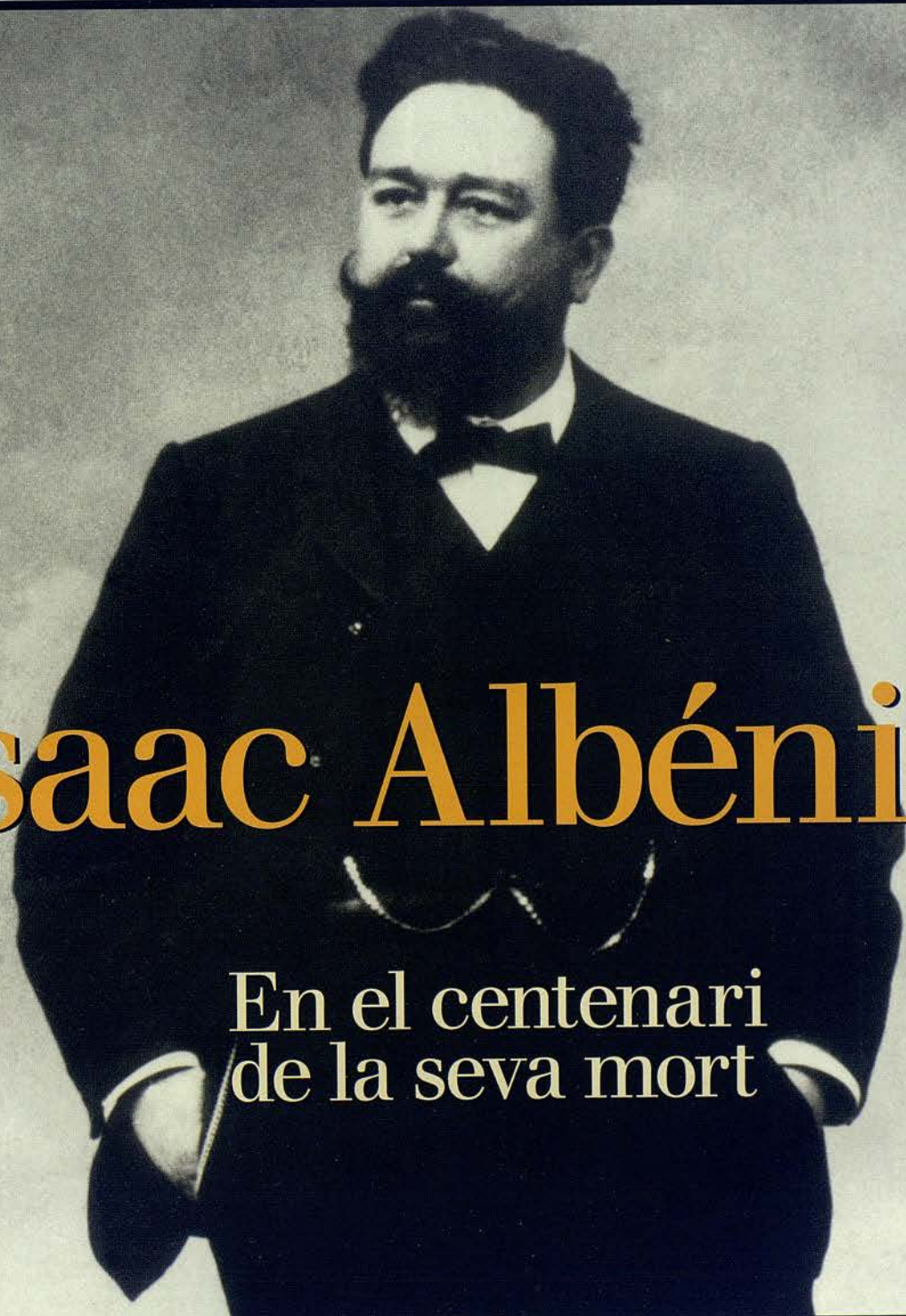


JUNY 2009

NÚMERO 296

3 EUROS

REVISTA MUSICAL CATALANA

A black and white portrait of Isaac Albéniz, a man with a full dark beard and mustache, wearing a dark suit and a bow tie. He is looking slightly to the left of the camera.

Isaac Albéniz

En el centenari
de la seva mort

L'OBC programa
compositors
de l'exili
nord-americà

La New York
Philharmonic
a Palau 100 2009-10

Leo Brouwer
Guitarrista i filòsof
de la música



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

agrupaciómutua

Agbar
AGÜES DE BARCELONA

Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura

Audi

bancaja

Bankpime

Casinos de Catalunya

CATALUNYA
RÀDIO

Coca-Cola

CONSORCI
PALAU MÚSICA
CATALANA

El Correo Financiero

EL PAÍS

el Periódico

euromadi

feca endesa

ferrovial
adif

Fragrances

FUNDACIÓ AXA
FUNDACIÓ AXA

Fundació Banc Sabadell

Fundació
Caixa Penedès

Fundació
Damm

Obra Social
Fundació "la Caixa"

FUNDACIÓ PUIG

FUNDACION
Banco Santander

FUNDACION

FUNDACIÓN
REPSOL

Fundación
Telefónica

gasNatural

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

SAGARDI
www.gruposagardi.com

BAYER

Santander

GRUPO ZETA

HAVAS
MEDIA

hp

LA VANGUARDIA

Loterías y Apuestas
del Estado

UNILAND
LABORATORIA

MITSUBISHI
ELECTRIC

CAIXA CATALUNYA
SERVEI SOCIAL

oliviaplaza | hotel

Pioneer
sound. vision. soul

SIEMENS

Telefonos

3

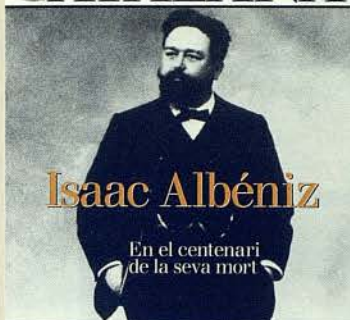
tve

UNILAND

ABC CATALUNYA, ACCENTURE, ACERS BERGARA, ADOLFO DOMÍNGUEZ, AGEFRED, S.A., AGROLIMEN, AGUAS FONT VELLA I LANJARÓN, S.A., AGUSTÍ TORELLÓ, S.A., AITANA, AIRAT, S.A., ALIANÇA, ALLIANZ SEGUROS, ARMAND BASI, ASCENSORS JORDÀ S.A., ASEPEYO, ASSOCIACIÓ/COL·LEGI D'ENGINYERS INDUSTRIALS DE CATALUNYA, BAGÜES-MASRIERA JOIERS, BANCO POPULAR ESPAÑOL, FAMILIA BARCELÓ BONADA, BASSAT OGILVY, CAIXA DE GIRONA, CAIXA DE TERRASSA, CAMBRA DE COMERÇ DE BARCELONA, CANON ESPAÑA, S.A., CAPRABO, CAVA SUMARROCA, CHOPARD, CEMENTS MOLINS, CLOS INTERIORS, S.L., CORBEGA, 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 I CAUCIÓ, JOAN CURTO I MASSANA, CHOCOLAT FACTORY, JOSEP DANIEL I LLUÏSA FORTS, DIARI AVUI, CARLES DÍAZ I GÓMEZ, DOW CHEMICAL IBÉRICA, DRAGADOS, S.A., EDITOR, S.A., EL MUNDO DE CATALUNYA, EL PUNT, ERCROS, ESTEVE, EUROFIRMS TREBALL TEMPORAL, EXPANSIÓ, 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 PROSEGUIR, FUNDACIÓ VODAFONE, GABINET URIBE, GADÉ / GRUPO DE ASISTENCIA Y DISEÑO ELECTRÓNICO, S.L., GISA, GLAXOSMITHKLINE, G.P.O., S.A., GREMI DE CONSTRUCTORS DE BARCELONA I COMARQUES, GRUPO AC MARCA, IBERCAJA, IBERDROLA, I.C. EMPRESARIAL, S.L., INDRA, INVERSIÓ BANCO, LA SEDA DE BARCELONA, LABORATORIS DR. ECHEVARRIE, LABORATORIS ALMIRALL, S.L., LAYETANA IMMOBILIÀRIA, LOTERIA DE CATALUNYA, ALBERT MALLOFRÉ, MIGUEL ALIMENTACIÓ GRUP, S.A., HORACI MIRAS I GINER, MIRW, NATUR SYSTEM, S.L., NESTLÉ ESPAÑA, S.A., NISSAN MOTOR IBÉRICA, S.A., ONA F.M., ONDA RAMBLA, OVIDE TV, PANASONIC TECHNICS, PORT DE BARCELONA, PRICEWATERHOUSECOOPERS, QUADIS, RACC, REGAL, RENFE, REVISTA EXPONÉ, REVISTA MUSICAL CATALANA, REYAL GRUPO, RICARDO MOLINA, S.A., ROCA JUNYENT, S.L., FRANCESC RUBIALTA I VILASECA, SABA APARCAMENTS, S.A., S.A.C.R.E.S.A., SAGE LOGIC CONTROL, SANOFI - AVENTIS, JOAN SANTAULÀRIA 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, SOLWAY IBÉRICA, S.L., SONY ESPAÑA, S.A., STAFF EMPRESARIAL, THE COLOMER GROUP TORRASPAPEL, OSCAR TUSQUETS BLANCA, UNICAJA, UNIC AGENCY WORLDWIDE, VIATGES BAIXAS, S.A., VUELING

T. 93 295 72 14 / www.palau musica.org

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA
1908



L'OBC programa compositors de l'exili nord-americà
La New York Philharmonic a Palau 100 2009-10
Leo Brouwer Guitarista i filòsof de la música

RMC

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

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

DISSENY ORIGINAL: Ferran Sendra.

MAQUETACIÓ I SECRETARIA DE REDACCIÓ: Teresa Martínez.

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

A/e: molist@gestac.org

PREIMPRESSIÓ: Ormograf, S.A.

IMPRESSIÓ: Agpograf, S.A.

DISTRIBUCIÓ: SADE

DIPÒSIT LEGAL: B-34.432/83

ISSN: 1887-2980

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO:

Pere Artís, Albert Attenelle, Josep Barcons Palau, Antoni Batista, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Montserrat Comellas, Mercedes Conde Pons, Francesc Cortès, Jaume Creus, Miquel Descot, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Jordi Montull, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, 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 enviatats espontàniament a la Redacció.
 © de les reproduccions autoritzades, VEGAP, Barcelona 2009.

Membre de l'Appec.

PORTADA: ISAAC ALBÉNIZ
 (FOTO: BIBLIOTECA DE L'ORFEO CATALÀ).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVI

NÚM. 296

JUNY 2009

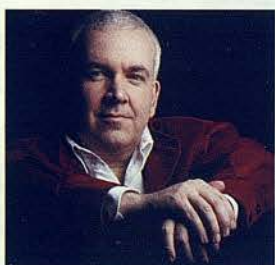
EDITORIAL

5 Gràcies Frank Zappa

PANORAMA



NEW YORK PHILHARMONIC ORCHESTRA A PALAU 100 2009-10



MARC MINKOWSKI A LA TEMPORADA OBC 2009-10



EL CORELLA BALLET CASTILLA Y LEÓN AL FESTIVAL DE PERALADA 2009

CHRIS LEE

PHILIPPE GONTIER/NAÏVE

JESUS VALLINAS

TEMA

27 En el centenari de la seva mort. Isaac Albéniz

28 La suposada trobada entre Albéniz i Liszt per Montserrat Comellas

30 L'obra lírica d'Isaac Albéniz per Francesc Cortès

33 La suite *Iberia* d'Albéniz per Albert Attenelle

MUSICALIA



LEO BROUWER

E. GUILLAMET

35 Leo Brouwer. Classe magistral a Barcelona per Josep Barcons Palau

38 El mes de juny, a l'abast. *Chichester Psalms* de Bernstein al Palau. Ian Tracy al Cicle d'Orgue al Palau. Isabel Rey interpreta Toldrà i García Abril. *Salome* al Liceu. per Mercedes Conde Pons i Jaume Comellas

43 Lied sense partitura. Anton Webern: morir a trets per Jaume Creus

45 Paper d'assaig. Saps la terra on floreix el llimoner? per Miquel Descot

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



Palau 100

XIX Temporada 2009-2010

GRANS ORQUESTRES I RECITALS

1 Dijous, 8 d'octubre de 2009, 20.30 h

ROTTERDAMS PHILHARMONISCH ORKEST

Piotr Anderszewski, piano
Yannick Nézet-Séguin, director

L. van Beethoven: *Concert per a piano*
i orquestra núm. 1
G. Mahler: *Sinfonia núm. 9*

Concert patrocinat per 

2 Dimecres, 28 d'octubre de 2009, 20.30 h

ISRAEL PHILHARMONIC ORCHESTRA

Zubin Mehta, director

J. Brahms: *Sinfonia núm. 2*
J. Brahms: *Sinfonia núm. 4*

3 Dilluns, 30 de novembre de 2009, 20.30 h

LA PETITE BANDE

Sunhae Im, soprano
Ursula Eittinger, contralt
Christoph Genz, tenor
Stephan Genz, baríton
Sigiswald Kuijken, director

F. J. Haydn: *Missa in tempore belli*
(*Pauckenmesse*)

4 Dijous, 10 de desembre de 2009, 20.30 h

CECILIA BARTOLI, mezzosoprano

Il Giardino Armonico
Giovanni Antonini, director

"G. F. Händel i la seva època"

5 Dimarts, 22 de desembre de 2009, 20.30 h

JOSEP CARRERAS, tenor

Kiri Te Kanawa, soprano
Orquestra Simfònica del Vallès
Orfeo Català
(patrocinat per Fundació Caixa Penedès)
David Giménez Carreras, director

Concert de Nadal



6 Dimarts, 19 de gener de 2010, 20.30 h

LANG LANG, piano

L. van Beethoven: *Sonata núm. 3*
en Do major, op. 2
L. van Beethoven: *Sonata núm. 23*
en Fa menor, op. 57, "Appassionata"
I. Albéniz: *Iberia. Quadern 1. Evocación,*
El Puerto, Fête-Dieu à Seville
S. Prokófiev: *Sonata núm. 7,*
en Si bemoll major, op. 83

Concert patrocinat per 

7 Dijous, 21 de gener de 2010, 20.30 h

NEW YORK PHILHARMONIC

Thomas Hampson, baríton
Alan Gilbert, director

F. J. Haydn: *Sinfonia núm. 49, "la Passione"*
J. Adams: *The Wound Dresser*
F. Schubert: *Sinfonia núm. 8, "Inacabada"*
A. Berg: *Tres peces per a orquestra*, op. 6

8 Dimarts, 2 de febrer de 2010, 20.30 h

ORQUESTRA CIUDAD DE GRANADA

Orfeo Català
(patrocinat per Fundació Caixa Penedès)
Solistes vocals
Salvador Mas, director

F. J. Haydn: *Les estacions*

Concert patrocinat per 

9 Dilluns, 15 de març de 2010, 20.30 h

ORQUESTRA FILHARMÓNICA NACIONAL RUSSA

Vladimir Spivakov, director

P. I. Txaiikovski: *Sinfonia núm. 5*
D. Xostakóvitx: *Sinfonia núm. 5*

Concert patrocinat per **Bankipime**

10 Dijous, 20 de maig de 2010, 20.30 h

TAFELMUSIK

Ronald Brautigam, fortepiano
Bruno Weil, director

W. A. Mozart: *Idomeneo* (obertura)
W. A. Mozart: *Concert per a piano i*
orquestra núm. 20
F. J. Haydn: *Sinfonia núm. 101*

Concert patrocinat per 

11 Dimarts, 25 de maig de 2010, 20.30 h

ORQUESTRA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana
Solistes vocals
Jean-Christophe Spinosi, director

G. Rossini: *Il barbiere di Siviglia* (versió de concert)

Concert patrocinat per 

12 Dimarts, 1 de juny de 2010, 20.30 h

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

Håkan Hardenberger, trompeta
Daniel Harding, director

R. Wagner: *Preludi i mort d'amor d'Isolda*
H.K. Gruber: *Aerial*
A. Dvorák: *Sinfonia núm. 7*

Concert patrocinat per 

CONCERT EXTRAORDINARI DEDICAT
ALS MEMBRES DE LA FUNDACIÓ
Dimarts, 9 de març de 2010, 20.30 h

BARBARA HENDRICKS, soprano

Love Derwinger, piano

F. Schubert: *Winterreise* (*Viatge d'hivern*)

Concert per invitació

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

PREUS D'ABONAMENTS A 12 CONCERTS: de 179 a 1.481 €
PREUS DE LES ENTRADES: a partir de 12 €

VENDA D'ABONAMENTS: del 12 al 25 de juny de 2009
VENDA D'ENTRADES: a partir del 7 de juliol de 2009

Amb el patrocini de:

FUNDACIÓ
ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

ferrovial
LIDER

N

o és la primera vegada que ens referim a la problemàtica de la presència de la música clàssica als mitjans de comunicació generalista, tant li fa que siguin audiovisuals com escrits. I en aquest sentit, el primer que cal constatar és l'ús del concepte "problemàtica", en la mesura que significa que hom parla de quelcom al marge de la normalitat, o d'allò que hauria d'ésser-ho.

I si hom no vol emprar aquest mot, pot recórrer al de greuge comparatiu, que per al cas ve a ser el mateix. I és en aquest matís, que afina el context conceptual, on se

situa un nou aspecte, o una nova confirmació d'aquesta realitat.

El Grup Barcelona 216, com és ben sabut, és una formació que va néixer l'any 1985 i des d'aleshores ha mantingut una important, malgrat que intermitent tasca de defensa del repertori musical contemporani. Enguany, en el si de la seva programació estable a L'Auditori, ha ofert cinc concerts, en els quals, entre altres al·licients ha homenatjat Joan Guinjoan i Olivier Messiaen; manifestacions que per descomptat han passat molt desapercebudes al gremi mediàtic generalista, asexuals

pel que fa a sensibilització de la música culta, i ben altrament disposadíssims i atents quan es tracta de l'altra.

I, com no podia ser d'altra banda, quan aquest conjunt s'ha acostat a

Gràcies Frank Zappa

aquesta, amb un programa amb vinculacions a una figura del rock, Frank Zappa, la cosa ha canviat d'una manera radical. Allà on hi havia silenci hi ha hagut soroll i on dominava l'oblit, refrescament saludable de memòria. Que consti que sentim un gran respecte per la figura d'aquest destacat artista, i fins i tot en el primer número de la Revista li vàrem dedicar un article.

El problema no és aquest; el problema és la manera com això demostra un context de criteris de banalització de contingut, del qual la música clàssica resulta forçosament víctima. En bona mesura Barcelona 216 ha de donar gràcies a Frank Zappa per haver-lo fet mediàtic ni que sigui per una vegada; un agraïment agredolç, perquè alhora indica que pels seus propis mèrits, o més ben dit, per com els són reconeguts, no ho hauria aconseguit; així és com funcionen les coses.

RMC
296

TEMPORADA PALAU 100 2009-2010

New York Philharmonic Orchestra

Esdeveniment privilegiat

El debut en el cicle de la New York Philharmonic Orchestra amb el seu nou titular al capdavant i el retorn de la Israel Philharmonic Orchestra amb Zubin Mehta constitueixen, juntament amb la nova presència de la mezzosoprano Cecilia Bartoli, els esdeveniments més rellevants que ofereix la programació de la pròxima temporada de Palau 100, que comptarà amb quatre concerts menys del que era habitual.

per RMC

RMC
296

Una vegada més aquest cicle basa la seva programació en el gran format, com ho demostra que sis dels concerts són simfònics i dos més simfonico-coral, als quals, a més, cal afegir la versió en concert d'una òpera.

I de fet, encara ha de considerar-se gran format el concert nadalenc que una vegada més oferirà Josep Carreras a les envistes d'aquest període acompanyat per l'Orquestra Simfònica del Vallès, l'Orfeó Català i una soprano solista per determinar.

La New York Philharmonic Orchestra és la formació simfònica nord-americana no solament més antiga sinó també la més prestigiosa. Va ser fundada l'any 1842 i entre altres fites seves figura l'estrena de la *Simfonia del Nou Món* de Dvorák. La llista de grans directors que n'han estat titulars impressiona, ja que hi figuren, entre d'altres, Gustav Mahler, Arturo Toscanini, Dmitri Mitropoulos, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Zubin Mehta i Kurt Masur, que n'ha estat el darrer des de l'any 1991, fins a la temporada 2008-09 en què ha donat el relleu al relativament jove Alan Gilbert que la dirigirà al Palau.

Es tracta d'un dels directors emergents més notables, amb una trajectòria familiarment vinculada a la formació –els pares n'han estat membres– i que la va dirigir per primera vegada l'any 2000; des d'aleshores i fins a la titularitat ho ha fet en una trentena llarga de concerts. Hom compta amb l'al·licient afegit de l'actuació del baríton nord-americà Thomas Hampson.



ALAN GILBERT

Alan Gilbert
és un dels
directors
emergents
més
importants.

La Israel Philharmonic Orchestra en certa mesura ha estat una mena de conjunt titular de Palau 100, cicle en el qual ha ofert nombrosos concerts, sempre sota la direcció del seu titular Zubin Mehta, tota una institució per a l'orquestra. En aquest cas oferirà un programa amb les *Simfonies* número 2 i 4 de Brahms.

