber plasmar la profunditat del text de Maragall dins d'una estètica afí al temperament català, d'una fondària i noblesa molt característiques.

RMC
293



ELS CONCERTS DEL CENTENARI

DILLUNS · 09/03/2009 · 21 h

ESTRENES HISTÒRIQUES AL PALAU

REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
ORFEÓ CATALÀ

(patrocinat per Fundació Caixa Penedès)

ALBA VENTURA, piano

DANIEL HOPE, violí

DAVID RUSSELL, guitarra

ANTONI ROS MARBÀ, director

Falla: *Concerto per a clave i cinc instruments*
(estrenada el 5 de novembre de 1926)

Berg: *Concert per a violí i orquestra, "a la memòria d'un àngel"*
(estrenada el 19 d'abril de 1936)

Rodrigo: *Concierto de Aranjuez* (estrenada el 9 de novembre de 1940)

Montsalvatge: *Cant espiritual* (estrenada el 9 d'abril de 1960)



Preus: de 25 € a 45 €

Amb la col·laboració de: **EL PAÍS**

VENDA D'ENTRADES

Taquilles Palau de la Música Catalana
Telèfon: 902 442 882 Fax: 932 957 208
A/e: taquilles@palaumusica.org
Horari de dilluns a dissabte de 10 a 21 h
www.palaumusica.org

Organitza:



CONSORCI
PALAU MÚSICA
CATALANA



FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

Amb al suport de:



GOVERN DE CATALUNYA

MINISTERIO DE CULTURA

GOVERN DE CATALUNYA

EL MES DE MARÇ, A L'ABAST

Grans intèrprets per a l'«Elies» de Mendelssohn

PALAU 100. Orquestra Simfònica de Galícia. Cor de Cambra del Palau. Sandrine Piau, soprano. Ann Murray, mezzosoprano. Philip Langridge, tenor. Matt Stone, baríton. Dir.: Víctor Pablo Pérez. Mendelssohn.
PALAU DE LA MÚSICA. 1 D'ABRIL DE 2009 (20.30 h).

L'Orquestra Simfònica de Galícia i el Cor de Cambra del Palau, sota la direcció del burgalès Víctor Pablo Pérez, interpretaran en el marc del cicle Palau 100 una de les obres corals del compositor romàntic Felix Mendelssohn més importants de la seva creació: l'oratori *Elijah* (Elies). Junt amb ells, tres importants solistes vocals: la soprano Sandrine Piau, la mezzosoprano Ann Murray i el tenor Philip Langridge.

L'oratori *Elies* va ser un encàrrec fet a Felix Mendelssohn per al Festival de Birmingham de l'any 1846. Es tracta d'un oratori de temàtica religiosa, atès que s'inspira en la vida del profeta bíblic Elies, del qual s'expliquen en aquesta obra diversos episodis de la seva vida, tot basant-se en els textos de l'Antic Testament on es narren: els llibres primer i segon dels reis. L'oratori de Mendelssohn segueix fins a un cert punt l'es-

tructura seguida durant el barroc –prenent com a model Händel o Bach– per a aquest tipus de composicions. Cal tenir en compte que va ser el mateix Mendelssohn qui l'any 1829 va recuperar la *Passió segons sant Mateu* de Johann Sebastian Bach, oblidada des dels temps de la seva vida. Per tant, l'obra inclou nombrosos moments corals, alguns seguint l'estil dels corals luterans, combinats amb recitatius i àries individuals, assignats als quatre solistes: soprano, mezzosoprano, tenor i baríton; aquest darrer assumint també el rol d'Elies. Malgrat això, es tracta d'una obra romàntica, amb un característic segell Mendelssohn permanent al llarg de tota l'obra.

Per aquest motiu, l'obra inclou moments d'un dramatisme molt més evident que el contingut esperit tràgic que, per exemple, presentaven les passions



ORQUESTRA SIMFÒNICA DE GALÍCIA

de Bach. És simptomàtic, doncs, l'esperit romàntic que la música de Mendelssohn comença a acusar d'una manera explícita. L'oratori *Elies* té, a més, un cert sentimentalisme molt del gust de l'època, que es recrea en si mateix, i arriba en alguns moments a l'excés. I és que cal tenir en compte que l'oratori, en certs moments, narra episodis de gran impacte, com la resurrecció d'un jove o l'arribada de pluges després de les pregàries d'Elies, tot establint en alguns moments un cert paral·lelisme entre la figura del dit profeta i la de Jesucrist.

RMC
293

La Philharmonia Orchestra interpreta Schönberg i Zemlinsky

PALAU 100. Philharmonia Orchestra. Solveig Kringelborn, soprano. Juha Uusitalo, baix baríton. Dir.: Esa-Pekka Salonen. Schönberg, Zemlinsky.
PALAU DE LA MÚSICA. 17 DE MARÇ DE 2009 (20.30 h).

Esa-Pekka Salonen torna a Barcelona al capdavant, aquest cop, de la prestigiosa Philharmonia Orchestra amb un programa de gran coherència estilística i de gran interès pel que impliquen les obres escollides. El primer Arnold Schönberg i Alexander von Zemlinsky es troben aquí en una línia compositiva similar, ben al límit de la tonalitat però sense arribar, encara, a trencar-la. Una música, doncs, propera a l'expressionisme però en una línia estèticament decadent més pròpia de l'atmosfera *fin-de-siècle* en què tots dos van viure.

Malgrat ser més de vint els anys que separen la composició de *Verklärte Nacht* op. 4 d'Arnold Schönberg i la

Simfonia lírica op. 18 d'Alexander von Zemlinsky, en paràmetres estilístics aquestes obres són pràcticament contemporànies. Ambdós compositors van viure i beure de l'atmosfera decadent però alhora profundament creativa de la Viena de final de segle, coneixent i tractant el cercle intel·lectual més productiu, amb Gustav Mahler com un dels seus màxims exponents en l'àmbit musical.

Zemlinsky, a més, va ser professor d'Alma Mahler, abans que aquesta conegués el que seria el seu primer marit. Schönberg, que esdevingué el marit de la germana de Zemlinsky, va créixer i formar-se en aquest cercle, fet que el féu potser més precoç en qüestions de

superació de l'estil en què s'emmarquen les dues obres que centren el programa. De fet, *Verklärte Nacht* (Nit transfigurada) –obra instrumental inspirada en un poema de Richard Dehmel–, data de l'any 1899, és el seu *opus* 4, ben poc abans de desvincular-se per complet de la tonalitat.