Altres plats forts simfònics són el concert que clou la temporada, amb la London Symphony Orchestra dirigida per Daniel Harding amb l'actuació solista del trompeta Haken Hardenberger. També el concert inaugural amb la Filharmònica de Rotterdam i el pianista Piotr Anderszewski, l'Orquestra Filharmònica Nacional Russa, dirigida per Vladimir Spivakov –en altre temps molt present en la programació barcelonina al capdavant del seu conjunt de corda Virtuosos de Moscou.

En una òrbita parcialment a part, se situa el concert que oferirà l'orquestra canadenca Tafelmusik, que actua amb instruments d'època, que interpretarà un programa amb el *Concert per a piano i orquestra* número 20 de Mozart i la *Simfonia* número 101, "el Rellojge" de Haydn amb Ronald Brautigam al *fortepiano*.

El concertisme simfonico-coral, tal com s'ha dit, compta amb dos concerts. Per ordre de programació, la versió de la *Missa in tempore belli* (*Paukenmesse*) de Haydn amb La Petite Bande –cor i orquestra–, el conjunt que dirigeix i va crear Sigiswald Kuijken.

L'altre és una altra cantata, en aquest cas profana, *Les estacions*, que oferirà l'Orquestra Ciudad de Granada amb l'Orfeó Català i solistes vocals per determi-



CECILIA BARTOLI



SALVADOR MAS

nar, amb direcció del titular d'aquesta orquestra, Salvador Mas.

Per descomptat, la nova actuació de Cecilia Bartoli és un fet d'una importància i atractiu molt particularitzats. En aquesta ocasió, a més, amb un repertori nou i acompanyament de conjunt orquestral, *Il Giardino Armonico*

dirigit per la seva ànima Giovanni Antonini. El programa estarà format per obres de Händel i la seva època.

També en el camp vocal se situa la insòlita programació d'una òpera en concert. Es tracta de l'espectacular *Il barbiere di Siviglia*, amb l'Orquestra Sinfònica de Castilla y León i el Cor de Cam-

bra del Palau de la Música Catalana, amb quadre de veus per concretar i direcció de Jean-Christophe Spinosi.

El pianisme en recital serà servit per aquest fenomen que és el xinès Lang Lang, que homenatjarà Isaac Albéniz en un programa en el qual també interpretarà obres de Beethoven i Prokófiev.

RMC
296

29

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA PAU CASALS JULIOL/AGOST 2009



JULIOL

- 11 CONCERT INAUGURAL
Cello Duello
- 18 **Lluís Grané**, piano
Centenari Isaac Albéniz
- 23 **Cobla La Principal del Llobregat**
- 30 **Orquestra de Cambra de Granollers**
Trio Kandinsky

AGOST

- 1 **Orquestra Camerata XXI**
Wen-Sinn Yang, violoncel
- 3 **Maria João Pires**, piano
Pavel Gomyakov, violoncel
- 8 **La Tempestad**
Homenatge a Haydn

AGOST

- 12 **The Czech National Symphony Orchestra**
Jakub Tulman, violoncel
- 13 **The Czech National Symphony Orchestra**
Jan Fiser, violí
- 16 **Fine Arts Quartet**
Jurek Dybal, contrabaix
Michel Lethiec, clarinet
- 20 **Danubia Orchestra Óbuda**
István Várdai, violoncel
- 22 **Cor de la Capella de Sant Petersburg**
- 25 **Camerata Scotland**
- 29 CONCERT FAMILIAR
TRIO SALMOÈ

TEMPORADA OBC 100 2009-2010

Entre compositors desplaçats als
Estats Units, eslaus, francesos i catalans

La programació de la pròxima temporada de l'OBC parteix del mèrit inicial de tenir una línia directora visible, sense ser absolutament presidencial, d'un interès innegable, i alhora amb branques secundàries així mateix atractives. La principal o troncal, sens dubte, l'atenció a compositors europeus marcats pel desplaçament als Estats Units. Les altres, la considerable presència de creadors eslaus –una part d'ells integrables a l'aparat anterior– i també de compositors francesos i catalans. A part, aquesta serà la darrera temporada amb Eiji Oue com a titular i Patrick Alfaya amb responsabilitats programadores determinants.

per RRMC

La temporada s'estructura de manera semblant a l'anterior pel que fa a nombre de programes i de concerts: enguany són trenta-dos programes amb noranta-tres concerts omplint un període que va del 16 de setembre al 8 de juny, nou mesos d'activitat musical culta de gran format que és sempre la justificació de tota orquestra simfònica institucional.

Hom comptarà amb dues formacions convidades, la "pedagògica" JONC dirigida pel seu responsable, Manuel Valdivieso, i la Simfònica de Bilbao, també comandada pel seu titular, Günther Neuhold.

En aquesta temporada s'ha prescindit del recurs més o menys fàcil dels recordatoris d'efemèrides assenyalades, encara que la interpretació de dues simfonies de Mahler –la número 2 i la número 10– remet, si cal implícitament, als 150 anys del seu naixement, que es compliran l'any vinent. En tot cas, cal lamentar que els 200 del de Chopin no siguin atesos –encara hi ha temps de fer-ho a l'inici de la temporada vinent–, tot confirmant el context d'oblit que viu en les programacions el compositor polonès-francès.

La llista de compositors exiliats o establerts per raons diferents als Estats Units que seran recordats al llarg de la temporada, la configuren Stravinsky, Hindemith, Martinu, Schönberg, Waxman, Korngold, Balada, Borgunyó, Surinach, Benejam i la jove compositora catalana Montserrat Torras.

Amb ells arribaran composicions en què domina molt més el factor interès que el de gran repertori, fet que cal agrair. Són obres com *Concert per a violoncel i orquestra* de Korngold; *Consagració de la primavera*, *Simfonia número*



IGOR STRAVINSKY

1, *L'ocell de foc*, *Concert "Dumbarton Oaks"* d'Stravinsky; *Simfonia de cambra número 1* (versió d'orquestra) de Schönberg; *Elegia per a un tema incaic* de Benejam; *Metamorfosis simfòniques* de Hindemith; *Concert per a violí i orquestra número 2* i *Escenes hongareses* de Bartók; *Frescos de Piero della Francesca* de Martinu; *Nocturno sevillano* de Borgunyó.

Ahora, la important representació eslava afegeix als compositors acabats d'esmentar que formen part de l'anterior grup, Rakhmàninov (*Simfonia número 2*, *Concerts per a piano número 2 i 4*), Txaikovski (*Concert per a violí*, *Andante cantabile per a violoncel i orquestra*, *Simfonia número 4*), Kodály (*Dances de Galanta*), Xostakóvitx (tot un programa de música de pel·lícules i *Simfonia número 10*), Prokófiev (selecció de *Romeu i Julieta*) i Mussorgski (els molt programats *Quadres d'una exposició*).

Sorpren el protagonisme de la música francesa –en si mateixa poc "simfò-

nica", dit en termes generals–, aquí fins i tot amb un programa complet amb obres de Dutilleux, César Franck, Olivier Messiaen, Ravel i Claude Debussy, que oferirà la JONC. Debussy serà protagonista de manera especial amb obres de repertori sovintejat (*La mer*, *Iberia*, *Nocturns* i el més que conegut *Prélude a l'après-midi d'un faune*).

Insòlitàment, i feliçment, s'oferiran dues composicions més d'aquest tan fi músic que és Henri Dutilleux, i també seran programats Berlioz (*El Corsari*) i Saint-Saëns (*Concert per a violoncel*).

Tres encàrrecs a compositors catalans i la integral dels concerts de piano de Beethoven. De la mà del conveni subscrit amb la Fundació Caixa de Catalunya, el cicle estrenarà tres obres encàrrec a tres compositors catalans: es tracta de Carles Guinovart, Joan Guinjoan i la jove Montserrat Torras, poc més de trenta anys, amb una trajectòria formativa i professional intensa desenvolupada en gran part als Estats Units.

Aquest trio encapçala un nodrida representació de compositors catalans, alguns d'ells ja esmentats, de la qual formen part també Ferran Sor (*Hercule & Omphale*, suite), Joaquim Nin-Culmell –s'ha hagut d'esperar al seu traspàs per recordar la seva obra– (*Diferencias*) i Albéniz (*Escenes simfòniques*).

Pel que fa al gran repertori, hi destaca la integral dels concerts per a piano de Beethoven, servits per un equip de solistes entre els quals Josep Colom (*Concert número 4*).

El Festival Mozart ofereix –sorprenent– la versió de concert de l'òpera *El rapte en el serrall* de Mozart i en el segon concert hom oferirà la *Simfonia núm. 45*, "els Adéus" i una altra simfonia per determinar de Haydn i un concert per a piano de Mozart així mateix

per determinar.

S'han programat tres concerts simfonocorals amb les versions de *Die erste Walpurgisnacht* de Mendelssohn (Salvador Mas, Cor Lieder Càmera, Mireia Pintó, Jörg Dürmüller i Robert Holzer), *La Creació* de Haydn (Víctor Pablo Pérez, Cor de Cambra del Palau de la Música, José Antonio López, Aleksandrina Pendatxanska i Steve Davislim); *Simfonia número 2*, "Resurrecció" de Mahler (Eiji Oue, Orfeó Català, Marta Matheu i Anna Larson). Altres obres per esmentar són la *Simfonia número 9* de Bruckner, *Concert per a violí* de Mendelssohn, *Simfonia número 4 "la Inextingible"* de Nielsen, *Simfonia número 2* de Sibelius, *Simfonia número 10* de Mahler, *Concert per a violí i violoncel* de Brahms, *Simfonia número 3*, "Escocesa" de Mendelssohn, *Simfonia número 0 "Nullte"* (interessant presència) de Bruckner, la bellíssima obertura de *Los esclavos felices* d'Arriaga, *Concert per a violoncel* de Haydn i *Simfonia número 4*, "Romàntica" de Bruckner.

Marc Minkowski i altres directors i solistes. El debut amb l'OBC del director francès Marc Minkowski, constitueix l'al·licient més important que ha d'ofrir la pròxima temporada en el capítol de direcció. Dirigirà un programa de pes –les suara esmentades *Escocesa* de Mendelssohn i la *Nullte* de Bruckner. Vinculat a la música antiga com a director i creador del prestigiós grup Les Musiciens du Louvre, com d'altres ha ampliat l'àmbit de la seva atenció estètica al classicisme i al romanticisme.

Eiji Oue acomiadarà el seu periple com a titular dirigint nou programes i l'oficialment principal director convidat,

Ernest Martínez Izquierdo, només un.

De la resta emergeixen els noms coneguts de López Cobos –dos concerts–, Víctor Pablo Pérez, James Judd, Dmitri Kitajenko i Michel Plasson, mentre que la nodrida representació catalana serà servida per Salvador Mas, Josep Pons, Salvador Brotons, Alfons Revérté Casas (Concert de Reis) i Manuel Valdivieso. Cal remarcar el debut amb l'OBC del futur titular Pablo González amb un programa "fort" –*Concert Emperador* i *Desena* de Xostakóvitx. Caldrà veure què aportaran els debutants, tots ells en principi noms poc "estel·lars".

Pel que fa a solistes –amb un pes important del violí–, hom continua amb una tendència a l'oferta de més "per descobrir" que de nivell privilegiat. Un "per descobrir" que al marge dels intèrprets que ofereixen prou garanties, deixen de banda –descobrir per descobrir–, la possibilitat d'una autèntica política d'obertura a valors locals, que sembla que hauria de correspondre a una formació institucional.

Cal destacar la presència dels nostres ben afermats germans Gerard i Lluís Claret i del ja indicat Josep Colom. I també de José Menor, l'excepció del que s'ha dit abans de defensa dels nostres joves valors.

En el capítol de figures indiscutibles, hi ha el violoncel·lista Antonio Meneses, el violinista Frank Peter Zimmermann, la violinista Sarah Chang, el pianista Nikolai Luganski i el violoncel·lista basc Asier Polo, que es porta la Sinfónica de Bilbao.

De la resta caldrà estar atents a les actuacions dels pianistes Paul Lewis, Leif Ove Andsnes, Javier Perianes i Piotr Anderszewski; i de la violinista Lisa Batiashvili.

Nacional assignatura pendent

Com és ben sabut, les lletres "B" i "C" de l'anagrama OBC fan referència respectivament a Barcelona i a Catalunya. En primer lloc, per tant, l'origen estrictament barceloní de la formació, fins i tot atès pressupostàriament gairebé en exclusiva per l'Ajuntament de Barcelona des de la fundació fins fa exactament deu anys amb el trasllat a L'Auditori. I després hom assoleix la condició de "catalana", o sigui nacional, de tot el país, a partir d'implicar-s'hi la primera institució justament nacional –Generalitat de Catalunya. Aquesta condició, si bé ha estat i és atesa amb força coherència pel que fa al suport a la creació catalana –la programació generosa d'enguany constitueix una mostra explícita–, no ho ha estat pel que fa a la projecció de la seva tasca a tot el territori, enllà de demostracions escadusseres i testimonials; per tant, no obeint a dinàmiques convençudes ni molt menys consolidades.

Ignorem quines en són les causes, que ara ja no poden ser la manca d'un mínim de xarxa d'equipaments capaços d'acollir-la. I que per tant s'han de reduir a la manca de disposició interna de la gestió de l'OBC, a la dels possibles receptors o a l'absència d'unes directrius polítiques superiors trencadores d'inèrcies encrostatades.

Si arreu ens queixem dels efectes indesitjables dels centralismes poderosos, la imatge de l'OBC tan confortablement instal·lada a les generoses i còmodes dependències de la seva llar barcelonina convida a un mínim de reflexió entre tots.

VIII CURS DE DIRECCIÓ D'ORQUESTRA

VIII CURSO DE DIRECCIÓN DE ORQUESTA

VII ORCHESTRAL CONDUCTING COURSE

ANTONI ROS MARBÀ
ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS IGUALADA

2009

Del 6 al 18 de juliol
Del 6 al 18 de julio
From the 6th to the 18th of July

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

"Mestre Joan Just i Bertran"
Passeig Verdaguer, 84-86
08700 IGUALADA (B)- España
Tel. 659679111 (de 9'30h a 12'30h)
laura_gabriela_f@yahoo.es
(secretaria)

www.lescorxador.cat

>

e²

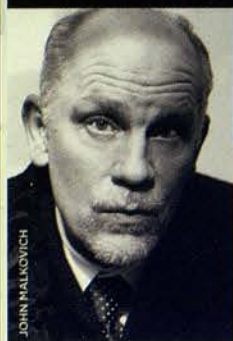
ESCOLA MUNICIPAL DE MÚSICA
CONSERVATORI DE GRAU MITJÀ D'IGUALADA
Mestre Joan Just i Bertran





XXIII FESTIVAL CASTELL DE PERALADA

Juliol - Agost 2009 - www.festivalperalada.com



JOHN MALKOVICH



AINHOA ARTETA



CHUCHO VALDÉS



KATIE MELUA



VALERIY SOKOLOV



MARÍA PAGÉS



EL CIGALA

Auditori Jardins del Castell

Dissabte 18 juliol - 22h

JOHN MALKOVICH

The Infernal Comedy
Orchester Wiener Akademie
ESTRENA A ESPANYA

Diumenge 19 juliol - 22h

XVI CONCERT DE SARDANES I MÚSICA PER A COBLA

Costa Brava, Cobla en Dansa
Espectacle de dansa i concert per a dues cobles
Cesc GELABERT i Quim BIGAS, coreografies
Cobla Sant Jordi i Cobla Ciutat de Girona

Dimarts 21 juliol - 22h

KATIE MELUA in Concert

ÚNIC CONCERT A ESPANYA

Dissabte 25 i Diumenge 26 juliol - 22h
SARSUELA

EL REY QUE RABIÓ

de Ruperto Chapí
Una producció del Palau de les Arts Reina Sofia

Dilluns 27 de juliol - 22h

100 X 100 SERRAT

Dijous 30 juliol - 22h

CORELLA BALLET CASTILLA Y LEÓN

Àngel CORELLA, coreògraf, director artístic i ballari principal
NOU PROGRAMA

Divendres 31 juliol - 22h

TOMATITO & CIGALA

"40 kilos de Arte"

Dissabte 1 agost - 22h

CHUCHO VALDÉS & CONCHA BUIKA

PREMIÈRE DEL NOU DISC

Diumenge 2 agost - 22h

CAMARÓN, 30 ANYS DESPRÉS

"La Leyenda del Tiempo"
ESTRENA ABSOLUTA

Dimecres 5 agost - 22h

AMERICAN BALLET THEATRE'S ABT II

ÚNICA FUNCIÓ A CATALUNYA

Dijous 6 agost - 22h

ORQ. DE CADAQUÉS i SOKOLOV

Concert per a violí i orquestra de Txaikovski
Valeriy SOKOLOV, violí
Somni d'una nit d'estiu
Josep Maria POU, narrador

Divendres 7 agost - 22h

AINHOA ARTETA

PRESENTACIÓ ÚLTIM DISC "LA VIDA"

Dissabte 8 agost - 22h
GALA LÍRICA

BROS i NUCCI

Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra

Diumenge 9 agost - 22h

NOA "Genes & Jeans"

Dilluns 10 agost - 22h - ÒPERA

LA CASA DE BERNARDA ALBA

MEMORIAL LUIS POLANCO
Música i direcció musical de Miquel ORTEGA

Dimecres 12 agost - 22h - FLAMENC

COMPANÍA MARÍA PAGÉS "Sevilla"

Dijous 13 agost - 22h - ÒPERA FLAMENCA

FEDRA de Jean Racine

Dirigida per Miguel NARROS

Divendres 14 agost - 22h

AUTECLÀSSIC

CONCERT SOLIDARI EN BENEFICI D'ACNUR
amb les veus de Joan ISAAC i Luis Eduardo AUTE

Dissabte 15 agost - 22h

AL BANO

Diumenge 16 agost - 22h - GALA LÍRICA

JOSÉ CURA

Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra

Torna el Petit Peralada al Pavelló, a les 18.30h, amb 4 propostes familiars: Comediants, Únics Produccions, Cia. La Trepça, Zitzània Teatre i Teatre amb A.

Més propostes que mai a l'Església del Carme! Un cicle de quartets, 50 anys de la Cançó Catalana i recital de piano a les 19.30h.

I, a la Biblioteca les Trobades amb els artistes en el marc de la Universitat d'estiu Ramon Llull a les 13h. Informa't a <http://universitatd'estiu.url.edu>

ATREVEIX-TE A ENTRAR A... www.unaexperienciaunica.com

A PARTIR DEL 12 DE MAIG

VENDA D'ENTRADES

ServiCaixa
902 33 22 11
servicaixa.com

A PARTIR DE L'1 DE JULIOL

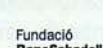
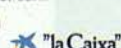
CASTELL DE PERALADA
T. +34 972 53 82 92
www.festivalperalada.com

Patrocinador principal: Presentat per:



Casinos de Catalunya
Grup Peralada

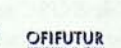
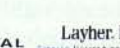
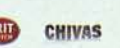
Amb el copatrocinat:



Col·laboració especial:



Productes oficials:



Amb el suport de:



John Malkovich

obrirà el Festival Castell de Peralada 2009

Clara deriva vers la diversificació de gèneres

per RMC

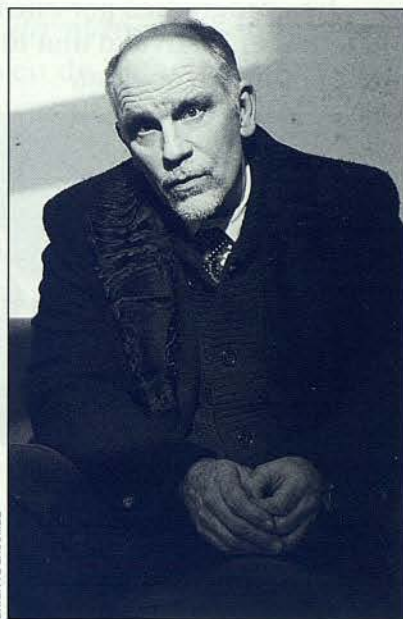
La programació del XXIII Festival Castell de Peralada confirma la deriva que ha sofert en les darreres més immediates edicions vers una programació que diversifica els gèneres, amb un protagonisme creixent de l'àmbit dels de gran projecció popular, com són el *pop* i el flamenc. Significativament, aquestes dues parcel·les aporten gairebé la meitat de les 21 propostes –10–, mentre que l'àmbit clàssic –en algun cas matisable– i el ballet comporten 9 manifestacions, essent la resta un espectacle inclassificable, tantmateix sobre el paper molt important, i l'altre l'habitual concert de cobla.

Un altre aspecte per remarcar, per altra part de referència inevitable, és el moment de crisi econòmica general que obliga arreu a plantejaments d'un realisme pressupostari molt controlat i que impedeix aplicar-se en, entre altres tipus d'actuacions, aventures de produccions pròpies i fins i tot de coproduccions massa ambicioses, o prescindir en part de noms de galàxies estel·lars, en altre temps assumides de manera generosa amb una certa naturalitat.

Insistent en la parcel·la de manifestacions cultes, el Festival es manté fidel als seus orígens en donar un relleu especial a la lírica, com ho testimonien fets tan concloents com l'excel·lent producció de la sarsuela *El rei que rabió* de Ruperto Chapí –homenatge al centenari de la mort d'aquest compositor–, amb el suport de l'Orquestra i Cor de la Comunitat Valenciana dirigits per Jordi Beràcer. La dramaturgia és d'un notable i conegut artesà: Víctor Sagi, la producció del Palau de les Arts Reina Sofia i en el repartiment emergeix la soprano Elena de la Merced.

Una altra manifestació prometedora és l'estrena de l'òpera *La casa de Bernarda Alba*, sobre la coneguda tragèdia de García Lorca, llibret de Julio Ramos i partitura de Miquel Ortega, un gran coneixedor del gènere operístic en la seva doble vessant de director i compositor. La direcció escènica serà de Ramon Calleja i el repartiment l'encapçala Montserrat Martí.

La lírica oferirà tres manifestacions



JOHN MALKOVICH

més rellevants, en l'àmbit del recital. Per ordre de manifestar-se, l'actuació de la soprano donostiarra Ainhoa Arteta, que presentarà el seu darrer disc, titulat *La vida*.

Posteriorment hi haurà un recital a cura del tenor català Josep Bros i del baríton italià Leo Nucci, acompanyats per l'Orquestra Clàssica Nacional d'Andorra dirigida per Rizzi Brignoli. El programa, eminentment operístic: Verdi, Donizetti, Giordano, Bellini, Gounod.... Finalment, i just la darrera manifestació de tot el Festival, actuarà el tenor argentí José Cura acompanyat per la mateixa ONCA dirigida per Mario de Rose, així mateix amb un programa operístic convencional.

El concertisme clàssic –cicle a l'Església del Carme a part–, es concentra en una única manifestació, el concert que oferirà l'Orquestra de Cadaqués dirigida per Jaime Martín, amb un programa que comptarà amb la participació del violinista Valeri Sokolov, que interpretarà el *Concert per a violí i orquestra* de Txaiovski, i de l'actor Josep Maria Pou com a narrador.

El ballet de tall culte comptarà amb tres manifestacions de gran aparador. Per una part l'actuació del Corella Ballet Castilla y León, que dirigeix i ha creat el conegut ballarí castellà.



JOSEP BROS

Finalment, la presència de l'American Theatre's ABT II, una companyia de gira de la famosa titular americana.

Deixant de banda la parcel·la culta, el gran esdeveniment del Festival ha de ser l'espectacle inaugural, *The Infernal Comedy*, que protagonitza l'actor cinematogràfic John Malkovich, una de les personalitats més marcades de l'*star system* nord-americà actual. Es tracta d'un espectacle del tot inclassificable, situat en el món de la sèrie negra, que narra la història d'un assassí en sèrie, en una estructura de base musical cantada, amb el protagonisme contrapuntat de l'esmentat actor.

La Nova Cançó, commemorant l'informal mig segle de naixença d'aquest moviment, ultra un cicle específic, serà servit per dos esdeveniments que giren a redós de noms coneguts. Per una part, el recital de Joan Manuel Serrat acompanyat al piano pel seu fidel arranjador Ricard Miralles, i per l'altra Joan Isaac, que actuarà amb el suport de Luis Eduardo Aute.

El *pop* més genuí estarà representat per un aplec de noms que se situen a l'àmbit més protagonista a escala internacional sorgits en els darrers anys. És el cas de la cantant anglesa Katie Melua

RMC
296

en un recital que es publicita com l'únic que oferirà a Espanya. El duet que formen Chucho Valdés i Concha Buika així mateix se situa a l'òrbita de noms més encimbellats d'aquesta parcel·la del *show business*. En idèntica tessitura s'ha d'esmentar la cantant isarelianonord-americana Noa, una trajectòria importantíssima tant pel que fa al seu potencial artístic com a la seva aura testimonial pel que fa al diàleg israelià-palestí.

I per acabar, la presència d'un veterà il·lustre en el gènere, el cantant italià Al Bano, que portarà el seu repertori romàntic conegut.

Ja s'ha apuntat el considerable pes que té en la programació el flamenc, especialment el vocal, amb la presència també aquí de figures molt destacades que ocuparan quatre de les propostes del Festival. Per una banda, el recital del duo format per Tomatito i Diego el Cigala. Posteriorment s'oferirà una proposta en homenatge a Camarón, titulada "Camarón, 30 anys després", dirigit per Chicuelo. El ballet flamenc serà servit per la Compañia Maria Pagés i el cicle dedicat a aquest gènere el clourà una manifestació d'un relleu, sobre el paper molt important, amb la versió de *Fedra*, la coneguda tragèdia de Racine, amb música d'Enrique Morente i dramaturgia del veterà Miguel Narros.

Entre quartets clàssics, cicle de Cançó, espectacles infantils i la universitat. El Festival comptarà amb altres manifestacions de característiques diverses. Per una part un cicle de quartets que ocuparà el bell marc de l'Església del Carme. Seran cinc concerts d'un notable interès i nivell de qualitat, amb noms joves però dia rere dia més considerats, com el Quartet Quixot (amb la flautista Cristina Granero), el Quartet Lotus (amb la clarinetista Ona Cardona), Cuarteto Toldrà, Solistes Martinu Ensemble i Artis Iter amb la guitarrista Paola Requena.

La Cançó serà atesa també en un cicle a part –tal com s'ha indicat–, amb els recitals de Silvia Comes, Miquel Gil amb Manel Camp, Esther Formosa, Xavier Baró, i Dani Flaco i Pepo López. Seran cinc recitals variats, però alguns d'ells (Gil, Camp i Formosa) d'una categoria i interès remarcables. El món infantil s'aixoplugarà en un apartat amb el títol de Petit Peralada amb quatre espectacles, tres amb caràcter d'estrena.

Remarquem finalment les trobades que s'oferiran en el marc de la Universitat d'Estiu Ramon Llull, amb Àngel Corella, sobre el tema "Un projecte fet realitat", i amb Luis Eduardo Aute amb el tema de "Traduint sentiments". Ambdós s'ubicaran a la Biblioteca del castell de Peralada. Finalment es desenrotllarà una Jornada sobre els espectacles familiars que coordinarà Ferran Baile.

Consolidació del Festival de Músiques Religioses i del Món de Girona

El Festival de Músiques Religioses i del Món de Girona celebrarà la desena edició amb un programa de divuit concerts que inclourà quatre estrenes a l'Estat –dues seran estrenes absolutes–, tres programes per encàrrec i tres produccions pròpies, tot dotant el Festival d'una identitat pròpia amb un segell inqüestionable de qualitat.



per JOSEP JOFRÉ

Entre els encàrrecs, destaquen els dos concerts que oferirà Jordi Savall, el 8 de juliol al claustre de la Catedral amb un repertori de viola de gamba sola integrat per obres de Marin Marais i Sainte-Colombe, així com l'actuació a la Catedral el dissabte 27 de juny del Ricercar Consort que, dirigit per Philippe Pierlot, oferirà les *Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint* de François Couperin i l'estrena a l'Estat espanyol de la recentment descoberta ària *Alles mit Gott uns nicht ohn'ihn* BWV 1127 de J. S. Bach i també el recital d'orgue que oferirà Lorenzo Ghielmi, també a la Catedral el dijous dia 2 de juliol.

El Festival s'obrirà el divendres dia 26 de juny amb l'actuació de Miguel Poveda a l'Auditori de Girona i inclourà veus importants, com la de la grega Eleftheria Arvanitaki, amb el seu darrer treball, *Mirame* (dijous 2 de juliol); la de l'algerià Khaled, que presentarà *Liberté* el diumenge 5 de juliol a l'Auditori, i la de la malinesa Rokia Traoré, una veu pura i apassionada d'una de les artistes africanes més admirades i respectades arreu, que actuarà a les Escales de la Catedral el dimarts 7 de juliol.

En el capítol de produccions pròpies, hi haurà el *Requiem* de Fauré (divendres 3 de juliol), que interpretaran dotze cors de Girona i el Cor Madrigal, amb la soprano Maria Espada, el baríton Joan Martín-Royo i l'organista David Mallet, amb la direcció de John Rutter, i el concert *Oda africana*, que reunirà a les

Escales de la Catedral, el dijous 9 de juliol, el quintet del pianista cubà Omar Sosa i la Jove Orquestra Athenea, en coproducció amb la Fundació Auditori Palau de Congressos de Girona i el Mercat de Música Viva de Vic.

El Claustre de la Catedral tornarà a ser l'escenari del cicle Veus Íntimes al Claustre, on a més dels dos concerts de Jordi Savall, també tindran lloc les actuacions del grup de polifonies corses Tempus Fugit (diumenge 28 de juny) i el Trio Kandinsky (diumenge 5 de juliol), amb un programa titulat "Amor diví, amor humà", que inclourà obres de Schönberg, Arvo Pärt i l'estrena absoluta de *Tres Haikus* de Josep M. Guix.

El Festival també ha coproduït amb el Centre d'Art Contemporani Bòlit una exposició titulada "Nits fosques de l'ànima" i, a més, la projecció a la Capella de Sant Nicolau de la creació de Bill Viola: *The Messenger*. Precisament un fotograma de l'obra del videoartista americà és la imatge que s'ha fet servir per al cartell de la desena edició del Festival de Músiques Religioses i del Món. Juntament amb la projecció de la videoinstal·lació de Viola, el dia 30 de juny el clavicembalista Diego Ares oferirà les *Variacions Goldberg* de J. S. Bach.

El Festival acabarà el diumenge 12 de juliol amb l'actuació a la Catedral de Cantus Cölln, una de les millors formacions vocals del panorama musical actual, que oferirà un fascinant programa dedicat exclusivament a Dietrich Buxtehude.

DIETARI D'UN CRÍTIC EN EXCEDÈNCIA

Subirachs

Escriu tot escoltant *Bac de Roda*, al meu entendre el millor disc de cançons catalanes tradicionals a veu solista. La veu de Rafael Subirachs.

per ANTONI BATISTA

Arran d'aquell disc, 1977, el vaig conèixer. L'enregistrament havia estat del tot *ecològic*. Sense cap enginy electrònic i aprofitant les condicions acústiques de l'església de Santa Maria de l'Estany, amb prevalença de la corda i la guitarra tocada a moments com si fóra una viola de gamba, assolí la màxima bellesa des de l'austeritat i ens apropava als temps de probable origen de les cançons, vés a saber d'on i quan, lletra i música, però en qualsevol cas llunyà. La joia de la corona era el tema "Catalunya, Comptat gran", versió històrica d'*Els Segadors*, entonat amb la guitarra fent de tabal i amb tot el *pathos* i l'*empathos* dels quals Subirachs és capaç. La resta de temes també els hi demanava, des de l'amargor del "Testament d'Amèlia" fins a l'evocació d'en "Bac de Roda", llegendari bandoler de la plana de Vic, on va néixer Subirachs i amb el qual va voler titular l'àlbum, que avui és un carrer de Barcelona.

Jo li havia escoltat el "Catalunya, Comptat gran", quan el va cantar en públic per primera vegada, afegint història a la història, al festival que en Vicenç Altaíó, diria que en Bru de Sala, les Ciscuella *sisters*, i d'altres, es van inventar per rememorar el recital poètic del Price, on havia recitat la poderosa generació dels Espriu, Foix, Pere Quart, Brossa..., al campus de Bellaterra, l'any 1974. Un any après, Subirachs va tornar a cantar el vell romanç al gran Fes-

tival de Canet que la jovenívola catalanitat que érem *naltros* es pensava que era Woodstock. Va ser memorable.

En aquell aleshores, Subirachs vivia en mitja clausura i no es deixava entreveure. Hi vaig arribar gràcies a un amic comú, el qual enyorem, en Jordi Vendrell, el seu productor. Vam fer l'entrevista a Vic, i aquella tarda encara ens dura. Vaig començar a entendre que aquell *paio* tan estrambòtic no era ben bé un *Setzejutges* estàndard, sabia música perquè el seu pare, bon compositor, pedagog i intèrpret, l'havia ensinistrat de ben petit, i la cosa va pujar més aguts quan va ser soprano solista a l'Escolania de Montserrat i amb el temps i molta disciplina va aprendre tot allò que configura el codi iniciàtic de l'art del so. Després, ja no em va estranyar que s'acostés més a la música contemporània que als cantautors, o fos capaç d'interpretar, tot solet, piano i veu, els *Kindertotenlieder* de Mahler, o de crear un oratori sobre mossèn Cinto, mahlerianament titulat *Verdaguer 2000. Cançó de la terra*.

He seguit des d'aleshores Subirachs, com a compositor i intèrpret i com a amic. Quan a can Maragall de la plaça de Sant Jaume, costat muntanya –també havia sojornat al costat mar–, en Jaume Badia i jo ficàvem cullerada musical, en Subirachs va ser amb el seu "Catalunya, Comptat gran" a la nova Diada de la Ciutadella. Atès que el *Bac de Roda* no es va remasteritzar (embolica que fa fort, la paraulota), li vaig enregistrar el cicle de cançons tradicionals en DVD quan dirigia el programa *BTV Clàssica*.

Però ara el sento en la còpia CD domèstica que me n'ha fet en Joan Argemí, gràcies al qual he pogut escoltar darrerament en Subirachs en la veritable música de cambra, al saló del seu mas El Prat, a Moià, els meravellosos porxos del qual molta gent coneix gràcies a l'anunci d'un fuet de nom també molt honorable. Allà, per cert, quan en Maragall era a la plaça de Sant Jaume, costat muntanya, davant l'astorament del seguici, en la matança del porc tradicional que fan els Argemí (i d'Abadal, ep), va succeir un episodi impossible de no constar al dietari. Encara hi era en Lluís Argemí, culte, bon conversador, irònic, bo. Als hangars d'un camp d'aviació anomenat amb precisió sardònica "Aeroport d'El Prat", en Maragall va voler volar. I el president de la Generalitat de Catalunya es va enlairar en una avioneta sense control ni torre de, i planejava damunt la veïna Santa Maria de l'Estany, ja citada. Poso a Déu per testimoni i per si de cas també en Marc Carrillo, que era allà al meu costat i perquè és bon constitucionalista, quan és sabut que ultra la Bíblia, la Carta Magna espanyola de 1978 és el text etern per antonomàsia.

En Subirachs ha musicat grans poemes, Ausiàs March, Carner, Salvat, Riba, Vinyoli, Martí Pol, el ja esmentat Verdaguer... Em penso que hi ha cançó, però hi ha més *lieder*, i sempre hi ha música. El disc ha acabat amb la "Cançó del lladre"; flaire d'un tancament de caixes, idoni per a temps de pagar molt i cobrar poc.

RMC
296

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, Cicle d'Orgue i Els Diumenges al Palau.

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.



MIKROKOSMOS

Un bon enregistrament, però amb reserves lingüístiques

per PERE ARTÍS

Com a culminació d'un dinar empaquetat de fa temps, l'invitat, un amic estimadíssim, director dels dos cors més famosos de la península, obsequià amb un disc singular ("Els volums del Palau" 4, referència Discmedi 1CM0200) integrat per obres per a cor i cobla, cobla sola, veu i orgue, veu *a cappella* i cançons d'un fort simbolisme cívica.

És un disc excel·lent, tant tècnicament com pel contingut, i la interpretació és modèlica; tanmateix hi ha un però: les vocals neutres, tema del qual ja vaig fer esment aquí mateix fa anys. Estic segur que cada cantaire les pronuncia correctament; però en ajuntar-se les veus, i no sé per quin motiu, les perden.

Així sentim mots com immaculada, apiadada, alenada, esperança, sobirana, vulnerant les normes més elementals de la pronúncia.

Davant d'això, potser caldria pensar que les entitats corals, juntament amb el professorat musical tinguessin un assessor en ortofonia (tal com, al seu temps, el tingué l'Agrupació Dramàtica de Barcelona); fóra la manera més idònia d'ajuntar perfecció musical i perfecció lingüística.

No sé si el meu amic llegirà aquestes lletres; per si fos així, sàpiga que són fetes des de l'admiració més profunda per la seva labor i com un desig de col·laborar a millorar-la. Creguin-me: si poden, adquireixin aquest disc.

Els asseguro que admiraran la categoria del cor i gaudiran d'una estona de goig artístic inefable tant per la bellesa de les obres com per la interpretació excel·lent de tots els intèrprets. I davant d'això, les reserves de pronúncia queden en un segon terme, tot i que caldria que en un futur no s'haguessin de tornar a produir.

Altament, el prestigi i la història dels intèrprets reclamen prestar una cura especial a aquest aspecte, no pas tan banal com sembla. Perquè no hi ha cap país que no vulgui el millor per a les seves creacions artístiques.

Modestament, pel que admiro i estimo una d'aquestes entitats, desitjo l'excel·lència per a ella, entre altres motius, perquè fa anys i panys també hi havia cantat i hi vaig conèixer la que avui és la meua esposa; motiu de més per desitjar que aspiri a la perfecció en tots els sentits.

En la mort de Pere Burés

El passat 12 de maig va morir, a Rubí, Pere Burés i Camerino, que havia estat actiu col·laborador de la "Revista Musical Catalana", en la doble faceta d'articulista i de representant de Catalunya Música en els anys en què ambdues entitats van estar vinculades.

Havia nascut a Rubí l'any 1950 i va formar-se a l'Escolania de Montserrat, a la qual va romandre vinculat tota la seva vida. Va ser fundador de l'Escola Municipal de Música de Rubí i era director musical de l'Esbart Dansaire de Rubí.

Entre 1990 i 2004 va ser coordinador –de fet màxim càrrec executiu– de Catalunya Música, en la qual, entre altres aportacions destacables, va impulsar els espais *Pentagrama*, de clar contingut pedagògic, i *A la manera de...*

Havia escrit composicions de caràcter festiu dedicades a Rubí, com el *Ball de gegants de Rubí*, de presència obligada a la festa major d'aquesta ciutat.

A la "Revista Musical Catalana", en aquella època "Catalunya Música/Revista Musical Catalana", va deixar el pòsit d'una bonhomia i esperit de col·laboració inoblidables i també del seu rigorós coneixement de la música i del context en què aquest art es mou a casa nostra i arreu.

I per sobre de tot això referit, era un "bon home", afable, cordial i amant de la seva feina, i molt responsable dels seus actes. Mai el podrem oblidar i sempre romandrà en la nostra memòria. Que Déu el tingui en la seva Glòria. **Jordi Montull**



Continua la projecció internacional del Palau de la Música Catalana

Des del passat abril el Palau de la Música Catalana forma part de l'ISPA, Societat Internacional per a les Arts Escèniques, entitat que aplega una xarxa de 600 executius de sales de concerts de més de 50 països, amb seu a Nova York. L'ISPA és una eina que actua de punt d'intercanvi d'experiències, idees i propostes de futur per al sector de les arts escèniques. Són membres de l'ISPA, entre d'altres, el Barbican Centre de Londres, Sydney Opera House, Lincoln Centre de Nova York, Kennedy Centre de Washington i Carnegie Hall de Nova York.

Aquesta acció s'emmarca en la internacionalització del Palau de la Música, per a la promoció exterior de l'única sala de concerts modernista Patrimoni de la Humanitat. Un programa que es completa amb l'agermanament amb auditoris d'altres països, exposicions itinerants i un projecte educatiu musical a l'Índia.

El Palau s'adhereix a l'ISPA amb la col·laboració de la Direcció General de Projecció Internacional d'Organitzacions Catalanes, de la Secretaria d'Afers Exteriors, i de la Vicepresidència de la Generalitat de Catalunya.

Cessió de patrimoni de la Federació de Cors de Clavé

El Museu d'Història de Catalunya incorporarà aviat al seu fons patrimonial sis peces d'un alt valor històric artístic de la Federació de Cors de Clavé. La cessió inclou dos estendards de grans dimensions emprats en les actuacions del cor i altres ornaments per ser exhibits; una enclusa, instrument de percussió format per eines de la indústria metal·lúrgica, i una campana, especialment dissenyada per poder interpretar les composicions del fundador dels cors, Josep Anselm Clavé; una invitació a una vetllada literària musical del 1897, i una partitura original signada per l'autor que inclou la seva composició més coneguda, *La maquinista*.

Un cop restaurades les peces, aquestes seran incorporades a l'exposició permanent del Museu d'Història de Catalunya.