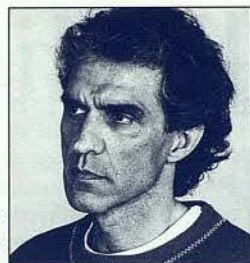
Alexander von Zemlinsky, però, en aquesta *Simfonia lírica* op. 18 –composta l'any 1922– no abandona mai la tonalitat, malgrat jugar-hi i flirtejar amb la atonalitat assíduament. La *Simfonia lírica*, escrita per a orquestra, soprano i baríton solistes és, de fet, una obra dividida en set moviments, que posa en música poemes de Rabindranath Tagore (en traducció alemanya). Malgrat les profundes diferències d'estil, aquesta segueix la línia de la primera part dels *Gurrelieder* de Schönberg o fins i tot de *Das lied von der Erde* de Gustav Mahler.



EL MES DE MARÇ A L'ABAST

Amargós estrena una obra d'inspiració ecològica

CONCERTS SIMFÒNICS AL PALAU. Orquestra Simfònica del Vallès. Stefan Schilli, oboè. Dir.: Manel Valdivieso. Amargós, Vaughan Williams, Mussorgski. PALAU DE LA MÚSICA. 21 DE MARÇ DE 2009 (19 h).



JOAN ALBERT AMARGÓS

Adequant-se a la recent voluntat de l'Orquestra Simfònica del Vallès (OSV) de donar unes característiques temàtiques a les seves temporades –i que enguany recau en la natura i el medi ambient com a tema central–, el compositor barceloní Joan Albert Amargós ha compost una *Obertura per a deixalles reciclades i orquestra*, per encàrrec de l'OSV, que s'estrenarà dins el marc de la temporada de concerts simfònics d'aquesta orquestra al Palau de la Música Catalana. Ja el títol és prou suggerent i evocador de la consciència contemporània d'atenció i cura al medi ambient que s'estén en tots els àmbits de la societat. Però sens dubte, en l'àmbit musical potser no s'hi havia dedi-

cat una atenció tan directa com en aquest cas. Acompanyant aquesta estrena, dues obres de característiques ben diferents però que tenen un nexe comú, la inspiració en la natura. El *Concert per a oboè i orquestra de corda* de Ralph Vaughan Williams va ser escrit l'any 1944 i, com una gran part de la música del compositor anglès, té una forta vinculació amb la natura paisatgística anglesa, que s'expressa de forma més evocadora que descriptiva en la seva música de caire elegíac. Malgrat això, el primer moviment del dit concert, "Rondó pastorale", és prou definitori per si mateix de les intencions que amaga. Els *Quadres d'una exposició* de Modest Mussorgski, obra ben popular, sobretot

en la versió per a orquestra que en va fer el compositor francès Maurice Ravel, no tenen directament una inspiració en la natura, però sí en certa manera en la natura com a subjecte de l'art. Mussorgski es va inspirar al piano en aquest passeig per una exposició de quadres, després de visitar l'exposició pòstuma que es va fer de quadres del seu gran amic Viktor Aleksandróvitx Hartmann. Per aquest motiu en un inici l'obra es va dir *Suite Hartmann*, ja que l'obra, a més, està formada per 15 passatges a mode de suite, lligats entre ells per uns que el mateix Mussorgski anomena "Promenade", i que s'unifiquen en un tema inequívoc i solemne, que inicien les trompetes.

RMC
293

Josep Pons dirigeix l'OBC

TEMPORADA OBC. Steven Isserlis, violoncel. Dir.: Josep Pons. Parera Fons, Elgar, Schönberg. L'AUDITORI. DEL 20 AL 22 DE MARÇ DE 2009 (CAL CONSULTAR HORARIS).

Josep Pons torna a dirigir a Barcelona, però aquest cop sense la "seva" Orquestra Nacional d'Espanya, sinó com a director convidat de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). El programa escollit té diversos al·licients: l'estrena d'una obra d'Antoni Parera Fons i la interpretació de l'excels *Concert per a violoncel* d'Elgar i el conegut *Pelleas und Melisande* d'Arnold Schönberg.

Antoni Parera Fons (Manacor, 1943) és un dels compositors de l'actualitat més polifacètics. Reconegut sobretot en la seva faceta de compositor de cançons: musicant poemes de diversos autors, les seves obres han estat interpretades per grans cantants com Josep Carreras, Montserrat Caballé o José van Dam. Amb aquest darrer va publicar recentment (Decca) un cicle de cançons amb el títol de *Les trente-trois noms de Dieu* (basat en poemes de Marguerite Yourcenar), molt valorat per la crítica. Parera Fons ens mostrarà la seva faceta com a compositor simfònic en l'obra encàr-

rec fet per la Fundació Caixa Catalunya i l'OBC.

El violoncel·lista Steven Isserlis es presenta al públic de L'Auditori amb un dels concerts més lluits i alhora més exigents de la literatura solista per a violoncel. El *Concert per a violoncel op. 85* d'Edward Elgar és un dels punts culminants d'aquest gènere i per aquest motiu ha estat interpretat –des de la seva estrena l'any 1919– per tots els grans violoncel·listes de la història, essent la versió de Jacqueline Du Pré, paradigma de passió i pulsio interpretativa, quelcom de molt present des del primer acord del cello sol amb què s'inicia el concert. Elgar el va compondre durant un estiu a Sussex, mentre reposava després d'una greu operació i poc temps després de finalitzar la Primera Guerra Mundial. Es tracta d'una obra en què el violoncel es converteix literalment en veu de desesperació i angoixa pels patiments viscuts durant la guerra. Un bon intèrpret d'aquest concert pot fins i tot arribar a fer plorar l'instrument gràcies a la inspira-

da melodia del primer moviment concebuda per Elgar.

Amb *Pelleas und Melisande* d'Arnold Schönberg, composta entre 1902 i 1903, obra encara primerenca, es tancarà el concert. Schönberg es va inspirar en el drama de Maurice Maeterlinck de manera molt fidel, segons que va deixar constància el mateix compositor. Es tracta d'un poema simfònic, model previ a aquell que Richard Strauss desenvolupà en anys consecutius. De fet, el mateix Strauss va recomanar a Schönberg el drama de Maeterlinck com a tema per a una òpera, però Schönberg, en conèixer l'activitat operística de Debussy, va renunciar a escriure'n també una òpera, fet que va lamentar sempre. Contemporàniament al seu procés compositiu però sense arribar a conèixer la música que al país veí Gabriel Fauré i Claude Debussy feien inspirats en el mateix text, Schönberg va fer la seva versió particular. En l'estrena de l'obra, l'any 1905, al Musikverein de Viena, el públic no va entendre ni apreciar l'obra i el mateix Gustav Mahler va comentar sobre la partitura que es tractava d'una obra molt complicada. Tanmateix, aquesta obra s'emmarca encara en la línia postromàntica encara no superada.