OBC

ORQUESTRA SIMFÒNICA
DE BARCELONA
I NACIONAL DE CATALUNYA

DIRECTOR TITULAR: EIJI OUE

La música és amb tu

TEMPORADA
2009
2010

00	16/09/2009 Concert inaugural de la Temporada 2009-2010 de l'Auditori	Obres de R. L. DE GRIGNON, A. CHARLES F. GASULL, A. GUINOVART, J.A. AMARGÓS i B. BRITTEN	Cristóbal Soler director Cos de dansa infantil	16	05/02/2010 06/02/2010 07/02/2010	BARTOK Escenes hongareses TXAIKOVSKI Concert per a violí SIBELIUS Simfonia núm. 2	Dmitrij Kitajenko director Mikhail Ovrutsky violí
01	26/09/2009 27/09/2009	MOZART El rapte del serrall (òpera versió concert)	Christian Zacharias director Solistes a determinar	17	12/02/2010 13/02/2010 14/02/2010	BARBER The school for scandal. Obertura BALADA Steel symphony STRAVINSKY Simfonia núm. 1	Jesús López Cobos director
02	02/10/2009 03/10/2009 04/10/2009	HAYDN Simfonia a determinar MOZART Concert per a piano a determinar HAYDN Simfonia núm. 45 "Els adéus"	Christian Zacharias director	18	19/02/2010 20/02/2010 21/02/2010	MAHLER Simfonia núm. 10. Versió Mazetti	Jesús López Cobos director
03	09/10/2009 10/10/2009 11/10/2009	NIN-CULMELL Diferències BRUCH Concert per a violí núm. 1 ALBÉNIZ Escenes simfòniques DEBUSSY La mer	Eiji Oue director Sarah Chang violí	19	26/02/2010 27/02/2010 28/02/2010	DUTILLEUX Shadows of time TXAIKOVSKI Simfonia núm. 4	Michel Plasson director
04	16/10/2009 17/10/2009 18/10/2009	MENDELSSOHN Die erste Walpurgisnacht DEBUSSY Nocturns RAVEL Daphnis et Chloé. 2a. Suite	Salvador Mas director Mireia Pintó mezzosoprano Jörg Dürmüller tenor Robert Holzer baix baríton Cor Lieder Cámara (dir: Xavier Pastrana)	20	05/03/2010 06/03/2010 07/03/2010 09/03/2010	BERLIOZ El Corsari TXAIKOVSKI Andante Cantabile per a violoncel SAINT-SAËNS Concert per a violoncel núm. 1 KODALY Danses de Galantia STRAVINSKY L'ocell de foc	Eiji Oue director Antonio Meneses violoncel
05	23/10/2009 24/10/2009 25/10/2009 27/10/2009	SURINACH Simfonia Chica BEETHOVEN Concert per a piano núm. 2 SCHUMANN Simfonia núm. 2	Paul Mann director Iván Martín piano	21	19/03/2010 20/03/2010 21/03/2010	BEETHOVEN Concert per a piano núm. 5 "Emperador" XOSTAKÓVITX Simfonia núm. 10	Pablo González director Javier Perianes piano
06	06/11/2009 07/11/2009 08/11/2009	HAYDN La Creació	Victor Pablo Pérez director Alexandrina Pendatchanska soprano Steve Davislim tenor Jose Antonio López baríton Cor de Cambra del Palau de la Música (dir: Jordi Casas)	22	27/03/2010 28/03/2010	STRAVINSKY Scherzo à la russe (versió simfònica) DUTILLEUX Simfonia núm. 1 MONTERRAT TORRAS Obra d'encàrrec de l'Obra Social Caixa Catalunya i l'OBC BERIO Eindrücke LINDBERG Parada	José Ramón Encinar director
07	13/11/2009 14/11/2009 15/11/2009	WAXMAN Sinfonietta BARBER Concert per a violí BEETHOVEN Simfonia núm. 4	John Nelson director Lisa Batiashvili violí	23	06/04/2010	DUTILLEUX Le loup FRANCK Variacions simfòniques MESSIAEN Les offrandes oubliées DEBUSSY Iberia	JONC Manuel Valdivieso director José Menor piano
08	20/11/2009 21/11/2009 22/11/2009	C. GUINOVART Obra encàrrec BRUCKNER Simfonia núm. 9	Eiji Oue director	24	09/04/2010 10/04/2010 11/04/2010	MÚSICA DE PEL·LÍCULES DE XOSTAKÓVITX	Salvador Brotons director
09	27/11/2009 28/11/2009 29/11/2009	BEETHOVEN Concert per a piano núm. 3 RAKHMANINOV Simfonia núm. 2	Eiji Oue director Paul Lewis piano	25	17/04/2010 18/04/2010	STRAVINSKY Concert "Dumbarton Oaks" RAKHMANINOV Concert per a piano núm. 4 PROKOFIEV Romeo i Julieta. Selecció	Stephane Dénève director Leif Ove Andsnes piano
10	11/12/2009 12/12/2009 13/12/2009	MOZART/HAYDN Simfonia a determinar KORNGOLD Concert per a violoncel STRAVINSKY La consagració de la primavera	Eiji Oue director José Mor violoncel	26	22/04/2010	BRAHMS Concert per a violí i violoncel TXAIKOVSKI Simfonia núm. 4	Fabien Gabel director Gerard Claret i Lluís Claret solistes
11	18/12/2009 19/12/2009 20/12/2009 22/12/2009	FERRAN SOR Hercule & Omphale. Suite MENDELSSOHN Concert per a violí BEETHOVEN Simfonia núm. 1	Eiji Oue director Nemanja Radulovic violí	27	30/04/2010 01/05/2010 02/05/2010	MARTINU Frescos de Piero della Francesca BEETHOVEN Concert per a piano núm. 1 SCHUBERT Simfonia núm. 4	Ilan Volkov director Juho Pohjonen piano
12	02/01/2010	CONCERT DE REIS Música de musicals	Alfons Reverté director	28	07/05/2010 08/05/2010 09/05/2010	IVES La pregunta sense resposta GUINJOAN Obra encàrrec RAKHMANINOV Concert per a piano núm. 2	Ernest Martínez Izquierdo director Nikolai Lugansky piano
13	08/01/2010 09/01/2010 10/01/2010	BARTOK Concert per a violí núm. 2 DEBUSSY Prélude à "L'après-midi d'un faune" SCHÖNBERG Simfonia de cambra núm. 1	Josep Pons director Frank Peter Zimmermann violí	29	14/05/2010 15/05/2010 16/05/2010	HAYDN Simfonia a determinar BRUCKNER Simfonia núm. 0 "Nullte"	Marc Minkowski director
14	15/01/2010 16/01/2010 17/01/2010	SCHUMANN Introducció i Allegro MOZART Concert per a piano a determinar BENEJAM Obra a determinar NIELSEN Simfonia núm. 4 "La inextingible"	James Judd director Piotr Anderszewski piano	30	21/05/2010 22/05/2010 23/05/2010 25/05/2010	BORGUNYÓ Nocturno sevillano STRAUSS Don Joan MUSSORGSKI Quadres d'una exposició	Eiji Oue director
15	22/01/2010 23/01/2010 24/01/2010 26/01/2010	HINDEMITH Metamorfosis simfòniques BEETHOVEN Concert per a piano núm. 4 STRAUSS Der Rosenkavalier Suite	Eiji Oue director Josep Colom piano	31	29/05/2010 30/05/2010	ARRIAGA Los esclavos felices. Obertura HAYDN Concert per a violoncel i orquestra BRUCKNER Simfonia núm. 4	Orquesta Sinfónica de Bilbao Günter Neuhold director Asier Polo violoncel
				32	04/06/2010 05/06/2010 06/06/2010 08/06/2010	MAHLER Simfonia núm. 2 "Resurrecció"	Eiji Oue director Marta Mathéu soprano Anna Larsson contralt Orfeó Català (dir: Josep Vila)

Informació i venda nous abonaments al telèfon 93 247 93 07 o a www.auditori.cat

Principals patrocinadors de l'OBC:



Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

L'AUDITORI

DEL SEU AFFM.

Sr. Josep M. Mestres Quadreny
(Imatge exacta de la vocació avantguardista musical catalana)

Estimat amic:

Em va complaure molt assistir a l'acte inaugural del cicle que va promoure l'SGAE amb motiu de complir enguany el seu vuitantè aniversari. Va ser un esdeveniment de concepció a cavall entre la pura normalitat pròpia d'aquest tipus de manifestacions —molta paraula formal i previsible—, amb un epíleg —irrupció d'una almenys pintoresca banda musical—, que tanmateix trencava radicalment els esquemes amb què s'havia desenvolupat la cosa fins aleshores.

Certament que tractant-se de quelcom vinculat a vostè, res no podia sorprendre, perquè els components inesperable, fractura, heterodòxia i iconoclàstia formen part de la seva trajectòria, iniciada, segons el que indiquen fonts autoritzades, el llunyà any 1946, després d'haver escoltat una excel·lent pianista "ortodoxa", Rosa Kucharsky, germana del gran basquetbolista Eduard, i posteriorment, qui ho havia de dir, mentora musical de les infantes reials del Palau de la Zarzuela.

Després va venir el mestratge esberlador d'horitzons de Cristòfor Taltabull, pare espiritual de tota una generació de compositors catalans a qui el va menar aquesta figura tan polièdrica i tan desaproveitada que va ser Joan Comellas.

Fa anys que ens coneixem i ara la percepció en un solitari però representatiu acte d'homenatge de tota la seva trajectòria se'm concentra i emergeix per damunt de tot una imatge: la del defensor vocacional convençut i, importantíssim, sincer i autèntic, de l'avantguardisme musical català. I m'importa emmarcar el concepte "sincer", perquè en un mar tan rebotat com el de la creació contemporània, en què per

tant tan fàcil ha estat fer passar bou per bèstia grossa, amb tants racons on confondre's mediocres i oportunistes, vostè ha jugat sempre la carta d'una convicció autèntica i sense fissures.

Que hagi estat el primer a casa nostra a compondre amb el recurs de l'electrònica (*Música per a serra mecànica*, 1965), i el primer fent ús de l'ordinador (*Ibèmia*, 1969); o que fos convidat com a professor als avantguardistes referencials per excel·lència Cursos de Darmstadt (1974) com a expert en música aleatòria, només són fites d'un tot d'una conseqüència absoluta. N'hi ha moltes més que confirmen la veritat del seu discurs: una altra cosa és que tots hi puguem estar d'acord; i jo mateix, al marge del molt que valoro tot el que s'ha fet per fer avançar formalment la creació musical, em confesso escèptic en part, per una raó explícita: l'avantguardisme massa sovint —no sempre— crec que ha marginat el concepte emoció; i disculpi si troba aquest criteri molt decadent, fora d'època, intel·lectualment descol·locat i tot el que vulgui: a la fi, penso que és una qüestió de fluxos i refluxos: l'esgotament del discurs emotiu havia de comportar de manera inevitable la reacció que vostè representa tan exactament. El meu dubte és allò tan maragallia del "poc, el molt o el massa".

Per això, definitivament, crec que considerar-lo a vostè ja com un clàssic, com es va fer en l'esmentat acte, no li devia fer una excessiva gràcia. Em va sonar a certificat a l'avançada de defunció i de renúncia de principis. Quelcom que estic segur que en vostè és impossible.

Del seu affm.

Jaume Comellas

RMC
296

IMPROMPTU

per FRANCESC TAVERNA-BECH

Celebrar un concert és una activitat complexa. Per una banda, cal escollir uns intèrprets i, per l'altra, s'ha de seleccionar un conjunt d'obres de tal manera que la selecció adquireixi un sentit narratiu, o bé que impulsi la nostra sensibilitat pels camins que permetin entrar en allò que ens ha de comunicar el contingut de la música escollida. En una altra vessant, també s'ha de preveure que l'intèrpret porta un repertori que, al marge de la seva capacitat no solament tècnica, sinó també psicològica, l'ha configurat segons els seus gustos i la seva simpatia per a determinats autors.

A la vegada, el promotor o empresari del concert, no deixant al marge la qüestió estètica, estructurarà l'audició de manera que sigui atractiva per als melòmans i tindrà també molt en compte els gustos i les apetències del públic, i fins i tot haurà de conciliar compromisos sociopolítics de cara a la societat en general.

No és fàcil programar de tal manera que, tant el més exigent afeccionat, com el que va al concert solament per establir una relació social, coincideixin a valorar una determinada actuació al mateix nivell, ni tampoc a vegades l'intèrpret podrà concentrar-se exclusivament en allò que desitja interpretar... Generalment, es programa negociant amb

Programar

l'intèrpret, preveient els gustos del públic i, en concerts institucionals, també hi entra l'aspecte cultural, com pot ésser la difusió del patrimoni del país, la promoció dels intèrprets de casa o bé el formar un criteri entre el públic.

Altres idees o propòsits poden ser mostrar el curs de la història de la música, proporcionar al concert un caràcter temàtic (sigui d'ordre nacional, estètic o filosòfic, etc.) o establir nexes amb altres activitats de la ment humana. D'alguna manera, per tot el que acabem d'exposar, mitjançant el concert és possible desenvolupar una veritable política sociocultural que pot enriquir la nostra personalitat i també pot omplir les nostres estones d'oci. En darrer terme, aquests són els factors positius que s'inclouen en el concert. I de fet, amb més o menys consistència, és el que ens ofereix la nostra vida concertística.

Ara bé, en força ocasions ens trobem amb concerts que sigui per una apetència de lluïment, o de complaença a determinats amics o simplement per no saber donar un "no" a una proposta de poca qualitat, i també a causa de la insistència egocèntrica quasi malaltissa de propostes de determinats artistes, el concert pot transformar-se en un acte absolutament buit de contingut...



European Opera Forum

Durant el cap de setmana del 17 al 19 d'abril va tenir lloc el segon European Opera Forum, organitzat per les organitzacions Reseo (Xarxa Europea per a la sensibilització a l'òpera i la dansa), Opera Europa i Fedora, al Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

Amb el lema "Creativitat i Innovació", aquest segon fòrum va aplegar al col·leu barceloní tot un seguit de personalitats del món de l'espectacle operístic, per debatre, compartir i proposar noves eines que s'estan duent a terme i s'han de crear per fer de l'òpera un espectacle del segle XXI. En aquest sentit, i malgrat la sensació general de manca d'idees innovadores, es van produir una sèrie de constatacions que fan albirar noves perspectives per al futur; això sí, amb molts reptes encara per assolir. Noms de relleu com els de Gérard Mortier –l'expectació per sentir les idees del nou director artístic del Teatro Real de Madrid era elevada–, Àlex Ollé i Carles Padrissa, Pierre Audi, Nicola Sani o els representants de la casa amfitriona, Joan Matabosch i Joan Francesc Marco, no van arriscar en les seves propostes per atreure la societat actual al gènere operístic, sinó que més aviat es van limitar a compartir les seves esperances en un futur prometedor, però sense projectes concrets.

Altres activitats paral·leles a les ponències sí que van resultar interessants, com per exemple el taller de joves crítics d'òpera, coordinats per diferents crítics de diverses publicacions internacionals, que va aplegar un nombrós grup de joves abocats a posar a prova el seu criteri davant l'estrena de *La cabeza del Bautista* d'Enric Palomar, tot escrivint diferents formats de crítica analitzats públicament pels altres participants. Junt amb això, el Concurs de Direcció d'Escena va permetre als finalistes, mostrar les seves capacitats en aquesta tasca, tot preparant una escena de *La finta giardiniera* de Mozart amb un prometedor grup de cantants joves catalans, que es representarà a l'Stadttheater de Berna el proper any. El dit fòrum va servir per constatar l'interès pel gènere d'una joventut que només cal que se li deixi prou espai per assumir responsabilitats; l'entusiasme i la creença, hi són. **Mercedes Conde Pons**

Concert d'Àlex Alguacil a Barcelona

El pianista Àlex Alguacil ofereix aquest 16 de juliol a la Sala Oriol Martorell de l'Auditori de Barcelona un concert amb obres de Debussy, Brotons, Falla i la integral dels *Scherzi* de Chopin.

Aquest concert és el primer a la Ciutat Comtal després del seu exitós debut al mític Carnegie Hall de Nova York aquesta temporada.

TANGENTS

Directors elegants

per JORDI MALUQUER

Com a espectador, un està cansat de veure directors d'orquestra que sembla que vulguin demostrar que el resultat sonor està en relació amb la seva particular gimnàstica. N'hi ha que torturen, amenaçant els músics amb grapes inclements. N'hi ha que sembla que els vulguin fer sonar amb unes notes que els neixin dels peus. D'altres que donen entrades a instruments concrets com si fossin trets de pistola. Altres ballen. El nostre titular de l'OBC àdhuc s'agenolla. El cas més notori que he contemplat darrerament ha estat el del nou i jove director de l'Orquestra de la Ciutat de Birmingham, Andris Nelson. Alt i fornit, amb còrpora de lluitador, encetava des de bon principi un combat amb el seu frac. Massa estret, li pujava i baixava i se li deformava fins a fer estranyes figures mentre ell gesticulava i s'abocava sobre els músics com si fos un generador d'energia.

Per tot això un enyora les delicades maneres d'un Carlos Kleiber, el hieratisme contingut de Georges Prêtre i constata la normalitat d'un Lorin Maazel. I l'any passat va tenir l'agradable sorpresa d'un director finès, Hannu Lintu, elegant amb el seu frac, que amb gestos nobles i precisos va saber extreure de la nostra Orquestra una de les seves millors vetllades. Un Haydn magnífic i un Sibelius expressat amb coneixement de causa en van ser el fruit. Com sempre passa, quan a un li agrada una cosa, no es repeteix. Ni aquesta temporada torna ni és previst que vingui la propera.

ARS SUBTILIOR

Professió de risc

per XAVIER CHAVARRIA

Fa uns dies vaig tenir l'ocasió d'entrevistar el doctor Josep Rumbau, eminent cardiòleg que durant set anys i escaig va ser cap del Servei Mèdic del Gran Teatre del Liceu. Em va explicar els experiments i proves mèdiques que van fer a alguns cantants professionals per tal de comprovar com reacciona el cos, i especialment el cor, davant l'esforç físic i emocional que representa una funció operística. La prova consistia a fer-los un *holter* durant la funció, és a dir un electrocardiograma bàsic al llarg d'hores, les que dura l'òpera, per tal de veure si hi ha alteracions del ritme cardíac durant la funció.

Tot i que no va ser gens fàcil convèncer-los (havien de portar sota la roba elèctrodes, cables i un aparell semblant a una casaca a la cintura, en bandolera) s'hi van prestar vuit cantants, la majoria papers principals d'òperes que s'havien de fer al Liceu. Per tal que la prova fos fidedigna s'havia de fer no pas en un assaig sinó en una funció o un assaig general amb públic, per la tensió i el trac que això representa.

No es va trobar cap trastorn important, però es va confirmar una cosa que tots hem sospitat sempre: el descomunal esforç físic que representa cantar òpera. En tots els casos hi va haver una elevada freqüència cardíaca en el moment de cantar l'ària o el duo, casos de taquicàrdia extrema, de pols molt ràpid, fins al punt que en un dels casos es va arribar a registrar 188 pulsacions per minut. Aquest ritme brutal no és perillós si es té el cor sa, en perfectes condicions; però si això passa en el context d'una malaltia coronària (el que tècnicament es coneix com a cardiopatia isquèmica), el risc és molt alt, perquè s'arriba al límit de l'esforç: el cantant s'hi pot quedar. De fet, al llarg de la història n'hi ha hagut uns quants casos, i el més conegut és el del baríton nord-americà Leonard Warren, que va morir en escena, en plena funció al Metropolitan de Nova York, l'any 1962, cantant (precisament!) *La forza del destino*, just després de l'ària "L'urna fatale del mio destino": va morir per una aturada cardiorespiratòria que en el 99% dels casos sol ser una fibril·lació ventricular.

Rumbau argumentava tot això per sensibilitzar un públic que cada cop és més inflexible i a vegades cruel amb la professió: sovint es "bua" amb molta facilitat, per nimietats i a la lleugera, i això fa molt de mal al cantant, més mal del que ens podem imaginar. Per l'extrema fragilitat del seu instrument i per la inseguretat que sempre els assetja, cal ser més benèvols amb els cantants.

El doctor Rumbau es va quedar amb les ganes de fer un altre estudi de la pressió arterial del cantant durant l'actuació. Potser val més no saber-ho...

RMC
296

APUNT

Sónar, genuïna música nacional catalana

No és la primera vegada que em queixo de l'estat de paranoia pel que fa a polítiques i criteris musicals de determinades institucions. Malaltia que pel que puc observar, dia rere dia s'incrementa fins a límits que haurien de ser insuportables per al nostre món musical i cultural genèricament. Ara la darrera mostra és que en una manifestació dedicada a promocionar la cultura catalana a Nova York, promoguda i auspicada per la màxima institució catalana –i de Països Catalans–, dedicada específicament a aquesta tasca, hi figura com a mostra representativa la manifestació Sónar, com és més que sabut, de concepció estètica i formal i tradició històrica genuïnament anglosaxona. Els sona allò d'anar a Escòcia i emportar-s'hi el bacallà?

Aquesta mateixa institució en les seves ja nombroses actuacions promocionals mai no ha inclòs en els darrers temps la música de cobla; la de –cal reiterar-ho?– ni més ni menys que Morera, Toldrà, Pau Casals, Garreta, Serra, Ros Marbà, Joan Albert Amargós, Brotons, i també Casablanques, Albert i Carles Guinovart, Gerhard, Guinjoan, Montsalvatge i Homs. Ignorància dolosa i ideologia progressista mal entesa conflueixen en el més exactament definitori provincianisme... dolós.

Tamino

Maria Rosa Ribas guanya el Concurs de la Dona Compositora

La compositora i pianista Maria Rosa Ribas va guanyar el primer Concurs de la Dona Compositora de Sant Cugat (organitzat per Carme Talleda Escola de Música) amb l'obra *12 haikús japonesos*, per a veu i piano amb poemes de Matsuo Mashō, traduïts per Jordi Coca. El 1980 Ribas va guanyar el Premi de Composició Francesc Basil de Figueres, i el 1998 el 1r Premi Caterina Albert de composició, atorgat per l'Associació Catalana de la Dona. També es concedí un accésit a la compositora Laura García Olalla per l'obra *Los ángeles de la prisa*, basada en el poema de Rafael Alberti *Sobre los ángeles*. García Olalla és compositora i cantant lírica, ha estudiat a l'ESMUC i ha obtingut diversos premis. El jurat estava format per Salvador Brotons, Josep Ferré, Àngels Sarroca i Carme Talleda. Aquest Concurs és l'únic d'aquestes característiques a l'Estat espanyol.

Les dues obres s'estrenaran dins el cicle Música al Claustre que l'Ajuntament de Sant Cugat del Vallès està organitzant per a aquest estiu i seran editades per Brotons-Mercadal Edicions Musicals.



Es crea una xarxa pública de teatres, auditoris i equipaments escènics de tot Catalunya

El Govern català va aprovar el passat març la creació del Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya, una xarxa que integra teatres i auditoris de tot el territori que permetrà distribuir homogèniament l'oferta pública d'activitat escènica i musical, i superar així la concentració majoritària d'espectacles i equipaments a Barcelona. La iniciativa, la formen els centres participants per la Generalitat, i també s'hi poden adherir voluntàriament els equipaments dels ens locals.

L'organització en xarxa dels diversos equipaments escènics de Catalunya permetrà aconseguir un millor equilibri territorial i evitarà duplicitats en les programacions públiques d'arts escèniques i musicals. A més, suposarà un millor aprofitament dels recursos econòmics que s'hi destinen, tant de les administracions com dels agents privats. Per al 2009, el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació té prevista una inversió de 48,9 milions d'euros a equipaments escènics i musicals, i la creació de la xarxa no ha de representar un increment significatiu de la despesa respecte de les aportacions que s'han fet fins ara.

COBLA

Cobla i sardana, binomi d'independents

per JOSEP PASQUAL

L'àmbit de la música per a cobla manté en la seva genètica un grapat de singularitats que condicionen la seva imatge davant del sector melòman. La més vistosa, el fet que a hores d'ara el sardanisme sigui encara el gran defensor i divulgador de les seves virtuts. No és que això hagi de representar un inconvenient; si més no, no l'hauria de representar. El problema o, millor dit, la disfunció, apareix quan afloren els prejudicis que prevalen en la societat sobre el món de la tradició. Sovint això provoca que les ambicions més altes de la música per a cobla s'estimbin contra el mur de la incomprensió, i és en aquests casos que la cobla troba a faltar que la seva adscripció no sigui més eminentment musical.

Sardana i cobla han configurat un binomi del qual ambdues parts han tret un partit evident. En tot cas, l'evolució de la cobla com a fenomen musical i la del sardanisme com a fenomen festiu han seguit camins prou divergents en els darrers anys com perquè la relació entre les dues parts s'hagi d'establir en paràmetres diferents. Musicalment parlant, la cobla mantindrà un lligam etern amb la sardana entesa com a forma musical, però el seu creixement artístic fa que la seva vinculació amb la festa sardanista tendeixi a reduir-se. És una qüestió matemàtica, de percentatges, i de fet, des d'un punt de vista històric i musicològic, és una evolució natural.

El naixement de la cobla com a formació instrumental va coincidir gairebé en el temps amb l'expansió de la sardana com a fenomen social i cultural, i des d'aquest punt de vista, el matrimoni va ser feliç, i feliç va continuar mentre el creixement musical de l'eina instrumental coincidia amb el creixement del sardanisme de plaça. El punt d'inflexió s'ha de trobar en el moment en què l'apreciació social de la festa sardanista no és tan majoritària pel fet que això es produeix gairebé en paral·lel al creixement de l'ambició de la cobla d'expressar-se lliurement en camps diferents dels que se li pressuposen. El conflicte d'interessos sembla servit en safata.

La qualitat artística de les formacions instrumentals actuals està molt per sobre de la mitjana de la que era uns anys enrere, i això ho ha produït un major índex de l'academicisme i de la professionalització. El sardanisme hi ha influït molt, en aquesta millora, però curiosament el seu públic ha continuat apostant per un populisme en el qual la cobla ja no es troba tan còmoda. És un efecte que força una reconsideració de la vinculació entre cobla i sardana. El binomi existeix, encara, i es continuarà retroalimentant. La desvinculació sembla, no obstant això, pròxima.

A PROPÒSIT DE...

El guanyador del Concurs Maria Canals de Barcelona 2009

Vestard Shimkus

El passat mes de març, un letó de 24 anys es proclamava guanyador de l'edició d'enguany d'un dels concursos de piano –en realitat, d'execució musical– més prestigiosos del món. L'entrevista que ens va concedir ens permet conèixer de prop aquesta nova jove promesa.

per ALBERT TORRENS

–En el seu currículum figuren ja diversos premis en competicions, però vostè considera aquest el seu segon concurs important. Quin va ser el primer?

–El Concurs de Piano Kissinger, a Alemanya, l'any 2007. És un concurs molt original, perquè els candidats no s'hi presenten, sinó que conviden a participar-hi intèrprets que han destacat en altres festivals internacionals. En el meu cas, vam competir sis participants, d'entre 20 i 30 anys, tots amb una personalitat molt forta i amb molta experiència. D'altra banda, el jurat està format per crítics de diaris –és a dir, periodistes. Això, que a molta gent no li agrada, jo ho trobo interessant, perquè no només opinen sobre els detalls musicals, sinó també sobre el teu grau de creativitat i com arribes al públic. Per a mi, va ser una experiència molt positiva: vaig estar content de com vaig tocar i em van donar el primer premi.

–Actualment viu al seu país, però per la seva formació vostè ha residit en diversos països. Coneixia el Maria Canals?

–I tant! És un concurs molt conegut als països bàltics, en general, i a Letònia en particular, sobretot els últims vint anys d'ençà que el va guanyar un altre pianista letó. Aquestes últimes setmanes, mentre hi estava participant, molta gent seguia les finals per Internet i sentia que tothom m'estava donant suport. Efectivament, aquest any estic vi-

DESPRÉS D'HAVER PASSAT TRES SETMANES A BARCELONA, EL JOVE PIANISTA RECONeix QUE TÉ GANES DE TORNAR A CASA, EN EL SEU CAS UN REFUGI ENMIG DEL BOSC ON POT TOCAR I DEIXAR-SE INSPIRAR PER LA NATURA QUE L'ENVOLTA. AMB TOT, I MALGRAT QUE ASSEGURA QUE EL CONCURS HA ESTAT DURÍSSIM, L'EXPERIÈNCIA VISCUDA A CATALUNYA

NO PODIA SER MÉS POSITIVA I TORNARÀ SOVINT A LES NOSTRES LATITUDS. ENTUSIASTA, APASSIONAT I EMPRENEDOR, SHIMKUS NO VEU MAI EL FINAL DEL CAMÍ: AQUEST PRIMER PREMI NOMÉS ÉS EL PUNT DE PARTIDA DE TOT ALLÒ QUE HA DE VENIR D'ARA ENDAVANT.



vint al meu país, però pot ser que aviat em traslladi a Viena. Fins ara, també he viscut als Estats Units, a Alemanya i a Madrid.

–En aquesta última ciutat, es va formar a l'Escola Superior de Música Reina Sofia amb dos grans noms, Dmitri Bashkirov i Claudio Martínez Mehner. Què n'ha après, d'aquests mestres?

–Bashkirov és una personalitat fantàstica i inspiradora, que es percep en l'aire tan bon punt entres en una classe seva. Tracta la música d'una manera molt espontània, fent que brolli la màgia que tu mateix duus a dins. M'encanta la manera que té d'encisar el públic amb el seu so. I Martínez Mehner el recomano a tothom que vulgui tenir un coneixement bàsic d'allò en què consisteix la música, conèixer com s'ha de tocar cada estil i cada autor.

–Com a compositor, ha vist estrenat fa poc el seu primer *Concert per a piano i orquestra*. Com va ser?

–N'estic molt orgullós. Al meu país

sóc un pianista molt conegut des de fa anys, als meus concerts se solen esgotar les entrades i tinc moltes oportunitats de mostrar el meu talent. Per això, l'any passat, en un festival d'estiu, vaig poder estrenar aquest concert que he compost al llarg dels últims tres anys, i en què he intentat reproduir els sons de la natura. Va ser un gran èxit, i sorprenentment el públic a qui més va agradar no va ser l'habitual de la clàssica.

–Quin balanç fa de la seva carrera en aquest punt i cap on es dirigeix?

–Vinc d'una família de músics –el meu pare és compositor i la meua germana també és pianista. Vaig començar a estudiar piano als 7 anys: des d'aquella edat, el meu pare em feia tocar cada matí almenys mitja hora d'escalles i estudis, i això va desenvolupar tant el meu vessant creatiu com el tècnic. Ara em dirigeixo en tres direccions: tocar el piano, compondre i improvisació jazzística. M'agrada fer les tres coses.

RMC
296

Tots els colors del mar...

PALAU 100. Orquestra Simfònica de Montreal. Dir.: Kent Nagano.
Debussy, R. Strauss.
PALAU DE LA MÚSICA. 16 D'ABRIL DE 2009.

per Xavier Chavarria

Allò que distingeix una bona orquestra d'una orquestra formidable són matisos petits però fonamentals, elements que trastocuen i acaben condicionant tota l'obra perquè afecten no només la tècnica, la conjunció i la qualitat del so, sinó també la concepció global de l'obra interpretada. No n'hi ha prou a fer totes les notes a lloc: cal una lectura que vagi més enllà de la partitura, construint un discurs coherent, equilibrat, on cada compàs estigui íntimament lligat a la resta, on tot el que sona estigui justificat d'una manera natural amb aquell element clau i intangible que

atorga cohesió, consistència i lògica transcendent a una obra. Això només està a les mans dels millors, dels tocats per la vareta màgica de l'art, capaços de donar vida a una obra musical, de fer-la transparent, de tocar-hi fons i fer tocar el cel a qui l'escolta. I això és el que es va percebre en aquest concert.

Charles Dutoit va esculpir en l'Orquestra de Montreal un instrument colossal, de pedra picada, de so noble, musculós, dens i detallista. I Kent Nagano, que la va heretar fa tres anys, la condueix amb destresa per l'olimp mundial de les orquestres. La Simfònica de Montreal és una màquina d'al-

tíssima precisió, de rellotgeria; descomunal però àgil, amb unes seccions equilibrades i amb personalitat pròpia, i en la qual tots els músics tenen categoria de solistes. Tot això es va percebre especialment a la primera part, en dues obres monumentals i alhora delicadíssimes de Debussy: el *Preludi a la migdiada d'un faune*, i el tríptic simfònic *El mar*, obra aquesta en la qual vam fruit d'un exemple sublim d'equilibri formal, de coherència: tots els plans sonors estaven cisel·lats amb precisió quirúrgica, les dinàmiques sàviament dosificades i un esperit ben clar cohesionava l'obra. Kent Nagano la va fer créixer a poc a poc, sense el més mínim desordre semàntic, i l'apoteosi va arribar al moment adequat. És així, amb aquesta claredat exegetica, que l'obra adquireix la seva autèntica dimensió.



A. BOYLL

La *Simfonia alpina* de R. Strauss que va sonar a la segona part, sense ser una versió inoblidable també va anar més enllà de la pura i simple descripció programàtica i va adquirir un alè espiritual, proper a la lectura transcendent i humanista que sovint se li atribueix. Però la festa no es va acabar aquí: Nagano i la seva orquestra van posar una brillant i escaient cirereta a l'exquisit àpat musical amb dos bisos brillants, adequats, amb entitat pròpia i magníficament interpretats: *Festes* de Debussy, i la "Farandole" de *L'Arlesienne* de Bizet, que van deixar molt bon regust al privilegiat públic que va viure la vetllada.

Misticisme i reflexió a Lleida

ORQUESTRA SIMFÒNICA JULIÀ CARBONELL DE LES TERRES DE LLEIDA. Cor Vivaldi. Catherine Ordroneau, piano. Dir.: Alfons Reverté. Poulenc, Honegger, Messiaen.
AUDITORI GRANADOS DE LLEIDA. 26 D'ABRIL DE 2009.

per X. Ch.

L'Orquestra Julià Carbonell de les Terres de Lleida continua proposant programes originals i repertoris interessantíssims. Amb el títol de "Misticisme i reflexió en temps de guerra" va oferir un concert molt ben trenat temàticament, amb tres obres amb molts punts de connexió, reflexives, aspres i sorgides de situacions personals traumàtiques i colpidores, que ens porten de la tenebra i el patiment cap a la llum i l'esperança. Un

luxo de repertori, fascinant, atrevit i gens freqüent als nostres escenaris. El Cor Vivaldi, que enguany celebra el vintè aniversari, és probablement l'únic cor infantil del país capaç de cantar amb absoluta solvència un repertori tan delicat i difícil com aquest: ha sabut retenir-se tot mantenint un altíssim nivell vocal i interpretatiu, i ho vam poder comprovar ja en la primera obra del programa, les *Lletanies a la Verge Negra* de Poulenc, una

peça amb passatges d'alt risc pel que fa a l'afinació que, llevat de certa calància en algun unison i alguna entrada tremolosa, va resoldre amb molta destresa i convicció.

La *Simfonia núm. 2* per a corda d'A. Honegger ens va mostrar el creixement i la maduració que ha experimentat la secció de corda de l'orquestra lleidatana. Alfons Reverté la treballa molt, i molt bé, i s'hi nota en obres exigents i delicades com aquesta, que va sonar compacta i compensada en totes les seccions: magnífics els violins capitanejats pel concertino Kai Gleusteen, i també violes i violoncel·ls, de so homogeni, vellutat i tes. La ferotge intensitat de la lectura que en va fer Reverté va donar poc respir a una música cer-

tament inquietant però que demana més inflexions, més aire.

La coalició Orquestra-Cor Vivaldi va reapareixer a la segona part, en la monumental *Tres petites litúrgies de la presència divina* d'O. Messiaen, una obra complexa, molt expressiva, de paisatges i colors sonors fascinants i que representa una prova de foc per a tots els intèrprets. Catherine Ordroneau va brodar la part de piano; el Vivaldi es va mostrar molt sòlid, i l'Orquestra va resoldre magníficament les tensions i els ritmes endimoniats en un magma sonor aclaparador i al·lucinogen. L'ovació final del públic gratificava sens dubte la interpretació però també l'esforç, el treball i la genialitat de la proposta.

Gelabert, millor amb el coixí de Händel

GELABERT-AZZOPARDI COMPANYIA DE DANSA. Sense fi. *Conquassabit*. Coreografia: Cesc Gelabert. Espai escènic: Llorenç Corbella. Música: Pascal Comelade i Georg F. Händel.
TEATRE LLIURE. 16 D'ABRIL DE 2009.

per J. C. C.

Cesc Gelabert ha tornat a treure tota la seva artilleria com a creador coreogràfic en un doble programa de característiques força diverses. Primer amb una coreografia titulada *Sense fi* –i sense que calgués l'incomprensible, inacabable i pedant

sermó del programa–, sobre un canemàs musical de Pascal Comelade, i la segona, *Conquassabit*, damunt partitura de Händel. I el lector em disculpà que contra el que és habitual, comenci esmentant els coixins musicals, avui dia tan amagats en els muntatges de

ballet.

I ho faig perquè crec que alguna cosa han tingut a veure amb els desiguals resultats de les dues creacions de Gelabert.

Sense fi és una composició molt fidel al Gelabert més conegut i més previsible: també el més fidel a un llenguatge contemporani, d'una plena dimensió abstracta i al mateix temps amb un fil conductor indesxifrable, però que en aquest cas acaba de conculcar un clima angoixant i abrupte. Tot això damunt d'un teixit musical mancat de matisos cromàtics, insistent i d'un primitivis-

me deliberat.

Conquassabit, altrament, es mou en l'àmbit de la gran creació coreogràfica, amb un evident gust classicitzant: sense abandonar el terreny abstracte, aquí hi ha un context imaginari molt més ben travat, d'una càrrega energètica i d'una joie de vivre exultants. Hi ha sentit molt ortodox del ballet –de cos en moviment estructurat i elegant–, de sintonia entre el pentagrama musical i el coreogràfic i finalment de virtuosisme interpretatiu d'alta escola, amb dos noms estel·lars: Júlia Cortés i Robert Gómez.

Una artesanalment ben resolta paràfrasi de la paràfrasi del mite Salomé

LA CABEZA DEL BAUTISTA d'Enric Palomar. Llibret adaptat: Carlos Wagner. Ángeles Blancas. José Manuel Zapata. Alejandro Marco-Buhrmester. Roberto Accurso. Enric Martínez-Castignani. Cor i Orquestra del Gran Teatre del Liceu. Dramatúrgia: Carlos Wagner. Dir. musical: Josep Caballé Domènech. **LICEU. 20 D'ABRIL DE 2009.**

per J. C. C.

El Liceu, a l'hora de programar una estrena d'un compositor català, ha fet l'opció de l'encàrrec explícit, defugint el recurs a l'inventari del que queda al ventre preparturiu de diversos compositors. I una vegada més —recordem *D. Q.*—, la font literària, ha estat castellana.

I una vegada més, també, ha estat poderosa, d'una força i riquesa impressionants. Com s'esdevé amb els grans escriptors, el "com" —manera d'expressar-se— és o pot resultar més important que el "què" o línia argumental. I aquest és el

cas de la recreació feta per Ramón María del Valle-Inclán del mite de Salomé, traslladant el "què" originari conegut a l'ambient sòrdid de la Galícia més negra de la seva època, en una recreació d'una corprenedora, impressionant i renovada força.

Sobre aquest material, el llibretista Carlos Wagner i el compositor Enric Palomar han confegit la seva pròpia recreació, que ha tingut el mèrit de cercar més la fidelitat a l'esperit i a l'essència de l'obra mare que no l'exhibicionisme d'unes escapades formals que els

haurien pogut transgredir. El seu ha estat un treball deliberadament artesanal, sòlidament artesanal, sense tanmateix ser formalment ni rutinari ni fora d'època.

En aquest sentit, Enric Palomar ha bastit una partitura amb ofici, o sigui amb capacitat per servir la rotunda càrrega expressiva del llibret, utilitzant amb intel·ligència quan ha calgut fonts musicals de tall popular, i alhora Carlos Wagner ha sabut donar consistència dramàtica —en el sentit teatral— al text bàsic fins a confegir, ambdós, una obra no genial, però sí consistent.

I a més, beneficiada d'un equip artístic en perfecta sintonia, personificat per una Ángeles Blancas que si bé vocalment va haver de fer front als problemes d'una tessitura molt complicada —aquí l'ofici del compositor va resultar insuficient—, actoralment va fer una

ÁNGELES BLANCAS
I JOSÉ MANUEL ZAPATA



demostració impressionant de recursos, ben agomolada per la direcció cada dia més consistent de Josep Caballé Domènech i pel cor, en un treball eficientment perfilador del context "negre" bàsic de l'obra.

Simfònica de violetes

MEMORIAL FÈLIX MARTÍNEZ I COMÍN. Coblà Simfònica de Catalunya. Dir. Salvador Brotons. J. Ll. Moraleda, Teixidó, Cristau, Joaquín Serra, Juncà, Paulís, Morera, Puigferrer, Martínez Comín. **TEATRE MUNICIPAL DE GIRONA. 25 D'ABRIL DE 2009.**

per Josep Pasqual

La itinerància geogràfica del Certamen Musical Violetes del Bosc tenia parada en la seva quarta edició a Girona, on es va exhibir amb un patró artístic que sembla consolidar-se al voltant de la Coblà Simfònica i la batuta de Brotons. La presentació de les obres guanyadores va sor-

prendre poc el respectable pel fet d'obeir a estètiques prou conegudes, cosa especialment evident en els *Nuncis de primavera* de Moraleda (primer premi) i *Les Violetes en dansa* de Cristau (tercer), mentre que en *La poesia de les Violetes* de Teixidó (segon), s'hi va endevinar una emotivitat cristal·li-

na en una melodia capciosa per als solistes de la fusta i una brillant resolució estructural. En la seva faceta per a cobla augmentada a 25 instrumentistes, la formació instrumental va dur a terme una prou correcta versió de la *Primavera* de Joaquín Serra que va comptar amb desajustos evidents entre la fusta greu i el metall agut que Brotons no va poder compensar. La seva batuta sí que va estar molt atenta a la justesa rítmica i a la contenció sonora, aspecte primordial en una sala de dimensions tan reduïdes per degustar amb nitidesa detalls d'obres com la sui-

te *La Vall d'Aran* de Narcís Paulís i *La sardana de Lloret* de Martínez Comín. L'estructurada conjunció interpretativa del metall (sobretot a la corda de les trompetes) va contrastar amb la irregularitat de la fusta, força evident en uns tibles desconcentrats i unes tenores desequilibrades que van palesar que el fet de ser instrumentistes de primer nivell afavoreix l'aparició d'individualitats precioses (com les de Molina a *Primavera* i Parés a *La goja de Banyoles* de Moraleda), però que per aconseguir un conjunt instrumental precís, el treball de grup és essencial.

Pianisme ben integrat en quartet

EUROCONCERT. Quartet Stradivari. Albert Attenelle, piano. *Quintet op. 44* de Schumann. *Quintet op. 34* de Brahms. **PAU DE LA MÚSICA. 20 D'ABRIL DE 2009.**

per Lluís Trullén

La varietat d'aspectes estètics assolits en la música dels *Quintets op. 44* i *op. 34* de Schumann i Brahms, respectivament, esdevenen un veritable manual per endinsar-nos en la multitud de confluències musicals arrelades en els dos autors, així com un segell personal inconfusible per-

pi de la plenitud romàntica. Poesia, apassionament i lirisme; el piano com a instrument invitat per actuar amb la formació cambrística per excel·lència i eix fonamental dins la trajectòria d'ambdós compositors. Però com succeeix també en les pàgines dedicades al gènere per Dvorák, el piano ha de tenir un

paper integrador, assolint una dimensió que magnifiqui la musicalitat del quartet, que assoleixi amb el seu simfonisme (fet propi de la primera etapa brahmsiana) aquella solidesa estructural manifestada en les dues pàgines concertístiques que el compositor hamburguès va dedicar a l'instrument. I Albert Attenelle amb un pianisme esplèndid, robust, d'una magnitud, però, que no oblidava la poètica del darrer Brahms dels *Intermezzis*, va servir un suport idoni a un Quartet Stradivari amb el qual ja ha actuat en anteriors ocasions i que sempre cerca una sonori-

tat àmplia, projectada. La música del *Quintet* de Brahms va brollar amb una fortalesa extraordinària i la del *Quintet* de Schumann, d'un caràcter amb moments més contraposats, amb aquella dialèctica prou coneguda de l'ideari estètic del compositor saxó basada en dos personatges antagònics, va ser interpretada amb una varietat de matisos expressius i qualitat tècnica indispensable per les complexitats reflectides en la partitura. Un concert de cambra coronat amb un *Scherzo* de Dvorák ja fora de programa.