EL MES DE MARÇ, A L'ABAST

La Locomotora Negra estrena una cantata jazzística

FESTIVAL DEL MIL-LENNI. *He mirat aquesta terra* de Ricard Gili (sobre un aplec de poemes de Salvador Espriu). La Locomotora Negra. Coral Sant Jordi. Paula Nogueira, soprano. Oli Silva, tenor; Carme Sansa, actriu. Dir. escènica: Quim Lecina.
PALAU DE LA MÚSICA. 19 i 27 DE MARÇ 2009 (21 h).

per J. C. C.

Amb el títol d'*He mirat aquesta terra*, que és el d'un dels poemes més coneguts de Salvador Espriu, La Locomotora Negra es disposa a estrenar una de les seves propostes més ambicioses dels gairebé 40 anys d'existència. Es tracta d'una cantata profana basada en poemes del mateix Espriu, en els quals Ricard Gili s'ha inspirat per crear la seva partitura.

El seu objectiu, en les seves pròpies paraules, és "*donar una nova via i una nova dimensió al missatge cívic que hi ha dissolt en la poesia de Salvador Espriu en fondre's amb ritmes i melodies de caràcter jazzístic*"; o el que vindria a ser el mateix, segons els mateixos arguments, "*dir amb força, amb convicció i, si convé, amb passió, algunes veritats generals que ens afecten a tots i que, tal com van els temps, poden ser d'una crua i punyent actualitat*". En aquest sentit, Ricard Gili remarca que el tema central és l'incert periple del poble català cap a la seva plena, i potser impossible, realització com a comunitat nacional, vist des de la mirada del poeta i explicat amb la seva paraula. Com és sabut, aquest és un tema molt central de la parcel·la "cívica" de l'obra de Salvador Espriu, que aquí es manifesta en un discurs argumental molt elaborat i molt en funció dels objectius pretesos, alhora que permet a Gili recórrer a diverses paletes del llenguatge jazzístic clàssic fins a confeir un autèntic oratori laic centrat en el que podríem anomenar el fat de la realització del poble català.

Pel que fa a la interpretació, ultra les garanties que ofereix sempre La Locomotora Negra, hom compta amb una resta d'equip molt sòlid, amb Quim Lecina com a director escènic –recordem que s'ha especialitzat en muntatges de contingut musical–, un bon quadre de veus solistes i el talent com a recitadora de Carme Sansa.

‘Els mestres cantaires’ tornen al Liceu el Wagner més humà

El Gran Teatre del Liceu recupera, després de força anys d'absència, un dels títols més insòlits de la seva producció de maduresa; la que, per entendre'ns, va de *Tristan und Isolde* (1859) a *Parsifal* (1882), incloent-hi òbviament la *Tetralogia*.

per J. COMELLAS

Estrenada l'any 1867, hom ha atribuït a *Meistersinger* un camp definitori que va des d'òpera còmica a obra més humana del compositor. Sigui com sigui, es tracta d'una creació a part, que defuig els fantasmes mítics de la imatge més assumida i més tòpicament acceptada de Wagner, en allò que constitueix una giragonsa insòlita enormement suggestiva de la seva trajectòria.

Trama o discurs argumental i composició i dibuix dels personatges, hi tenen una absoluta escala humana. Segurament seria excessiu parlar d'un argument que podria haver signat Da Ponte, però tanmateix potser no tant. En tot cas això només és acceptable des de l'aparença primera, però no des dels rerefons més profunds respectius. En Da Ponte, el motor és l'home i les seves constants de comportament, i en Wagner aquí és la naturalesa de l'art/música: i, si es vol, la naturalesa humana de l'art/música. O la seva percepció humana; com es pot observar, la diferència és transcendent.

Die Meistersinger von Nürnberg proposa, a través d'una història convencional, la dialèctica entre les dues grans línies mestres de la concepció de l'art musical: la rígida acadèmica i formal i la sorgida de l'ànima del poble, lliurement desproveïda de convencions. Dialèctica eterna, que ell presenta a través d'un argument divertit, gairebé facciós, amb algun personatge arquetípic –per exemple el despitat amorós Beckmesser, gairebé un Pantaleone de la *Commedia dell'Arte*–, o la parella d'amants Eva i Walter, fins a un llunyà punt *alter egos* de Pierrot i Colombina; tots plegats presidits per la figura grandiosa

i intensíssimament humana de Hans Sachs, l'humil sabater carregat de saviesa popular i de dignitat.

Alhora, l'esmentada naturalesa de l'argument té una correspondència molt exacta i molt identificada en el discurs musical, fet de grans línies melòdiques i d'àries i conjunts brillants, tal com ho haurien pogut fer Meyerbeer o Halévy a la mateixa època.

Thomas Mann, el gran i profund exegeta de Wagner, va situar amb gran exactitud l'essència d'aquesta obra en afirmar que hi ha un coqueteig amb el poble, al qual es reconeix com a jutge suprem de l'art, que és antítesi de l'art aristocràtic i rigorós.

Hi ha qui ha vist en aquesta obra un cert retorn del compositor a l'època juvenil, deutora d'impulsos revolucionaris; i també hi ha qui l'ha considerat un elogi de tall nacionalista a la supremacia de l'art musical més genuïnament alemany. De fet, des d'aquesta accepció, l'obra va ser objecte de manipulació interessada pels jerarques del nazisme alemany.

En tot cas, si és l'obra més humana de Wagner, segurament també és la més bella, o una de les més belles i de paladar més mengívol.

Els debuts liceistes del baix baríton alemany Albert Dohmen/Hans Sachs i del tenor nord-americà Robert Dean Smith/Walther, encara recents els seus debuts a Bayreuth en els papers de Wotan i Tristan, respectivament, constitueixen atractius de gran envergadura per a aquesta versió; juntament amb els ben estimats aquí Veronique Gens/Eva i Bo Skovhus/Beckmesser i el debut del recent premiat al Francisc Viñas, el nostre Roger Padullés/Zorn. Sebastian Weigle és sobretot una gran seguretat.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG de Richard Wagner (música i llibret). Albert Dohmen. Bo Skovhus. Véronique Gens. Robert Dean Smith. Reinhard Hagen. Roger Padullés. Kurt Gysen. Robert Bork. Cor i Orquestra del Gran Teatre del Liceu. Dir. escènica: Claus Guth. Dir. musical: Sebastian Weigle. Producció: Sächsische Staatsoper Dresden.

LICEU. DEL 17 DE MARÇ AL 18 D'ABRIL DE 2009.

RMC
293

L'OMBRA ALLARGADA DE...

Josep Poch

"A mi la fama mai m'ha interessat"

La música ha estat sempre, i encara continua sent, l'esperit de la seva vida. Somiava de ser pianista i les circumstàncies de la seva època van truncar les seves aspiracions i van dirigir la seva carrera cap a la docència, però en les seves paraules no hi ha cap rastre de frustració ni resignació. Ben al contrari, el contrabaixista, pianista i pedagog Josep Poch sembla ben orgullós de tota una vida lliurat a la música i als seus deixebles, encara que hagi estat a l'ombra dels focus i lluny de la fama o el reconeixement públic. De fet, per a ell ha estat tota una sorpresa ser protagonista d'aquesta entrevista.

per NÚRIA PELÁEZ

Als seus 94 anys, Josep Poch conserva una lucidesa envejable. ¿El seu secret? "Continuo tocant el piano cada dia, i si tingués més temps m'hi estaria quatre hores diàries", assegura mirant amb tendresa el seu instrument ple de partitures. Poch va començar a estudiar música quan tenia set anys amb professors particulars al seu Martorell natal, i als catorze va iniciar els seus estudis a l'Escola Municipal de Música de Barcelona. La seva vocació sempre va ser el piano, però va estudiar també contrabaix per qüestions molt menys romàntiques. "La matrícula era molt barata, però a casa meva no eren rics, ni molt menys -reconeix Poch-. Així que vaig començar a estudiar contrabaix per poder pagar-me els estudis, ja que amb un instrument que no fos el piano de seguida podies començar a guanyar alguns diners fent concerts."

Així, Poch va estudiar contrabaix amb el mestre Josep Bassas i va compatibilitzar les seves actuacions en grups com l'Orquestra Ibèria amb els seus estudis de piano, amb el mestre Tomàs Buxó. El juliol de 1936 es va examinar de l'últim curs de piano amb la il·lusió de convertir-se en concertista, però la irrupció de la Guerra Civil Espanyola va interrompre tots els seus plans i somnis. "Com li va succeir a tantes altres persones, la guerra va donar un gir total a la meva trajectòria professional i em va obligar a lluitar per tornar a situar-me", es lamenta Poch. "Thavies de guanyar la vida i oblidar la idea de fer de músic bohemí."

En aquells anys, el seu mestre Buxó li va proposar d'anar a completar els seus estudis de piano a Munic. Poch va fer les proves d'admissió i va arribar a preparar

la documentació per marxar a Alemanya, però uns dies abans de la data de partença la seva mare li va suplicar que no hi anés, per por de la guerra. "Em vaig quedar i vaig encertar, perquè mesos després la ciutat va ser arrasada per les bombes. Potser allò hauria canviat la meua vida", explica Poch amb la mirada perduda entre els records.

En acabar el conflicte, Poch va fer un reciclatge dels seus estudis d'harmonia, fuga i contrapunt amb el mestre Joaquim Zamacois per ingressar com a mestre al Conservatori. "Amb ell vaig aprendre a donar classe -assegura Poch-. Zamacois sempre explicava molt bé les coses, sense complicar-les." Un estil que coincideix amb la visió que Poch té de la pedagogia: "Un mestre ha d'ensenyar el que realment sap i pot explicar bé, i no coses que facin maco. L'altra gran virtut que ha de tenir un professor és una dosi inacabable de paciència, perquè en un centre oficial no pots triar els deixebles i pot ser que un terç de la classe no serveixi per a la música, però tu has de treure el millor de cada alumne."

Quan Poch parla dels nombrosos anys que va dedicar a impartir classes, es nota que, ja sigui per vocació o obligat per les circumstàncies, el seu amor a la docència va acabar sent veritablement autèntic. "Jo sempre intentava posar-me en el lloc de l'alumne -recorda el mestre-. Per això, quan preparava els exàmens, sempre buscava exercicis que els estudiants poguessin respondre."

Durant els 40 anys que va exercir com a professor de solfeig, fuga, harmonia i contrapunt, Poch va tenir l'oportunitat d'aplicar el seu estil docent a moltes generacions de deixebles. "Tots els artistes que ara formen part del món musical van passar per alguna de les meves classes -recorda Poch amb orgull-. Són tants,



JOSEP POCH (DRETA) CONVERSA AMB EL SEU AMIC FERRAN SALA, A L'OBC

que cada cop que surto al carrer o vaig a un concert em trobo algun exalumne que em saluda, tot i que a mi em costa recordar tants noms i tantes cares." Un dels alumnes que Poch recorda amb especial estimació és Antoni Ros Marbà, a qui va donar classes de solfeig i harmonia.

Malgrat la seva passió per la docència, Poch mai va deixar de banda la seva feina com a instrumentista. De fet, és un dels pocs músics que resten vius d'aquell grup de precursors que el 1944 van fundar l'Orquestra Municipal de Barcelona dirigida per l'Eduard Toldrà. "El novembre de 1943 es van celebrar les proves per entrar a formar part de l'Orquestra i jo vaig aconseguir-hi una plaça de contrabaixista gràcies a l'excel·lent formació que m'havia donat el mestre Bassas", explica Poch.

Poch sempre va compaginar la feina a l'Orquestra amb les classes al Conservatori. "Per tocar a l'Orquestra cobràvem unes 5.000 pessetes l'any -recorda entre somriures-. Era una època molt diferent, llavors era tot molt pobretó i havies de fer moltes coses per treure't un sou." Tot i que confessa que la seva passió sempre va ser el piano, Poch està orgullós de tot el que li han aportat al llarg de la seva vida els estudis de contrabaix. "Gràcies al contrabaix vaig poder tocar en una orquestra, interpretar un gran repertori i conèixer molta gent", destaca.

La vida de Josep Poch ha estat sempre completament vinculada a la música, fins i tot en l'àmbit personal. Així, fa 63 anys Poch es va casar amb Carmen Alfonso, filla de dos mestres del Conservatori: Margarida Orfila i Frederic Alfonso, que va ser professor de Poch als estudis superiors de solfeig. La mateixa Carmen va donar classes particulars de violí i solfeig al domicili de la parella, on Poch també va impartir classes un cop jubilat del Conservatori i fins passats els 80 anys. Els fills també han continuat la nissaga familiar, de la qual ara és un bon exponent el violinista Lluís Guinovart, nét de Poch. L'avi té una foto del jove artista sobre el piano de cua on encara toca diàriament amb la mateixa il·lusió i senzillesa de sempre.