RMC
296

Així parlà Tetzlaff

TEMPORADA OBC. Christian Tetzlaff, violí. Dir.: Eiji Oue. J. Brahms, R. Strauss.
L'AUDITORI. 3 D'ABRIL DE 2009.

per Josep Barcons Palau

Si fa poques setmanes l'OBC es posava al costat de Vadim Repin per interpretar el *Concert per a violí* de Beethoven, el primer cap de setmana d'abril arribava el torn d'un altre intèrpret cèlebre amb una altra de les grans pàgines del repertori violinístic: Christian Tetzlaff interpretava el *Concert* de Brahms. Tetzlaff és un músic excepcional que, a partir d'un so bellíssim (i d'una continuïtat tímbrica im-

pressionant a les quatre cordes!), cuida el discurs en totes les seves dimensions, per saldar les demandes tècniques del concert –que encara avui és considerat com un dels més difícils del repertori– amb un mestratge admirable.

L'OBC el va acompanyar amb correcció tant en el primer moviment com en el tercer. En l'"*Allegro non troppo*" inicial, Oue va potenciar la continuïtat temàtica i la vola-

da lírica, amb una corda molt ben empastada –si bé potser un xic feixuga–, conjuntada a la perfecció fins i tot en els passatges de *pizzicati*. Al *giocosso* final, tot i el bon treball orquestral, va faltar-li gracilitat i lleugeresa. Però la dolçor expressiva del segon moviment va quedar malmesa pels errors d'afinació de les fustes que, des de l'escriptura coral dels primers compassos fins a les notes finals del moviment, no van saber-se reajustar.

A l'inici de la segona part, el director Eiji Oue, amb micròfon en mà a mode d'estrella mediàtica –té un carisma innegable, que sap explotar més enllà de la gestualització teatral sobre el podi–, va felicitar en un català prou intel·li-

gible el desè aniversari de L'Auditori i el seixanta-cinquè de l'Orquestra.

Venia llavors el magne poema simfònic *Així parlà Zarathustra*, amb el qual Richard Strauss, partint de l'obra homònima de Friedrich Nietzsche, traça un recorregut per l'evolució espiritual de l'home fins a arribar al significatiu interrogant final dels contrabaisos en *pizzicato*. Una evolució que, a mans d'Oue, va quedar poc clara en la seva progressió dramàtica, amb un so massa tens en els aguts i notables tortuositats –ja sabem que l'evolució humana no ha estat pas flors i violes– i imprecisions en els atacs. Qui va profetitzar no va ser Zarathustra, sinó Tetzlaff...

Maximinimalisme furer

LE GRAND MACABRE de G. Ligeti. Alexandre Kravets. Pavlo Hunka. Frode Olsen. Ning Liang. Barbara Hannigan. Brian Asawa. Frances Bourne. Ilse Eerens. Cor i Orquestra de La Monnaie. Dir. musical: Leo Hus-sain. Dir. escènica: Àlex Ollé i Valentina Carrasco (La Fura dels Baus).
LA MONNAIE (BRUSSEL·LES). 5 D'ABRIL DE 2009.

per J. Pasqual

L'estrena del capolaboro líric de Ligeti a l'Òpera d'Estocolm va ser gairebé simultània a l'aparició a Barcelona de La Fura dels Baus. Difícilment es podia imaginar aleshores que el casament entre dues expressions artístiques podien ser tan complementari, i ha estat Peter de Caluwe, l'agorarat i visionari director artístic de La Monnaie, l'artífex d'un maridatge tan recomanable. Tant pel títol com pel que s'intueix a primer cop d'ull de l'obra de Michel de Ghelderode en què es basa l'ò-

pera, l'ambició provocativa sembla evident i això feia de La Fura un dels seus escenògrafs més convincts. Un cop introduïts en l'obra es descobrien aspectes molt més profunds, tant de la banda literària com de la musical i de l'escènica, i el resultat esdevé, malgrat la presumpta duresa del llenguatge, extremament delicat. L'expressivitat i l'emotivitat s'exposen descaradament a través d'un embalum de 18 metres de llarg, 6 d'alt i 5 d'ample amb forma de provocativa escultura (resulta difícil

dir-ne titella) que adquireix expressivitat humana a través d'un domini de l'escenografia que sembla extret de les millors propostes de Royal de Luxe. No desvetllarem els grans recursos que s'usen per fer de l'enorme estructura la base sobre la qual es desenvolupa l'obra, tot esperant de veure-la al Liceu el 2011 (Déu n'hi do si ens faran esperar, al públic d'un dels teatres coproductors), però sí que es pot anunciar que la seva expressió oscil·la entre la inquietud, la il·lusió, el romanticisme i la lascívia amb una facilitat exultant.

El públic belga va donar mostres d'una molt més gran comprensió cap a les propostes contemporànies del que se sol veure al Liceu. Escènica-ment, la proposta ho mereixia, i el quadre de veus ho va facilitar. L'angoixa agnòstica del Piet the Pot d'Alexandre Kravets va ser el contrapunt per-

fecte al profund hieratisme del Nekrotzar de Pavlo Hunka, mentre que el maniqueisme de Brian Asawa i les explosives aparicions de Barbara Hannigan en el seu doble paper de Gepopo i Venus van brodar les escenes respectives. Igual de contrapuntístics es van mostrar els duets de l'Astradamors de Frode Olsen i la Mescalina de Ning Liang (que es bellugaven entre la sordidesa tenebrosa i la llum de la comèdia) amb els dels Amando i Amanda de Francesc Bourne i Ilse Eerens. La batuta de Leo Hus-sain es va mostrar extremament atenta als més mínims detalls d'un discurs escènic, vocal i instrumental que va fer pujar el voltatge expressiu basant-se en contrastos continuats, gens gratuïts, que li van fer recollir, conjuntament amb La Fura, els més entusiastes aplaudiments d'un respectable absolutament lliurat.

Bons solistes a la 'Passió' de sant Joan

ELS DIUMENGES AL PALAU. ONCA. Coral Càrmina. J. Cabero, Evangelista. X. Mendoza, Jesús. M. Hinojosa, soprano. O. Rosés, contratenor. J. Pizarro, tenor. T. Marsol, baix. Dir.: F. Marina. *Passió segons sant Joan* de Bach.
PALAU DE LA MÚSICA. 19 D'ABRIL DE 2009.

per Ll. T.

Es diversos components que integren la música de la *Passió segons sant Joan*, sempre cal que mantinguin un equilibri que respongui a la intensitat dramàtica dels cors, el caire narratiu dels corals homòfons, la delicadesa de les àries o la profundi-

tat dels recitatius inconfusiblement bachians amb el seu corresponent baix continu. La sublim música de Bach sobre les paraules de sant Joan requereix un aprofundiment interpretatiu per cercar aquell equilibri i conjunció instrumental i vocal, i consegüentment arrelar en el sentit i sen-

timent de les paraules. Amb la direcció de Fernando Marina, la versió de la *Passió* assolí punts de gran qualitat interpretativa: el gran ofici de Joan Cabero com a Evangelista i el treball del baix continu i molt concretament de María Elena Medina (viola de gamba) es convertia en eix sobre el qual s'articulava la versió. La serenitat i la capacitat dramàtica donaven peu a les intervencions d'una Coral Càrmina que semblava trobar-se més a gust en els contrapunts dels cors que en la placidesa dels corals.

El sentit dramàtic del baix Toni Marsol (Pilat), veu notòria pel seu color per interpretar les àries assignades en la *Passió* i la delicadesa vocal de la soprano María Hinojosa, que va resoldre amb un cant delicat i preciosista les seves intervencions, van sobresortir dins un equip vocal integrat per Xavier Mendoza (Jesús), el contratenor Oriol Rosés i Josep Pizarro, tenor que va substituir amb absoluta solvència David Alegret. Una versió de la *Passió* ben equilibrada, amb una orquestra amb moments que assolien un rol d'acompanyament vocal més que d'integració amb el cor.

El dolor com a leitmotiv

TEMPORADA OBC. Dir.: Yakov Kreizberg. P. Vasks, Xostakóvitx. L'AUDITORI. 18 D'ABRIL DE 2009.

per F. Taverna-Bech

Ben cert, el manament diví "No mataràs" és el protagonista principal de tota la història de la humanitat. Pobles, nacions i ideologies polítiques s'han dedicat amb veritable vocació a desobeir-lo diríem que gairebé sense treva. D'alguna manera, el dolor sembla ésser el nostre pa de cada dia. I els artistes, com a veritables i commoguts testimonis de la nostra existència, n'han donat fe en moltes ocasions mitjançant la seva obra. Aquest era el contingut del concert que, en la seva presentació, ens va oferir l'excel·lent director Yakov Kreizberg.

Així, el compositor letó Peter Vasks ens manifestava a través dels textos del programa: "Per a mi és molt important expressar-me en tant que re-

presentant d'un país molt petit, desafortunat però valeros, que ha patit molt... és el dolor del món; m'hi trobo al mig, la meua família hi és, el meu poble hi és." Aquest era el sentiment que alenava en la seva obra *Cantabile*. Partitura no allunyada de la simple diatonicitat que, mitjançant episodis de lliure improvisació, és un cant poderosament poètic a la bellesa de la natura i a la contemplació. Música equilibrada en la seva formulació de lluminós joc tímbric que el públic va acollir amb veritable interès.

I sense pausa es va passar a escoltar una excel·lent versió de la *Simfonia núm. 11 en Sol menor, op. 103, "l'any 1905"* de Xostakóvitx. Obra emblemàtica del simfonisme del nostre temps tot narrat i com-

memorant els fets de la Revolució d'Octubre de 1905 el compositor aprofita també per al·ludir no solament a la revolta contra el tsar, sinó també als abusos de poder dels soviets, com es posa de manifest en l'assassinat, planejat per Stalin, del cap del Partit Comunista de Leningrad Aleksandr Kirov, o bé la fam provocada per les col·lectivititzacions dels anys trenta, així com la invasió sagnant d'Hongria per les tropes soviètiques el 1956 per anorrear la revolta... Va ésser precisament aquest any quan Xostakóvitx va compondre aquesta simfonia i, certament, fidel als seus ideals, amb la seva música va expressar la seva oposició a les injustícies i a l'autoritarisme de la dictadura soviètica. L'obra és tot un símbol de tot el que va succeir en la història de l'Europa oriental, entre l'eclosió esperançadora de les doctrines comunistes i la transformació d'uns ideals en la corrupció del po-

der per pur afany de sotmetre i dominar.

De les dues obres, amb una orquestra que col·laborava amb veritable eficàcia i notable sincronització, el director Yakov Kreizberg va oferir unes lectures molt emotives i ajustades a les dues partitures. Amb gest concís i comunicatiu, sense efectismes per complaure la galeria, Kriezberg va establir el caràcter discursiu amb absència de manifestacions de grandiloquència i ben centrat a establir gairebé de manera plàstica la tensió del discurs, per ressaltar-hi els poderosos efectes dramàtics de les obres. Tanmateix, aquesta qualitat va assolir el seu màxim exponent amb la música de Xostakóvitx, en crear una atmosfera profundament tràgica que culminava magistralment en un final de gran força emotiva. I així es va percebre en les ovacions entusiastes de la nodrida audiència que assistí al concert.

Gran, seductora, desbordada i artista Cecilia Bartoli

PALAU 100. Cecilia Bartoli, mezzosoprano, Sergio Ciomei, piano. Rossini, Bellini, Donizetti, Viardot, Vicente García, María Malibran. PALAU DE LA MÚSICA. 22 D'ABRIL DE 2009.

per J. C. C.

Cecilia Bartoli és sens dubte una gran cantant capaç de treure or de qualsevol cosa que faci. I si el que fa és especialment estimat per ella, aleshores arriba el sadollament.

I aquest va ser el cas del recital que va oferir a Palau 100. Un programa fet a mida dels seus interessos del moment, en

el qual va poder lluir des d'agilitats elegantíssimes a moments d'una expressivitat dramàtica al límit. Perquè Cecilia Bartoli és més que una gran cantant, una gran artista; i aquesta condició suposa també l'imprevisible i l'heterodòxia si cal, que en el si de la seva creativitat esdevenen així mateix eines útils per aju-

dar a construir la seva monumental obra canora. És el cas d'algun excés, abandonament o concessió, que semblen inevitables de la seva personalitat desbordant i abassegadora i d'una intensíssima càrrega de seducció. Interpretacions com les d'*Il fervido desiderio*, *Dolente Immagine* de Bellini; *Amore e morte* de Donizetti; i *L'Esule* i *Ariette a l'ancienne* de Gioacchino Rossini, entre d'altres, van deixar una empremta inesborrable. És un món que domina en gran manera, que serveix amb una profunda delicadesa i amb una ex-



pressivitat rica de matisos. I també deixant el segell d'un divisme ben entès per comunicatiu, planer, que transmet la felicitat pròpia d'una comunió plaent amb l'espectador.

RMC
296

Gruberova i quaranta anys de prodigi vocal

EDITA GRUBEROVA, SOPRANO. Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Sebastian Weigle. LICEU. 22 D'ABRIL DE 2009.

per J. C. C.

La soprano búlgara Edita Gruberova manté, 30 anys després del seu debut al Liceu, i 40 des de l'absolut, una aparentment impossible frescor i vitalitat vocal, que sembla no tenir fons. I consegüentment perpetua, i fins i tot acreix, un enorme cabal d'estima del públic liceista.

Tant li fa que canti òpera, recital o el que calgui, sempre sap imposar la conjunció d'una veu ben projectada, no exactament bella i fins i tot un pèl dura, i una exultant facilitat per dominar tots els registres i de manera especial per abastar sense esforç aparent les dificultats més en-

grecadores a les notes agudes.

En aquest recital va servir el món operístic mozartian –no exactament el seu–, fidel als seus principis, potser no amb tota exactitud estilística –mozartiana–, però tanmateix amb una extraordinària capacitat comunicativa, inundant-ho tot de bellesa canora. Edita Gruberova és sobretot una gran cantant, més que una gran artista, essent-ho també. Algú que sap que ha de fer-se seu el públic i ho fa posant en joc tots

els seus generosos recursos, si cal fins i tot els no exactament lícits –llegiu-hi trucs–, al servei d'un cant que sense ser mai profund del tot acaba essent sempre captivador.

Sebastian Weigle va conduir amb molta delicadesa els joves components de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu, que sense donar més del que era possible, van oferir un ajut endreçat a la cantant i van resoldre sense estridències llurs respectives parts orquestrals pròpies.

El contrast com a protagonista

CICLE D'ORGUE AL PALAU. Duo MusArt (M. Teresa Sierra, piano; Raúl Prieto, orgue). Bédard, Langlais, Txaikovski, Dupré, Lutoslawski.

PALAU DE LA MÚSICA. 17 D'ABRIL DE 2009.

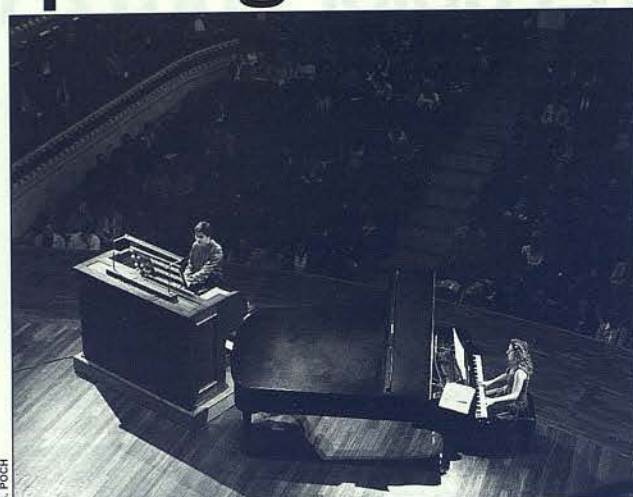
per F. T.-B.

Realment el piano i l'orgue poden considerar-se com els monarques indiscutits de la nodrida família dels instruments musicals. Ells sols, sense cap altre additament, poden abastar les més complexes concepcions creatives d'un compositor, cadascun d'ells pot confrontar-se a una orquestra, sense que això signifiqui una minusvaloració de la seva veu. I poden ser, per aquesta raó d'ésser, com una mena de reis de tot el col·lectiu dels instruments musicals, i per no caure en perilloses rivalitats difícilment els trobarem junts formant un duo. Tanmateix aquesta era precisament la qualitat o la virtut singular del concert del Duo MusArt: orgue i piano fent música com la que fa qualsevol altre duo instrumental. D'alguna manera, la curiositat, l'interès per escoltar quelcom que ens semblava impossible de conjuntar,

va ésser com un esquer per viure l'experiència d'un so fins aleshores inèdit i que confessem que ens resultava difícil d'imaginar. Aquest és el comentari amb el qual podríem centrar l'explicació o la crònica d'aquest concert.

En primer lloc, cal asseverar que tant la pianista Teresa Sierra com l'organista Raúl Prieto van revelar-se com uns músics dotats d'un virtuosisme d'alt nivell i uns lectors intel·ligents, a la vegada que profunds dels textos que interpretaven; a la vegada que plantejaven equilibradament la seva intervenció per atorgar als seus respectius instruments l'ocasió de manifestar la seva personalitat tímbrica, sense deixar de complementar-se en un diàleg ben puntuat.

En segon lloc, una vegada més vam comprovar la raó que tenia Rimski-Kórsakov quan deia que no hi havia mai cap



G. POCH

mena de conjunció instrumental que sonés malament o fos lletja. Veritablement, entre orgue i piano existeixen punts de contacte que cal cultivar-los i que poden proporcionar al discurs musical altres possibilitats emotives per exposar-nos a la vegada atmosferes de sorprenent bellesa.

En tercer lloc que, segurament per tradició històrica, l'individualisme evident dels dos instruments fa que la seva trobada plantegi una necessitat d'exhibir—cadascun per la se-

va banda—el seu impressionant cabal virtuosístic. Aspecte que si veritablement crea uns contrastos de so que no sempre acabes de copsar en tota la seva dimensió, sí ens situen davant d'uns horitzons que caldria aprofundir-los. En resum, l'orgue i el piano, o bé el piano i l'orgue, ben servits per uns artistes notablement comunicatius i extraordinaris en la seva capacitat de diàleg, com Teresa Sierra i Raúl Prieto, van posar la seva poderosa gamma de sons per commoure el públic.

Esperit cambrístic

PALAU 100. Frank Peter Zimmermann, violí. Piotr Anderszewski, piano. Beethoven, Szymanowski, Janáček. Palau de la Música Catalana. 30 d'abril de 2009.

per F. T.-B.

Veritablement, la interpretació sense sortilegis, centrada exclusivament a posar de manifest tota la poesia que emanava dels pentagrames que varen oferir el violinista Peter Zimmermann i el pianista Piotr Anderszewski, constituïu un veritable exponent del que és fer música. En certa manera, en el concert varen confluïr en admirable equilibri la comunicació i l'expressió de l'esperit de la creació musical amb la brillantor absoluta de la tècnica virtuosística en el seu sentit més profund i veritable. Fins a cert punt, l'estructuració del programa ja ens posava de manifest que el concert estava orientat a una reflexió seriosa sobre el que mou el compositor quan es centra a treballar amb els elements més essencials de l'art musical. És a dir,

donar forma i coherència al discurs sonor, sense cap altra motivació que l'èstricta que dimana de l'entonació i de la coloració del so. Fins a cert punt, és cercar l'equivalència entre el pensament creatiu i el món d'idees que se't suggereixen en la contemplació del cosmos i donar-hi forma i contingut mitjançant el so.

Així ho revelava la composició del programa: dues *Sonates* de Beethoven encerclaven dues obres signades per Szymanowski i Janáček, dos compositors del segle XX, no excessivament coneguts i tanmateix personalíssims en la seva recerca de nous horitzons per a la creació musical. De Beethoven es va oferir la *Sonata núm. 4 en La menor, op. 23*, lúcid exponent del classicisme i la *Sonata núm. 5 en Fa major, op. 24, "la Primavera"*, en



A. BOFILL

què Beethoven ja deriva cap a la sonata amb quatre moviments i a la vegada dona més flexibilitat a la manifestació de les idees, tal com es concretaren al llarg del romanticisme. *Mithes op. 30* de Szymanowski—estrenada a Budapest el 1921 per Szigeti amb Béla Bartók al piano!—venia a ésser com una continuació de l'ideari beethovenià. O sigui de la recerca instrumental i tímbrica, a la vegada fonamentada en una llibertat tonal gens gratuïta i de gran consistència. La seva música està dotada d'una suggestiva poesia i manifesta l'originalitat pròpia dels veri-

tables creadors. Per la seva banda, la *Sonata* de Janáček, amb la seva complexitat rítmica, tan característica d'aquest autor, il·lustrava el problema formal que a inici del segle XX es va plantejar amb la crisi de la tonalitat.