"A mi la fama mai m'ha interessat -explica Poch-. Com jo deia als meus deixebles: si en una orquestra tots volguéssim ser directors, llavors qui tocaria?"

PAPER D'ASSAIG

La cançó renaixentista anglesa, una illa de tresors

If Music and sweet Poetry agree...

per MIQUEL DESCLOT



POETA

Des de l'esclat de la lírica trobadoresca, a primers del segle XII, a les terres d'Occitània, la cançó culta europea va encetar una carrera complexa i variada, que va anar fructificant de maneres prou diferents segons l'època i el lloc, d'acord amb el context cultural en què arrelava. Si els *trouvères* francesos, els *minnesänger* alemanys o els autors de *cantigas* gallecs eren encara "poca cosa" més que una versió autòctona de la innovadora lírica provençal, la florida de la polifonia al nord de França va propiciar al segle XIV l'aparició, amb l'*ars nova*, d'una cançó cortesana molt més complexa, almenys pel que fa a una de les parts del binomi poeticomusical, que atenyria el cim en l'obra del xampanyès Guillaume de Machaut, encara doblement dotat per a la poesia i per a la música. Amb el desplaçament posterior de l'avantguarda de l'experimentació polifònica a Flandes, la cançó culta assoliria un nou cim amb l'obra d'autors tardomedievals i renaixentistes com Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem i Josquin Després, ja especialitzats només com a músics. Al seu torn, a Itàlia, l'*ars nova* havia desvetllat una rèplica transalpina que desembocaria en el gènere de la *frottola* i, prou més tard, amb la influència francoflamenca, hi apareixeria l'omnímode madrigal. A la península ibèrica, el Renaixement musical s'hi desenvolupa d'una manera pròpia en els gèneres predominantment homofònics del villancet i del romanç, recollits en múltiples cançoners miscel·lanis, i finalment en la cançó per a veu solista amb acompanyament de viola de mà, ja divulgada per la impremta sota el nom de cada compositor.

A Anglaterra, en canvi, va trigar una mica més a aparèixer un desenvolupament idiosincràtic de la cançó polifònica importada de França al segle XV. Tanmateix, quan finalment ho va fer, a partir de mitjan segle XVI, va ser amb una força i amb una riquesa que no pot deixar de meravellar-nos. En efecte, durant els regnats d'Elisabet I i de Jaume I, la

cultura anglesa va atènyer poc menys que sobtadament la seva Edat d'Or tant pel que fa a la literatura com pel que fa a la música. La nombrosa plèiade que va de Thomas Wyatt a John Donne, passant per Edmund Spenser, Philip Sidney, Christopher Marlowe, William Shakespeare i Ben Jonson, entre molts altres, té la seva correspondència perfecta en la plèiade que va de Thomas Tallis a Orlando Gibbons, passant per William Byrd, Thomas Morley, John Bull, John Dowland i Thomas Weelkes, també entre molts altres. I aquest paral·lisme no és gens casual i no s'explica tan sols per la puixança política i econòmica del país, sinó pel paper fonamental atorgat per la teoria humanista a la poesia com a cant, seguint l'ideal mític d'Orfeu, general al Renaixement europeu.

La primera manifestació d'una cançó culta autòctona és l'anomenada *consort song*, una cançó per a veu solista amb acompanyament de conjunt de violes (*consort of viols*), una formació instrumental molt arrelada al país. Encara que sembla que es va conrear durant tot el segle XVI, no se n'han conservat exemples anteriors a mitjan segle. La col·lecció més important és *Psalmes, Sonets & Songs* (1588), de William Byrd. La *consort song* és una cançó estròfica despreocupada de l'obsessió humanista per donar expressió al text, tot i la famosa observació de Byrd en el sentit que el text li dictava la música "*conformada segons la vida dels mots*" ("*framed to the life of the words*"). És un maridatge de formes més que no pas de continguts. Així i tot, es va revelar com a vehicle perfecte per a la solemne poesia moral dels anys 1560 i 70.

El mateix any que Byrd presentava el seu gran recull, Nicholas Yonge va publicar *Musica transalpina*, una col·lecció de madrigals italians traduïts a l'anglès que reflectia el creixent interès per les novetats vingudes d'Itàlia, tant en música com en poesia. Això va desvetllar una autèntica explosió madrigalesca entre els compositors anglesos, que en van publicar nombrosos reculls durant una trentena d'anys. Tot i que a An-

glaterra es va imposar sobretot el madrigal més lleuger, a la manera de Gas-toldi, el gènere anglicitzat no era substancialment diferent a l'original italià, des de l'obsessió essencial per una minuciosa "pintura verbal", oposada a la repetició mecànica de la cançó estròfica, fins al seu ús social, reservat a una elit de la classe mitjana.

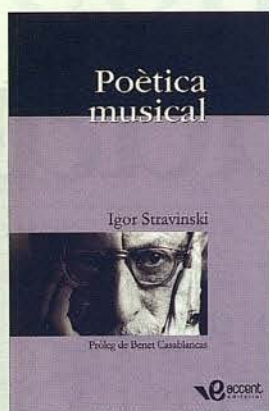
El tercer tipus de cançó a aparèixer publicat, bé que sembla també que s'havia conreat durant tot el segle, és la *lute song*, la cançó per a veu solista amb acompanyament de llaüt. El primer recull que apareix és el *First Book of Songes or Ayres* (1597), de John Dowland, i el darrer el *First Bookke of Ayres* (1622), de John Attey. Durant aquest quart de segle, el gènere es consolida com l'aportació anglesa més sofisticada al gènere de la cançó. Es tracta d'una cançó estròfica, com la *consort song*, però amb una intensificació expressiva, apresada del madrigal italià, desconeguda fins aleshores. En mans de músics tan extraordinaris com John Dowland o John Daniel, la cançó amb llaüt adquireix una qualitat dramàtica excepcional, de manera paral·lela a les coetànies *nuove musiche* de la Camerata dei Bardi, a Florència. A diferència d'aquestes darreres, però, la *lute song* té un públic interclassista que fa possible que una cançó tan refinada com "Flow my Tears", de Dowland, pogués esdevenir un tema popularíssim arreu, o que una cançó tradicional com "Black is the Colour of my True Love's Hair" es pogués cantar a la cort. La *lute song* representa la culminació del desideràtum humanista de la perfecta unió entre música i poesia, a la manera del model òrfic (el llaüt és equiparat a la lira d'Orfeu), tal com apareix en els versos inicials d'un sonet de Richard Barnfield, publicat l'any 1598: "*If music and sweet poetry agree, / As they must needs, the sister and the brother...*" ("Si poesia i música s'avenen, / com així escau a germana i germà..."). El poeta i compositor Thomas Campion, amb el retrobat equilibri entre les dues arts, n'és l'autèntic paradigma.

RMC
293

Intensament clàssics

CATALUNYA
MÚSICA

www.catalunyamusica.cat



IGOR STRAVINSKY Poètica musical

**PRÒLEG: BENET CASABLANCAS.
TRADUCCIÓ: ORIOL PONSATÍ-MURLÀ.
ACCENT EDITORIAL.**

La bibliografia musical catalana en català és un dels buits més acusats que té tot el context de la música clàssica, i també és un dels que passa més desapercebut.

Per això quan es produeix un fet com la primera versió en català d'una obra tan important com *Poètica musical*, cal celebrar-ho sense reserves. Oimés quan el fet es pro-

dueix des d'una exemplar dignitat de realització com és el cas.

Com és sabut, aquest llibre reproduïx les lliçons que el compositor rus va impartir a la Universitat de Harvard el curs 1939-40. A partir d'aquest material, se n'han publicat diverses versions, alguna de les quals fins i tot mutilada. Felicitement, la que se'n ofereix és basa en

l'original, la més completa i fiable, fet que hi atorga un valor referencial notable.

El volum ve precedit d'un pròleg —per la seva extensió i aprofundiment caldria parlar més aviat d'un assaig— a cura del compositor i director acadèmic del Conservatori del Liceu, Benet Casablanças, que situa per una part l'abast del contingut del llibre i alhora una aproximació al context en què s'inscriu i també tot el pensament i ideari d'Stravinsky; finalment ofereix una visió panoràmica del conjunt de la seva obra.

El llibre està molt ben editat i atès que l'ideari musical d'Stravinsky continua sacsejant les inquietuds dels experts i dels aimants de la música clàssica, la lectura en resulta del tot recomanable.

J. C. C.



PERE ARTÍS i BENACH Palau insòlit

**IL·LUSTRACIONS:
ANTONI BASSÓ.
DINSIC PUBLICACIONS
MUSICALS.**

La història del Palau de la Música Catalana està construïda damunt d'esdeveniments de gran importància i capacitat de ressò, però també de petites facècies, de fets i situacions de poca volada, tanmateix en alguns casos testimoniadores de significats no insignificants, i també alguns que no passen de la simple facècia anecdòtica.

Pere Artís, probablement el més gran coneixedor vivent d'aquesta Casa, també un dels qui més afecte li té, ha volgut perpetuar aquest segon nivell de realitats. I ho ha fet amb un llibre de petit format sense grans pretensions, sense estirar més el braç que la màniga, que tanmateix té uns objectius explícits: ser un divertiment sobre base real, mostrar el que podríem anomenar "l'altra" cara del Palau; o bé endinsar-se en unes interioritats simpàtiques divertides i deliberadament descarregades d'agror, que mostra amb un afecte encomanadís gràcies a les postil·les personals de l'autor. Postil·les que arrodoneixen, juntament amb uns dibuixos deliciosos i perfectament identificats d'Antoni Bassó, la descripció de cadascun dels fets que l'autor ha sabut inventariar i glossar pacientment.

J. C. C.

Llibres



Músiques de La Patum

**RAMON FELIPÓ i
SERGI CUENCA
(compiladors).
LLIBRES DE L'ÍNDEX.**

Aquest és un llibre que, tal com s'indica en la introducció, no té més pretensions que oferir un recull de les col·leccions de partitures sobre temàtica patumaire transcrits, compilades, recollides o arranjades per Antoni Sansalvador i Castells, Joan Baptista Lambert i Caminal, Francesc Pujol i Pons, Joan Amades i Gelats, Joan Tomàs i Parés, i mossèn Josep Armengou i Fe-

liu. En definitiva, un grup de destacats músics, compositors i folkloristes que van treballar sobre la gran festa bergadana.

Per tant, es tracta d'un material específic, potser poc conegut, però que de cap de les maneres significa el tot musical que ha generat La Patum.

El llibre té dues parts diferenciades: la primera ofereix una mena de síntesi

històrica de la festa i definitiva dels seus components essencials. És un treball específic de Ramon Felipó, d'escriptura planera i entenedora. Aquesta primera part es completa amb un recull biogràfic dels músics i folkloristes autors de les músiques que posteriorment, a la segona part, es mostren a partir d'una succinta anàlisi prèvia de Sergi Cuenca.

D'aquesta manera, hom abasta un arc que acaba arrodonint una visió atractiva, familiar, casolana, amb una clara voluntat divulgativa i amb un interès especial per a músics i aimants que vulguin penetrar en l'extraordinari món de La Patum.

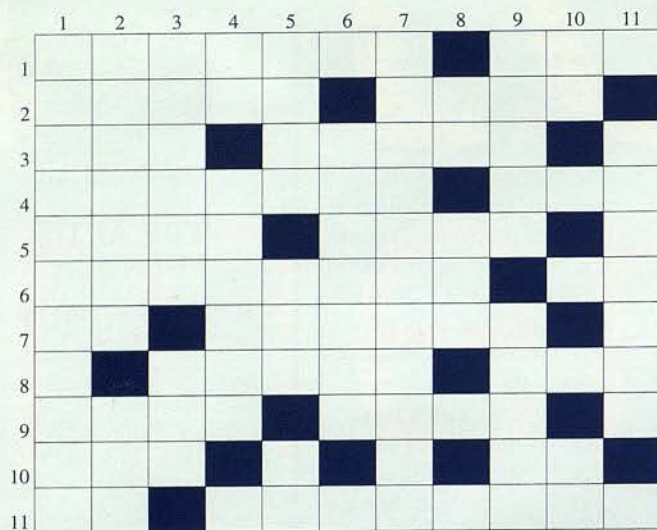
J. C. C.