El so noble i subtil del violí de Franz Peter Zimmermann, magníficament matisat en un discurs que mai deixava d'ésser tens i evocador, junt al pianisme admirablement puntuat i d'ajustat equilibri de Piotr Anderszewski van exposar amb vitalisme i subtileza expressiva aquestes obres certament testimonials de la seva època.

Modernitat i postmodernitat en la creació musical contemporània

per AINHOA KAIERO CLAVER

Sovint, l'investigador que es dedica a la música contemporània té dificultats a l'hora d'explicar el seu objecte d'estudi a persones que no pertanyen a aquest camp professional. Quan algú em pregunta si amb aquesta categoria m'estic referint a Michael Jackson, resulta evident que el que es pot entendre per "manifestació musical contemporània" és molt relatiu. Si ens fixem en l'activitat musical que té lloc a una ciutat d'avui dia, ens podem trobar amb manifestacions tan plurals com la interpretació de la música clàssica i antiga en els auditoris; d'altres músiques com el jazz, el blues, el flamenc o el rock en la programació setmanal de bars i sales de concerts; de música electrònica, *dance* o pop en discoteques; del folklore i les manifestacions que ens arriben d'altres continents als festivals consagrats a les "músiques del món", etc. No obstant això, cal dir que des de la perspectiva en ús de molts musicòlegs, el terme "música contemporània" comprèn les tendències musicals més avançades, que s'erigeixen com a expressió de l'"esperit" del nostre temps i es diferencien de la resta de manifestacions que la nostra societat conserva a tall de relíquies antigues (o, en el seu defecte, productes "regressius"), que s'arraconen respecte d'aquest paradigma del progrés. Així doncs, ¿cal incloure la música contemporània dins el reduït paradigma que recull les manifestacions creatives més innovadores i evolucionades respecte dels llenguatges tradicionals? ¿O potser cal definir la contemporaneïtat com el conjunt plural de manifestacions creatives vives actualment vigents?

Tant la situació d'una pluralitat de manifestacions musicals, per una banda, com el paradigma del progrés, per l'altra, es comencen a perfilar a partir del segle XIX, quan la música abandona gradualment el context de la Cort i de l'Església imperants en l'Antic Règim, i entra dins els circuits de producció i distribució del mercat. Com a conseqüència d'aquest fet, sorgeixen nous fenòmens que condicionen l'activitat creativa i la recepció de la música en l'era moderna (Sabbe, 1998 i Attali, 2001): els drets d'autor i el concepte d'una pro-

pietat privada de la música, la noció d'una obra autònoma que es deslliga del seu context original i circula a través de les vies del mercat (tot això gràcies a l'existència d'una tecnologia –inicialment l'escriptura i posteriorment el fonògraf– que arrenca la música de l'oralitat i permet que circuli més enllà del seu restringit context originari). El fet que la música deixi de ser un event efímer, lligat a un context específic, i es concebi com un bé que produeix beneficis cada cop que es comercialitza en forma de partitura o es representa, desemboca en l'augment gradual d'un repertori d'obres musicals descontextualitzades, que pertanyen a èpoques i cultures diverses. La reproducció d'obres passades és un fenomen que es consolida al llarg del segle XIX i que a poc a poc s'imposa sobre la creació musical contemporània. Tal com apunta Sabbe (1998: 43), l'any 1870 el repertori històric ja representava el 80% de les obres que s'interpretaven a les sales de concerts.

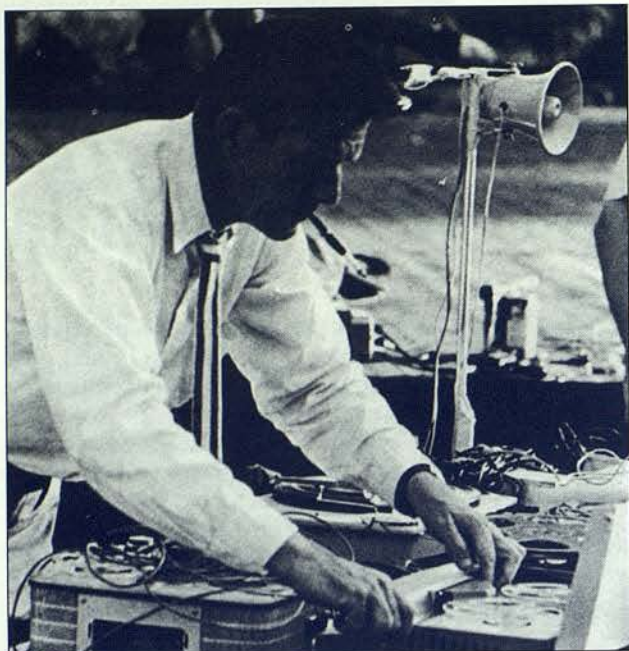
L'evolució de la creació musical al llarg dels dos últims segles ha estat condicionada pel fet d'haver implantat aquestes noves coordenades. El compositor, emancipat de les institucions de la Cort i l'Església, veu com la seva labor creativa s'emmarca en un context de competència respecte d'altres músics contemporanis i, sobretot, respecte d'autors anteriors, les obres dels quals encara es reproduïen. Mentre que en èpoques anteriors s'imposava la fidelitat a uns models tradicionals comuns, l'era moderna es caracteritza per la necessitat d'innovar i fer-se un espai, va-

¿Cal incloure la música contemporània dins el reduït paradigma que recull les manifestacions creatives més innovadores? ¿O potser cal definir la contemporaneïtat com el conjunt de manifestacions creatives actualment vigents?

lent-se d'una veu personal i original. Aquest context afavoreix l'emergència d'un nou relat legitimador, mitjançant el qual les aportacions originals d'alguns individus genials contribueixen al progrés i a l'evolució històrica del llenguatge musical "universal". No obstant això, a mesura que el segle XIX avança, creix també l'abisme entre els gustos d'un públic general que es recrea en els valors d'un repertori tradicional consolidat, per una banda, i el llenguatge innovador de les noves generacions, per l'altra. La vessant innovadora, doncs, passa a presentar-se com la creació musical contemporània que s'alça davant la reproducció i l'immobilisme d'altres llenguatges tradicionals. L'escissió entre el públic i la nova música (que passa a constituir un nou tipus de repertori, sota la categoria de "música contemporània") es produeix de forma més acusada a principi del segle XX, amb la dissolució del llenguatge comú de la tonalitat.

L'evolució del llenguatge musical en el si d'aquestes noves coordenades que es despleguen sota el règim del mercat, es consolida a final del segle XIX en dues tendències complementàries: per una banda, la creació original, a força d'innovacions, aboca a una dissolució del llenguatge tonal comú i a l'emergència de llenguatges cada cop més particulars; per altra banda, es van acumulant tot un elenc de materials col·lectius i tradicionals que es consideraven com a fórmules gastades, inservibles per a la nova creació. Davant d'aquest col·lapse del llenguatge de la tonalitat, la creació musical contemporània plantejarà dues propostes de renovació diferents: l'Escola de Viena decideix continuar per la via del progrés i proposar una renovació completa del llenguatge mitjançant la atonalitat, mentre que la música propera a l'òrbita parisenca (Debussy, Stravinsky, etc.) opta per reutilitzar els materials heretats i reavivar-los a través d'una recomposició del tot original (Olive, 1998).

La via del progrés. Des de la perspectiva del relat d'un progrés històric del material musical, la atonalitat i el serialisme constitueixen la via legítima i veritable que marca l'evolució de la música moderna. La resta de manifesta-



John Cage
va promoure
la improvisació total
en la interpretació
de la música
electrònica



Arnold
Schönberg
el 1948

cions musicals es troben dins un context de reproducció estèril del llenguatge passat (academicisme), o en un interludi que pretén modernitzar superficialment els materials tonals, amb la utilització d'alguns efectes dissonants, però sense que realment n'arribi a fer una renovació substancial. Els defensors de la atonalitat situaven el neoclassicisme d'Stravinsky dins d'aquesta última via intermèdia, que consideraven poc compromesa amb els principis de la modernitat.¹

El progrés històric del material musical es projecta com un procés que mena a dilucidar racionalment i progressiva els components de la naturalesa sonora. Aquest procés estableix una dialèctica entre la naturalesa sensible i expressiva del so, i la seva elaboració sistemàtica en llenguatge musical (Dorin, 2002). El fet d'explorar gradualment tots els recursos expressius de la tonalitat contribueix a sistematitzar de manera conscient les relacions sonores d'aquest llenguatge, que, així, es converteix en una pràctica acadèmica i obsoleta. Els compositors es dediquen, doncs, a explotar la dissonància com un recurs expressiu que encara no ha estat completament racionalitzat. Després d'un primer període de lliure atonalitat, el dodecafonisme aborda una nova sistematització de la dissonància que neutralitza el seu valor expressiu, i la dissonància es contempla com un element constructiu més. Aleshores, el serialisme de postguerra concentra la seva experimentació en altres paràmetres que encara no havien estat enterament explotats: el ritme, el timbre, etc. La música electrònica, per la seva banda, ens submergeix en un nou territori verge que faculta l'exploració dels components més infinitesimals de la naturalesa sonora.

Mentre que, per a alguns, aquest progrés comporta una expansió gradual de la música cap a nous universos sonors abans desconeguts, per a d'altres aquesta evolució fa que cada cop hi hagi menys materials disponibles per a la creació.

La lògica de superació que acompanya el progrés històric fa que s'abandonin tots els recursos ja sistematitzats, que ara es contempen com fórmules obsoletes i inservibles per a la nova creació. Aquesta lògica implica una purga progressiva de tots els components tradicionals que configuraven el llenguatge musical, una *tabula rasa* que imposa la prohibició de reutilitzar recursos de llenguatge reconeixibles i que pertanyen al passat (com la prohibició explícita d'utilitzar tríades en la atonalitat). Com a conseqüència, el llenguatge musical es veu cada cop més reduït a una experimentació i un formalisme abstracte que el desproveeix de la dimensió expressiva i simbòlica característiques del material tradicional. Així doncs, la via serial acaba confinada a un terreny reduït d'experts que s'allunya cada cop més del favor del públic en general, en comptes d'imposar-se

com un nou llenguatge universal i col·lectiu (Schönberg especulava amb el fet que el dodecafonisme, en un futur, arribaria a ser plenament assimilat com un llenguatge popular).

La modernitat alternativa. A finals dels anys seixanta, el canviament envers aquest paradigma del progrés afecta un conjunt de compositors serials (Stockhausen, Zimmermann, etc.), que comencen a reutilitzar materials diversos, ja siguin propis del passat o d'altres tradicions musicals. S'inaugura així l'anomenada "era postserial", en la qual se succeeixen els *collages* i els "retorns a" i que alguns inscriuen en el nou paradigma estètic de la postmodernitat (Ramaut-Chevassus, 1998). No obstant això, la reutilització d'elements propis de llenguatges tradicionals ja és present en nombrosos autors que es desvien del paradigma ascètic d'un progrés del material i que representen una via alternativa de la música moderna. L'ús de citacions o el recurs a un doble codi, aspectes que sovint s'han vinculat amb la música postmoderna (Kramer, 2002), es poden descobrir també en autors punters de la modernitat com Berg, Mahler, Stravinsky o Debussy.

En aquest sentit, podríem diferenciar la manera en què cadascun d'aquests dos paradigmes estètics reelabora el material musical tradicional. Davant de la pluralitat de llenguatges musicals, que es veu afavorida pel nou règim de mercat, la modernitat insisteix que cal preservar una tradició musical fonamental i unitària. Aquesta continuïtat històrica s'afronta tant a través del metarrelat d'un progrés històric del material, com d'un nou paradigma alternatiu pel qual les obres musicals se succeeixen tot reelaborant i reinterpretant infinitament

La música de John Cage representa l'exemple paradigmàtic de la música postmoderna, ja que hi podem trobar nombroses estratègies que aboquen a la total dissolució del sentit original d'una obra de referència.

el llegat fonamental de la tradició.² Des d'aquest punt de vista, la labor creativa de Zimmermann, Berio i altres autors "postserials"³ s'inscriuria dins d'una activitat hermenèutica que reprèn obres i llenguatges que pertanyen a autors del passat, tot seguint el fil de la continuïtat que en conserva la identitat original, però que alhora permet crear noves perspectives i aproximacions.

Els compositors que formen part de l'altra branca alternativa de la música moderna (Debussy, Stravinsky, etc.) projecten llenguatges preexistents en el si d'uns processos formals originals. D'aquesta manera, empenen una revitalització simbòlica d'aquests materials, que així s'alliberen de la concreció que els lliga a uns significats precisos i poden generar noves interpretacions. Així mateix, tant en els *collages* serials d'Stockhausen (Metzer, 2003: 108-159), com en els muntatges de determinats compositors de principi del segle XX (Stravinsky, Debussy, Berg, etc.) es produeix una intervenció i una "re-unió" de materials heterogenis provinents d'altres èpoques o d'altres cultures musicals, amb els quals operen. D'aquesta forma, la música moderna pretén integrar els diversos llenguatges musicals en una tradició universal que els reuneixi, tot respectant la seva alteritat o diferència.

La vessant postmoderna. La postmodernitat, per la seva banda, fa una "des-construcció" d'aquest metarrelat musical central i unitari. L'estètica postmoderna aplaudeix la proliferació infinita d'una diversitat de llenguatges sonors incommensurables. Alhora, defensa el fet que contínuament es puguin atribuir nous valors d'ús i nous significats als materials musicals, la circulació dels quals a través dels canals del mercat fa que s'allunyin del seu context d'origen i perdin qualsevol identitat fonamental de referència. L'ús de determinats materials i llenguatges preexistents, per part de la música postmoderna, no té com a objectiu reinterpretar-ne la identitat originària, sinó "des-centrar" i disseminar aquesta tradició fonamental perquè esdevingui una ramificació de lectures independents.⁴

La música experimental que es deriva de les premisses estètiques de John Cage representa l'exemple paradigmàtic de la música postmoderna, ja que hi podem trobar nombroses estratègies de reescriptura que aboquen a la total dissolució del sentit original d'una obra o d'un llenguatge de referència. Tot servint-se de la introducció de repeticions o de l'atzar, aquestes estratègies permeten descentrar l'estructura fona-

A mesura que el segle XIX avança, creix l'abisme entre els gustos del públic general, per una banda, i el llenguatge innovador de les noves generacions, per l'altra.

mental d'una obra base i recompondre-la, a través dels elements desplaçats i marginals, en un nou text que no manté res del missatge original.⁵ La intertextualitat, o el fet d'establir un joc de reenviaments recíprocs entre una cadena il·limitada de textos, és un altre recurs important a l'hora de "des-sedimentar" el significat hegemònic d'un text de referència. Contràriament a fer una intervenció que "re-uneixi" diferents llen-

guatges i citacions musicals en una totalitat (l'obra moderna), la intertextualitat postmoderna descentra cadascun dels llenguatges, ja que afavoreix un desplaçament infinit que ens porta d'un text a l'altre, sense que puguem arribar a acotar una totalitat amb un significat últim i transcendent.

La postmodernitat i la modernitat projecten, doncs, dues perspectives diferents sobre la realitat musical de la nostra societat contemporània. La modernitat admet la diversificació dels materials, per la pluralitat de llenguatges musicals que poden emergir (la música clàssica, les músiques del món, el jazz, etc.). No obstant això, procura remetre i integrar aquesta multiplicitat en una única tradició fonamental. La postmodernitat, per contra, descentra aquest paradigma modern d'un metarrelat universal de la música, i posa l'èmfasi en la dispersió de pràctiques i en una mobilitat simbòlica que, lluny de qualsevol arrelament i essencialisme, genera un desplaçament i una hibridació dels llenguatges constants.

BIBLIOGRAFIA

- ATTALI, Jacques. (2001). *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Fayard, PUF.
- BOISSIÈRE, Anne (2001). "La contrainte du matériau: Adorno, Benjamin, Arendt". A: Delière, Irène; Padisson, Max [dir.]. *Musique contemporaine (Perspectives théoriques et philosophiques)*. Sprimont: Mardaga, p. 267-282.
- BOOKS, William. (1993). "John Cage and History: Hymns and Variations". *Perspectives of New Music*. Vol. 1, núm. 2, p. 74-103.
- DE PERETTI, Cristina. (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- DONIN, Nicolas. (2002). "Schoenberg héros hégélien?". *Dissonance*. Vol. 76 (agost), núm. 2, p. 14-23.
- KRAMER, Jonathan. (2002). "The Nature and Origins of Musical Postmodernism". A: Auner, Joseph; Lochhead, Judy [ed.]. *Postmodern Music. Postmodern Thought*. London-New York: Routledge, p. 16-17.
- MESSING, Scott. (1996). *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg-Stravinsky Polemic*. Rochester (N.Y.): University of Rochester Press.
- METZER, David. (2003). *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OLIVE, Jean-Paul. (1998). *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. (1991). *La citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux*. Tesis doctoral no publicada, Universitat de Tours.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. (1998). *Musique et postmodernité*. Paris: PUF.
- SABBE, Herman. (1998). *La musique dans l'occident. Démocratie et capitalisme (post-) industriel: incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*. Paris: Pierre Mardaga Éditeur.

NOTES

1. Per a una exposició de les acusacions fetes per Schönberg en contra d'Stravinsky, vegeu l'epígraf "Critical Responses: Schoenberg's Polemics", a Messing (1996: 139-149).
2. Anne Boissière (2001) vincula aquest nou tipus de continuïtat històrica amb el concepte de "narrativitat" de Benjamin.
3. Ramaut-Chevassus (1991) analitza el sentit d'aquesta reutilització de materials preexistents en alguns compositors serials (Stockhausen, Pousseur, Zimmermann, etc.).
4. La música experimental utilitza les estratègies de "des-construcció" defensades per Derrida. Per a una descripció d'aquestes estratègies, vegeu els epígrafs "La estratègia general de la de-construcció" (p. 125-131) i "La doble pràctica de lectura y escritura" (p. 149-165), en De Peretti (1989).
5. Per a una anàlisi d'aquestes estratègies "des-constructives" en l'obra de John Cage, vegeu Books (1993).

Ainhoa Kaiero Claver. L'autora va impartir un seminari sobre "Música y postmodernitat" a l'ESMUC el març de 2007. ainhoakaiero@gmail.com.

Activitats

juny 2009



Els concerts de l'Acadèmia (3a edició)

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

A les 19 hores

Dia 15, dilluns, Sala Oriol Martorell

Cobla de l'ESMUC i Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. Concert a dues cobles.

Dia 17, dimecres, Sala Oriol Martorell

Big Band de l'ESMUC. Director: Bob Sands.

Dia 19, divendres, Sala Pau Casals

Orquestra Simfònica de l'ESMUC. Director: Salvador Mas.

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.

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

'Requiem' donostiarra mozartiana

CONCERTS SIMFÒNICS AL PALAU. OSV. Orfeón Donostiarra. Dir.: D. Giménez. María Gallego, soprano. Gemma Coma-Alabert, mezzosoprano. Josep Bros, tenor. Stefano Palatchi, baix. **PALAU DE LA MÚSICA. 4 D'ABRIL DE 2009.**

per J. B. P.

Sortir del Palau de la Música, endinsar-se per carrers estrets, arribar a la plaça de Sant Agustí Vell, asseure-s'hi un moment i continuar caminant per veure com cau la tarda i els llums del carrer comencen a cremar. Aquest és un pla ideal per a un dissabte a la tarda, posem per cas el primer dissabte amb horari d'estiu. Però el pla adquireix una interessant transformació metafòrica –i una especial continuïtat estètica– si el que s'aca-

ba de sentir és el *Requiem* de Mozart en una bona versió. Els carrers estrets, la serenitat de la plaça i els fanals que s'encenen són la translació urbana del Re menor de l'*Introitus*, l'espai profund del *Tuba mirum* i la nova llum sobre allò ja transformat de la *Communio*.

Si la màgia d'aquest passejar privilegiat ens dugués enrere, en arribar novament al Palau sentiríem l'ovació enorme del públic a la bona feina dels intèrprets. Sobretot a l'Orfeón

Donostiarra, els *fortissimi* i *pianissimi* dels quals arribaven a eclipsar la bona qualitat dinàmica de l'Orquestra Simfònica del Vallès. Sota la direcció de David Giménez, i amb un bon quartet vocal solista, el *Requiem* va sonar amb força en els primers números, i més estàtic en el *Sanctus*, el *Benedictus* i l'*Agnus Dei*.

En el *Kyrie* i el *Dies irae*, cor i orquestra anaven altament conjuntats, amb articulacions mil·limètriques en el fugat i dramàtics frasejos dinàmics. Moments especials foren també el "*salva me*" del cor en el *Rex tremendae* i els contrastos enormes (homes pletòrics de so i dones celestes) del *Confutatis*. Bon treball de l'orquestra, en conjunt, llevat d'algunes as-

prors incisives en els dissenys aguts dels violins. En l'àmbit solístic, excel·lent la claredat de Josep Bros i molt agradable la qualitat tímbrica i expressiva de la *mezzo* Gemma Coma-Alabert. Bon suport, en els quartets, del baix Stefano Palatchi (substituint a última hora Aleksandr Vinogradov), i correcta, tot i que potser un xic excessiva de *vibrato* en els aguts, la veu de Maria Gallego.

Una bona manera de passar una tarda de dissabte, posem per cas, la primera en horari d'estiu. I llavors, en sortint del Palau, endinsar-se per carrers estrets, arribar a alguna plaça i veure com la tarda es transfigura –deixant que la llum faci de metàfora– en nit.