RMC
293

43

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada de febrer 2009 (núm. 292)

Horizontals. 1. Barret a la partitura que allarga la nota. Ens cal per tocar el violí. 2. Cordòfon de prestigi al Renaixement i Barroc. Pedrot enorme o tassa a l'excusat. 3. Un ral (com els de l'òpera de Kurt Weill) despentinat. El rei dels instruments (del revés). La major. 4. La sang de l'opereta de Johann Strauss fill. Frenant a la partitura. 5. Part superior dels instruments idiòfons. Femella del revés. Timbala vista des de l'orgue. 6. Guitarra, o violí, o balalaica, o arpa, o contrabaix. Cal prémer aquest botó per connectar la cadena de música. 7. El que uneix el timbaler amb el luthier i el camioner. Enriolat per les gràcies de l'òpera *buffa*, però escapçat. La major. 8. Morera, Mestres o Mompou. Un altre rei dels instruments, però del Romanticisme i més petit que l'anterior. El de l'òpera de Kurt Weill ben pentinat. 9. Primeres notes (lletres, perdó) de l'autor de l'*Himne de l'alegria*. Els que se'm queden un bon percentatge per gestionar els meus drets d'autor. Serpentó. 10. O espanta vampirs o és l'inici del clàssic del jazz *Of Me*. Una batuta. Una altra batuta. A un to de Re. 11. A un to de Sol. Així es titula una obra de Joaquim Serra, i una de Debussy, i una de Joaquín Rodrigo... **Verticals.** 1. Un altre rei dels instruments, però del Barroc. 2. Articulació de la cama fent la vertical a Salamanca. Béla (Bartók) escapçat. 3. Topònim d'Arbúcies, Maçanes, Cardedeu, Fogars de Montclús i d'altres (cap amunt). Matèria primera de les cerres de l'arc del violí. 4. Present d'indicatiu, tercera persona del singular, del verb dur. Alimentat. Mi major. 5. Escola Tècnica d'Ensenyaments Especialitzats. Escoltava una missa de Mozart. Una batuta i un serpentó. 6. Romberg, Respighi o Rodríguez (Picó). Instruments inventats per John Philip Sousa (escapçats). Faristol desplegat. 7. Ciència que estudia els instruments musicals. 8. Material del qual estan fetes algunes flautes travesseres. La sonora és molt popular. La major. Mamem consonànticament. 9. Coincidència en el temps de la sonoritat de dues o més notes. Ànim i força a l'hora d'interpretar la sardana al Pallars (i de ballar-la). 10. Al mocador de Roberto Alagna, el tenor de moda. La resta de quadrats d'aquesta columna són plens de vocals. 11. Do major. Obres de Schönberg, per exemple. Salieri, Schumann o Saderra.

Solucions en el número següent.

sidokus.com

Instruccions: Per resoldre el *sidoku* cal posar en cada casella una nota musical (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), tenint en compte que les set notes han d'aparèixer en cada columna, en cada fila i en cada zona (una zona queda delimitada per vores més gruixudes). Les notes que ja estan posades són pistes que ajuden a completar aquesta particular composició musical. I encara hi ha una altra pista: si s'interpreten les notes que hi ha a les caselles ombrejades (en ordre: d'esquerra a dreta i de dalt a baix) sonen els primers compassos de la peça musical que s'indica al peu del *sidoku*.

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

Solucions en el número següent.

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

<www.sidokus.com>

Ordre dels sostinguts al pentagrama

concerts

CONCERTS

BARCELONA (BARCELONÈS)

1 MARÇ	19.30 h	CaixaForum	I Fagiolini. Obres del Renaixement italià. (Fundació "la Caixa").
2 MARÇ	19 h	Palau	Orqu. Simf. del Vallès. Dir.: Rubén Gimeno. Música i cinema. (Concert de Tarda al Palau).
3 MARÇ	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Dir.: Eiji Oue. Haydn, Beethoven.
4 MARÇ	20 h	Palau Robert	Violoncel·listes de Barcelona. Haydn, Brotons, Beethoven.
	21 h	Palau	Rosamunde Quartett. Andreas Reiner i Diane Pascal, violins. Helmuth Nicolai, viola. Anja Lechner, violoncel. Haydn, Schubert, Beethoven. (Euroconcert).
5 MARÇ	19.30 h	Petit Palau	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. A. Prüssner, mezzosoprano. U. Haller, soprano. J. Armengol, piano. Dir.: Daniel Mestre. Felix i Fanny Mendelssohn. (Cambra Coral).
	20 h	Cons. Municipal	Amaia Ruano, violoncel. Hindemith, Crumb, Lutoslawski.
	21 h	Palau	Pedro Guerra & sus amigos. (Festival Barnasants).
7 MARÇ	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. Orqu. de València. Dir.: Yaron Traub. <i>Simfonia núm. 8</i> de Bruckner.
8 MARÇ	10.30 h	Petit Palau	En Jan Titella, a partir de 2 anys. Segona sessió, 12 h. (Concerts Familiars al Palau).
	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. Orquestra de València. (Segona audició).
	19.30 h	CaixaForum	Ensemble Rezvan. Música clàssica persa. (Fundació "la Caixa").
9 MARÇ	21 h	Palau	Real Filharmonía de Galicia. Orfeo Català. A. Ventura, piano. D. Hope, violí. D. Russell, guitarra. Dir.: A. Ros Marbà. Falla, Berg, Rodrigo, Montsalvatge. (Els Concerts del Centenari).
12 MARÇ	20 h	Cons. Municipal	Marco Simonacci, violoncel. Lorenzo di Toro, piano. Debussy, Cilea, Brahms.
13 MARÇ	21 h	Palau	Enrique Morente. (Festival del Mil·lenni).
15 MARÇ	11.15 h	Ate. Barcelonès	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. Dir.: Joan Palet.
	19.30 h	CaixaForum	Joan Enric Lluna, clarinet. Lluís Claret, violoncel. Josep Colom, piano. Beethoven, Bruch, Brahms. (Fundació "la Caixa").
	21 h	Palau	Michael Nyman. (Festival del Mil·lenni).
16 MARÇ	19 h	Palau	Mladen Colic, piano. Liszt, Ravel, Ginastera, Chopin. (Concert de Tarda al Palau).
17 MARÇ	19 h	Liceu	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
	20.30 h	Palau	Philharmonia Orchestra. Solveig Kringelborn, soprano. Juha Uusitalo, baix bariton. Dir.: Esa-Pekka Salonen. Schönberg, Zemlinsky. (Palau 100).
18 MARÇ	20 h	Catedral	Susana García Lastra, orgue. (L'Orgue de la Catedral de Barcelona. Euroconcert).
	20 h	Palau Robert	Montserrat Torrent, orgue. Maria Lluïsa Cortada, clavicèmbal. Soler, Cabanilles.
	21 h	Palau	Goran Bregovic. (Festival del Mil·lenni).
	21 h	Sta. Maria del Mar	Orqu. Fil. de Pardubice. Cor Nacional de Praga. Solistes vocals. <i>Requiem</i> de Mozart. (Concerts a Barcelona. Segona i tercera audició, 19 i 20 de març, 21 h).
19 MARÇ	20 h	Liceu	Nederlands Dans Theater I. <i>Silent Screen. Tar and Feathers</i> .
	21 h	Palau	La Locomotora Negra. (Festival del Mil·lenni).
20 MARÇ	20 h	Liceu	Nederlands Dans Theater I. <i>Silent Screen. Tar and Feathers</i> .
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Steven Isserlis, violoncel. Dir.: J. Pons. Parera Fons, Elgar, Schönberg.
21 MARÇ	17 h	Liceu	Nederlands Dans Theater I. <i>Silent Screen. Tar and Feathers</i> .
	19 h	Palau	OSV. Stefan Schilli, oboè. Dir.: Manel Valdivieso. Amargós, Vaughan Williams, Musorgski. (Concerts Simfònics al Palau).
	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
	21.30 h	Liceu	Nederlands Dans Theater I. <i>Silent Screen. Tar and Feathers</i> .
22 MARÇ	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	11.30 h	Palau	OSV. Stefan Schilli, oboè. Dir.: Manel Valdivieso. (Concerts Matinals al Palau).
	17 h	Liceu	Nederlands Dans Theater I. <i>Silent Screen. Tar and Feathers</i> .
	18 h	Palau	M. A. Ortega Chavalas, piano. Fernando Arias, violoncel. (Els Diumenges al Palau).
	19.30 h	CaixaForum	Flanders Recorder Quartet. Händel, Purcell. (Fundació "la Caixa").

RMC
293



CONCERTS

23 MARÇ	19 h	Liceu	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
	21 h	Palau	Pavel Haas Quartet. Prokófiev, Ravel, Dvorák. (Ibercamera. Cicle de Cambra).
24 MARÇ	21 h	Palau	Duo de piano a quatre mans Ferhan & Ferzan Önder. Brahms, Dvorák, Liszt.
26 MARÇ	19.30 h	Petit Palau	ONCA. Josep Fuster, clarinet. Gerard Claret, concertino director. Xostakóvitx, Rodríguez Picó, Von Weber. (Temporada ONCA).
27 MARÇ	21 h	Palau	La Locomotora Negra. (Festival del Mil·lenni).
28 MARÇ	19 h	Palau	Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. Anna Alàs, mezzosoprano. Dir.: S. Brotons. Vilamanyà, Blancafort, Morera, Brotons, Marimón, Oltra, Serra. (Cobla, Cor i Dansa al Palau).
	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. Young-Hee Kim, soprano. Dir.: Rubén Gimeno. Pärt, Berg, Humet, Benjamin, Adams.
29 MARÇ	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
	12 h	Palau	<i>Sent 100</i> , a partir de 2 anys. (Concerts Familiars al Palau).
	17 h	Liceu	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
	19.30 h	CaixaForum	Mandelring Quartet. Haydn, Mendelssohn, Xostakóvitx. (Fundació "la Caixa").
30 MARÇ	19 h	Palau	The Jackson Singers. <i>Gospel</i> i espirituals negres. (Concert de Tarda al Palau).
CAPELLADES (ANOIA)			
14 MARÇ	21 h	Paper de Música	Trio d'acordions Jeux d'Anches. Vivaldi, Bach, Grieg, Stravinsky, Prokófiev.
FIGUERES (ALT EMPORDÀ)			
15 MARÇ	18 h	Teatre El Jardí	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Elio Orciuolo. (Òpera a Catalunya).
GIRONA (GIRONÈS)			
22 MARÇ	19 h	Teatre Municipal	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Elio Orciuolo. (Òpera a Catalunya).
GRANOLLERS (VALLÈS ORIENTAL)			
8 MARÇ	19 h	Teatre Auditori	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Elio Orciuolo. (Òpera a Catalunya).
13 MARÇ	19 i 20 h	Teatre Auditori	Sendebarr. Música medieval.
22 MARÇ	19 h	Teatre Auditori	Orqu. de Cambra de Granollers. Dir.: F. Guillén. Britten, Mahler, Elgar, Martin.
L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONÈS)			
7 MARÇ	21 h	Teatre Joventut	Paco Ibáñez. (Festival Barnasants).
LLEIDA (SEGRIÀ)			
10 MARÇ	21 h	Teatre Principal	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Elio Orciuolo. (Òpera a Catalunya).
MANRESA (BAGES)			
4 MARÇ	21 h	Teatre Kursaal	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Elio Orciuolo. (Òpera a Catalunya).
REUS (BAIX CAMP)			
17 MARÇ	21 h	Teatre Fortuny	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Elio Orciuolo. (Òpera a Catalunya).
21 MARÇ	21 h	Teatre Bartrina	Companyia Sol Picó. <i>El llac de les mosques</i> .
ROSES (ALT EMPORDÀ)			
22 MARÇ	19 h	Teatre Municipal	Michael Ewers, violí. Christoph Ewers, piano. Grieg, Dvorák, Sarasate.
SANT CUGAT DEL VALLÈS (VALLÈS OCCIDENTAL)			
13 MARÇ	21 h	Teatre Auditori	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Elio Orciuolo. (Òpera a Catalunya).
TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)			
14 MARÇ	21 h	Centre Cultural	Tango Metropolis. (Fundació Caixa Terrassa).
EL VENDRELL (BAIX PENEDES)			
7 MARÇ	22.30 h	Aud. Pau Casals	De Diego Brothers. Jazz.
14 MARÇ	22.30 h	Aud. Pau Casals	Jerry Bergonzi Trio. Jazz.
21 MARÇ	22.30 h	Aud. Pau Casals	New York Standards Quartet. Jazz.
VILADECANS (BAIX LLOBREGAT)			
6 MARÇ	21 h	Atrium	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Elio Orciuolo. (Òpera a Catalunya).

30 violines
 10 violas
 10 violonchelos
 6 contrabajos
 4 timbales
 4 trompas
 3 trombones
 2 oboes
 2 fagots
 2 clarinetes
 una tuba
 un director



las combinaciones de talento consiguen resultados únicos

MPG
 Leading new thinking

Para MPG ser líder es mucho más que ser la agencia de medios número uno del país, es poner todo nuestro talento al servicio de los nuevos retos del mundo de la comunicación.

Miembros del Consejo de Mecenazgo
 del Palau de la Música Catalana



l'obra Social

DE CAIXA CATALUNYA

dóna suport a la programació de
El Palau de la Música Catalana

CAIXA CATALUNYA
OBRA SOCIAL