Plaent dejà vú

EL SO ORIGINAL / XXXIIè FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA DE BARCELONA. Le Concert des Nations. Dir.: Jordi Savall. Händel. **L'AUDITORI. 21 D'ABRIL DE 2009.**

per X. Ch.

Quan Mozart, encara adolescent, va visitar Mannheim i va poder escoltar l'orquestra que havia aconseguit tenir aquella vila, va corroborar sense miraments l'aureola quasi mítica que s'havia guanyat arreu d'Europa, i l'epítet que millor definia aquell conjunt integrat per músics de tantíssima qualitat: una "*orquestra de generals*". Aquesta és la sensació que deixa Le Concert des Nations en

els seus concerts: és realment espectacular el nivell de qualitat que aconsegueix en determinats repertoris, com en aquest dedicat íntegrament a la música de Händel: dos *Concerti Grossi* de l'*opus 6* i les dues primeres suites de la *Música aquàtica*. Comencen a fallar-nos adjectius i arguments nous per descriure l'art d'aquests músics formidables que, a més, tenen l'admirable humilitat d'acceptar fondre la se-

va saviesa musical per tal de formar un conjunt homogeni i equilibrat.

Però sentint aquest concert també vam tenir la sensació de *dejà vú*, d'experiència ja vista, ja viscuda. Concretament viscuda ara fa dos anys, en el mateix cicle i escenari, amb la mateixa música i els mateixos intèrprets. Poc ha variat d'aquell concert al que ens ocupa; fins i tot alguns bisos van ser idèntics, i els comentaris, i la participació del públic picant de mans i seguint el ritme de la dansa de *Les boréades* de Rameau. Un *dejà vú*, això sí, plaent, deliciós, agradable de recordar. Tots els comentaris fets aleshores continuen ben vigents: so global molt atractiu

i equilibrat, elegant i refinat, amb una corda de so prim i penetrant (excel·lents concertinos), magnífic treball del vent fusta, i un vent metall prodigiós.

Tot això no significa que Savall i els seus visquin de rendes, i amortitzin els repertoris fins a la sacietat, però aquest concert era una excel·lent ocasió per presentar obres menys habituals del compositor saxó, o de compositors coetanis, i qui millor que les hosts d'en Savall per redescobrir-les en les millors condicions: aquest és un dels grans valors que sempre ha distingit i encara distingeix la majoria de les seves propostes. I que continuï sent així.

RMC
296

REVISTA MUSICAL CATALANA

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

BUTLLETA DE DOMICILIACIÓ BANCÀRIA

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

ENTITAT OFICINA DC NÚM. COMPTE
Titular compte:..... DNI:

BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i cognoms del subscriptor:
Adreça:
Població i Codi postal: Telèfon:

Signatura:

Amb la quota anual de 25,24 €. Faré efectiu l'import mitjançant domiciliació bancària (o bé taló bancari adjunt a favor de 'Revista Musical Catalana'). Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

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

El Cor de Petits de l'Orfeó Català festeja el Centenari del Palau

El cap de setmana dels dies 13 i 14 de juny, el Cor de Petits de l'Orfeó Català, dirigit per Glòria Fernández, i la Coral Saavedra de Tarragona, dirigida per Maite Cid, viatgen fins al Pallars Jussà per afegir-se a la commemoració del Centenari del Palau de la Música a la Poble de Segur.

El fet que uneix el Palau amb aquesta localitat lleidatana és desconegut per molts de nosaltres. Es tracta del treball meticolós de Lluís Bru, que realitzà els mosaics que adornen el Palau de la Música i que també el descobrim al conjunt modernista Casa Mauri de la Poble de Segur, on actualment hi ha les dependències municipals.

El fet que aquesta construcció estigui en un indret amb poca densitat de població fa que potser no sigui valorat com es mereix, sobretot tenint en compte que és una obra única en aquelles contrades.

Les activitats lúdiques i culturals que realitzaran els nens i nenes aquest cap de setmana, coincidint amb la fira del poble, culminaran en un concert en què juntament les dues corals ens oferiran la *Cantata per una tortuga*, que és una obra original de Dani Coma, productor i director del grup de *rock'n'roll* juvenil Macedònia. És una faula divertida, musicalment vigorosa, acompanyada de piano i bateria, que fomenta valors com l'amistat i la solidaritat. Narra la història d'una tortuga que fa cinquanta anys que està deprimida i aleshores els seus amics del CRAD (Centre de Recuperació d'Animals Deprimits) pensen una estratègia per fer-la sortir de la depressió i que torni a gaudir de la vida.

Aquest tipus de trobades corals fomenten els valors de la convivència i la tolerància i són una oportunitat perquè els nens i nenes coneguin altres mane-

res de treballar la música, tot enriquint-se com a persones i com a petits músics coneixent diferents indrets de Catalunya.

Aquesta cantata ja va ser interpretada el passat 31 de maig al Teatre Metropol de Tarragona, on va tenir una gran acollida del públic, i també el dia 23 de maig al Palau de la Música. En aquesta ocasió el Cor de Petits va estar acompanyat pel Cor d'Iniciació de l'Orfeó Català, dirigit per Mercè Pi, actual cap d'estudis de l'Escola Coral de l'Orfeó i coordinadora de l'àrea de llenguatge, acompanyats pel pianista habitual del cor, Xavier Pardo.

El fet que aquestes dues corals de la mateixa associació puguin treballar una cantata junts és molt positiu per suavitzar el pas dels nens del Cor d'Iniciació al Cor de Petits del qual l'any que ve formaran part.

RMC
296

Oberta la convocatòria de proves per als cors de l'Escola Coral de l'Orfeó Català

Cor d'Iniciació, Cor de Petits i Cor Infantil

Per a tots els nens i nenes nascuts entre el 1994 i el 2003, ambdós inclosos.

Cor de Noies i Cor Jove

Per a tots els nois i noies a partir de 16 anys.

Més informació:

al web: <www.palaumusica.org>.

a/e: orfeocatala@palaumusica.org

Palau de la Música Catalana. Orfeó Català

c/ Palau de la Música, 4-6. 08003 Barcelona

De dilluns a divendres de 9.30 a 14.30 hores. Telèfon: 93 295 72 22/25

JUNY 2009

Dia 2 (dimarts), 21 h. BARCELONA. L'Auditori

Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Orfeó Català.
Marta Mathéu, soprano. Anna Tobella, mezzosoprano.
Jeffrey Lloyd-Roberts, tenor. Gudjon Oskarsson, baix.
Dir.: Eiji Oue.
Rodríguez Picó, *Simfonia núm. 9* de Beethoven.

Dies 11 i 12 (dijous i divendres), 21 h. BARCELONA. L'Auditori

Concerts participatius organitzats per la Fundació "la Caixa".
Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Cor Infantil de l'Orfeó Català.
Polifònica de Puig-reig. Coral Cantiga. Coral Càrmina.
Jessica Pratt, soprano. Alun Rhys Jenkins, tenor.
Leigh Melrose, baríton. Participants individuals.
Dir.: Carlo Rizzi. *Carmina Burana* de Carl Orff.

Dia 13 (dissabte), 21 h. LLEIDA. Catedral.

Concert per Caixa Penedès.
Orfeó Català. Mercè Sanchís, piano.
Dir.: Josep Vila i Casañas.
Música tradicional catalana i cors d'òpera.

Dia 20 (dissabte), 20.30 h. BALAGUER.

Orfeó Català. Mercè Sanchís, piano.
Dir.: Josep Vila i Casañas.
Música tradicional catalana i cors d'òpera.

Dia 28 (diumenge), 19 h. VILANOVA I LA GELTRÚ. Església de Sant Joan

Cor Jove de l'Orfeó Català. Josep Buorn, piano.
Dir.: Esteve Nabona.
Música per a cor a cappella i cor i piano.



EN EL CENTENARI DE LA SEVA MORT

Isaac Albéniz

Isaac Albéniz és, no és cap descoberta, una de les personalitats més transcendents de la història de la música catalana. En la seva condició de gran instrumentista del piano i de compositor, esdevé figura clau per com va resultar d'important la seva aportació a l'evolució de la música a casa nostra i també universalment en uns anys molt vitals.

Com a virtuós de la interpretació pianística resulta una peça clau de la justament anomenada Escola Pianística Catalana: aclamat arreu, la seva formació es basava en unes condicions naturals impressionants desvetllades ja des de la seva més apartada llunyania, que el menà a ser un dels grans noms del concertisme de la seva època. I com a compositor, es convertí en un dels representants més il·lustres del nacionalisme musical espanyol, que va empènyer el seu mestre, el tortosí Felip Pedrell.

A tot això, s'hi uneix una personalitat molt acusada, amb components contradictoris, presidits per un sentit molt elevat de l'ètica, que el

va portar a ser un generós col·laborador de joves músics catalans, amb el nom de Pau Casals en un lloc preferent.

El Tema que oferim en aquest número pretén tan sols acostar aquesta figura basant-se en uns aspectes i fets una mica al marge d'allò més conegut per tal de completar i il·luminar la imatge global de la seva existència i obra; aspectes i fets que normalment queden ofegats en el conjunt del magma de la seva història creativa.

Per una part, la seva aportació a la lírica, molt important i sempre a l'ombra de la producció eminentment pianística, i aquí mostrada d'una manera molt aprofundida. Per l'altra, la seva particular tècnica pianística, la seva forma personal d'entendre la interpretació, en un article d'un dels pianistes catalans més destacats de les generacions actuals. I finalment un fet de la seva biografia –la possible trobada amb Franz Liszt–, objecte de moltes controvèrsies, i aquí abordat des d'una òptica d'un gran rigor, fins al límit de les conclusions indiscutibles.



RMC
296

La suposada trobada entre Albéniz i Liszt

Durant dècades ningú no havia posat en dubte molts dels episodis novel·lescos de la vida d'Isaac Albéniz (1860-1909) que en realitat eren falsos o bé molt matisables, entre els quals figurava la suposada trobada amb Franz Liszt (1811-1886).

per MONTSERRAT COMELLAS

Ningú fins fa ben pocs anys no dubtava que un jove net Albéniz de 18 anys, i tal com ell mateix relata en un dietari, havia anat tot il·lusionat movent com aquell qui diu mar i cel a trobar Liszt a Budapest. Això si no hi havia qui encara es creia les tesis anteriors segons les quals les petites heroïcitats d'Albéniz anaven més enllà, és a dir, que els seus viatges s'estenien per Roma, Weimar i Budapest entre els anys 1878 i 1880 tot seguint el seu ídol. De fet, tampoc no hi havia molts motius per no creure-s'ho, ja que tothom estava imbuït per aquesta idea d'un Albéniz aventurer, segur de si mateix i que, no ho oblidem, havia deixat testimoniatge directe escrit de la seva presumpta trobada amb el pianista hongarès.¹ Tampoc Albéniz seria un cas excepcional a mostrar admiració envers Liszt per aquelles mateixes dates. De fet, Franz Liszt havia portat a terme una tasca pedagògica molt important des de la seva estada a París, una activitat que s'havia intensificat moltíssim en la seva llarga etapa coneguda com a "vida trifurcada" en què va rebre importants compositors i pianistes, i en què va estar vivint en tres ciutats diferents –Roma, Weimar i Budapest– segons l'època de l'any. Liszt tenia per aquells anys, en què ja havia abandonat la carrera de virtuós, tants i tants alumnes –la majoria dels quals anaven amb recomanacions de part de prínceps, reis i altes celebritats–, que fins i tot havia d'establir uns refinats mecanismes de filtratge. Va implantar autèntiques classes magistrals, essent més de quatre-cents els pianistes que es consideren alumnes seus, si bé van ser pocs els que en realitat van arribar a ser reconeguts pel mateix Liszt com a brillants i haguessin mantingut amb ell una relació continuada. El cert és que van ser molts els que es limitaren a mantenir brevíssimes trobades amb ell, i nombrosos els que simplement simularen haver-la tinguda.

La manca d'una investigació musicològica i històrica rigorosa que anés a les fonts directes i múltiples del compositor, ha propiciat que durant llargues dècades s'anessin repetint tota classe d'idees falses sobre Albéniz, i l'episodi concret de les classes del jove músic nascut a Camprodon amb Liszt no és cap excepció. Fins i tot el prestigiós *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, de publicació tan recent com és l'any 2000 (SGAE, Madrid), publica que certament aquella trobada existí. Són molts els textos que contenen referències més o menys florides sobre la trobada dels dos músics, i que parlen d'altres qüestions col·laterals com els savis consells que rebé de Liszt, la forta influència exercida l'un sobre l'altre o la gran admiració que va sentir Albéniz per Liszt. Walter Aaron Clark serà l'encarregat de fer una revisió acurada i amb resultats màximament innovadors de totes aquestes tesis.²

Els mateixos relats escrits pel compositor espanyol desmen-

teixen l'opinió segons la qual ell seguís amb èxit i per diverses ciutats europees el músic hongarès. Segons aquests mateixos textos, només el va trobar i en rebé alguns "consells particulars" a Budapest. La teoria segons la qual Isaac Albéniz havia viatjat per Weimar, Roma i Budapest pelegrinant darrere Liszt arrencaven de la primera biografia d'Antonio Guerra y Alarcón dedicada a Albéniz, i segons que sembla a la qual el mateix compositor va aportar dades directament. Aquella biografia de Guerra y Alarcón publicada l'any 1886 i una altra de posterior de Henri Collet, datada el 1926 i dedicada a Albéniz i Granados, es convertiren en els dos pilars fonamentals sobre els quals s'anaren inspirant la majoria d'estudis posteriors dedicats al compositor espanyol; d'aquí la perpetuació de molts errors i contradiccions que arrencaren d'aquells dos primers estudis "mare".³ Collet també acceptava l'estada d'Albéniz a Weimar, Roma i Budapest, un relat inspirat sens dubte per la "vida trifurcada" del músic hongarès.

Aquesta visió tenyida per un cert to més aviat aventurer i gairebé heroic d'Albéniz es manté inalterable fins a arribar als anys cinquanta amb la publicació del llibre de Gabriel Laplane, *Albéniz sa vie, son oeuvre* (1956).⁴ Laplane detalla que no és cert que Albéniz hagués seguit Liszt per Weimar i Roma tal com s'havia afirmat en nombroses ocasions, però sí que dona per bona la trobada entre ambdós músics a Budapest, tot inspirant-se en els dietaris del mateix músic espanyol. Laplane qualifica aquest breu trobada "d'uns pocs dies", de molt decisiva per al jove músic d'origen català, tant a nivell espiritual com musical, i conclou que és gràcies a Liszt que descobreix la riquesa del fons popular com a base del seu estil compositiu.

Albéniz en *Impresiones y Diarios de un viaje* parla dels seus viatges darrere Liszt d'una manera força diferent de com ho fan tots els testimonis vistos fins ara, incloent-hi el mateix Laplane. Segons aquests dietaris, Albéniz va sortir de Brussel·les el dia 12 d'agost de 1880 i va arribar a Praga un parell de dies després, on tenia previst trobar-se per primera vegada amb Liszt. No obstant això, els seus plans fracassaven, ja que el mestre no era en aquesta ciutat. Pot resultar-nos sorprenent que Albéniz pensés trobar-se Liszt a Praga per aquelles dates, però així és com ell ens ho descriu el dia 14 d'agost: "*Liszt no está en Praga, si quiero verle voy a tener que ir a Budapest y no tengo dinero.*" És aleshores com sense dubtar-ho emprèn ruta via Danubi cap a Budapest tot fent una breu escala a Viena. A la seva arribada a Budapest, Albéniz era rebut per un amic i Albéniz ens deixa testimoniatge de les seves impressions de la ciutat i de diverses vivències personals. També es mostra força detallista a l'hora de descriure les seves visites a museus, mantenint-se implacablement crític amb tot el que s'hi exposa. La trobada amb Liszt arriba el dia 18, i resulta difícil de comprendre com durant totes les hores prèvies a aquesta tan esperada trobada, Albéniz no posí ni un xic d'èmfasi a temes purament

musicals: no ens parla de com es preparava el repertori previst d'interpretar, ni esmenta que tingués ocasió de tocar el piano en tal o tal altre indret, ni com se sentia emocionalment davant la propera trobada amb el mestre. La seva autoconfiança no justifica aquesta "deixadesa". La seva vida a Budapest, i sempre basant-nos en els seus propis escrits, discorria com la de qual-sevol altre turista. Només quan arribem als fets del dia 18 trobem el conegut text d'Albéniz referit a la ja consumada trobada entre els dos músics en què, en sec, i sense que més tard s'hi torni a referir més, afirma el següent: *"He ido a ver a Liszt; me ha acogido de la manera más amable; he tocado dos de sus estudios y una rapsodia húngara; le ha gustado mucho, al parecer, sobre todo cuando sobre un tema húngaro que él me ha dado he improvisado toda una danza; me ha pedido detalles sobre España, sobre mis padres, sobre mis ideas en materia de religión y, en fin, sobre la música en general. He respondido franca y categóricamente lo que pensaba de todo eso y ha parecido quedar encantado; pasado mañana debo volver a ir a verle."* En paraules seves, doncs, tot ha estat un èxit. Però el cert és que s'ho "ventila" en poques línies.

En el text s'acaba referint a una segona trobada prevista per al dia 20, però pel que es dedueix, aquest reunió va quedar suspesa. Albéniz no fa ni un trist comentari sobre aquesta forçosa anul·lació. En el dietari, i coincidint en el dia 20, Albéniz es dedica a descriure unes festes civico-religioses i a comentar la intolerància religiosa que es respira a la ciutat. Seguint amb el fil narratiu del dietari, el dia següent ens explica com rep diners del seu amic Holzwart, i just l'endemà escriu que s'ha assabentat que el seu pare ha anat inútilment a Brussel·les preocupat per la seva situació, i afegirà més tard que el seu pare sembla voler desacreditar-lo. És en aquest context quan Albéniz pronuncia unes paraules ben eloqüents sobre el seu temperament: *"Yo he nacido para cosas extraordinarias; verdaderamente, a nadie más que a mí le pasan cosas por el estilo. Liszt se marcha mañana a Roma. ¿Qué hacer? ¿Le sigo? ¿Voy a Viena? ¿Qué hago? A todo esto mi padre no sé ni dónde anda ni qué le sucede; es cosa para perder el juicio. En cuanto a volver a Bruselas, sin pensarlo, no volveré en toda mi vida."* Segons ell mateix explica, acaba decidint anar a Viena. Afirma que a Budapest no hi ha res que el retengui perquè Liszt marxa a Roma. En el llibre de viatges, hi continua descrivint la seva estada a Viena i el seu viatge i arribada a París el 28 d'agost.

Walter Aaron Clark conclou que *"Sólo hay un problema en relación con el diario de Albéniz y las alusiones de éste a sus encuentros con Liszt en Budapest: que estos encuentros nunca tuvieron lugar"*. I ho afirma amb aquesta contundència emparant-se en el fet que Liszt no era per aquelles dates a Budapest. Així s'encarrega de verificar-li-ho Maria Eckhardt, del Museu i Centre d'Investigació Liszt Ferenc. Ella mateixa li amplia la informació dient-li que el nom d'Albéniz no apareix mai a l'arxiu esmentat com a alumne de Liszt, com tampoc en la correspondència del compositor hongarès.

Respecte de la pregunta que es deriva de l'anterior conclusió, és a dir, a les preguntes de *"Per què Isaac Albéniz inventaria aquests relats?"* o *"Quina necessitat tenia d'inventar-se aquell «trofeu» de la trobada amb Liszt?"*, Clark ho té clar i ho argumenta de la manera següent: *"Está claro que Albéniz incluyó estos encuentros ficticios con Liszt con el fin de justificar ante su familia -y quizás ante la posteridad, de la que fue muy consciente desde edad temprana- lo que no resultó más que una excursión turística."*⁵

Isaac Albéniz es degué acostumar ja de ben petit a les mentides i fantasies per tal de sobreviure en un ambient familiar insuportable, concretament a causa de la pressió asfixiant exercida pel seu pare. La mentida es convertí en una eina per fugir d'un entorn turbulent en què se sentia del tot atrapat. De mica

en mica s'anava trobant enredat dins d'aquella trama de fantasia i ficció, a la qual cosa s'unia una necessitat creixent de crear-se una imatge de personalitat genial i extraordinària que l'única cosa que feia era alimentar perillosament aquest clima d'incertesa i falsedat. Aquests dos elements, certament, semblen confluir a l'hora d'explicar-nos el perquè de l'engany a l'entorn de la trobada d'Albéniz i Liszt. Per una banda, pot ben ser que tingués ganes de fugir, d'escampar la boira i allargar a la seva conveniència la seva estada centreuropea, i d'aquí que si trobava una bona raó que justificués la seva llarga estada apartada de la fèrria disciplina dels estudis o concerts, millor que millor. I per altra banda, i com ja hem dit, això no seria un cas per res excepcional, si podia farcir la seva biografia amb un fet tan llampant com haver rebut classes d'una eminència tan destacada com Liszt; novament, millor que millor.

La conclusió de tot plegat és clara. La trobada entre Albéniz i Liszt no va arribar a produir-se mai, essent aquesta història tan sols un botó de mostra d'un conjunt molt ampli de fets irreals que les biografies sobre Albéniz han anat transmetent al llarg de moltes dècades. Ha anat ben just de temps poder celebrar el centenari de la mort d'aquest pianista i compositor de reconeixement internacional amb els "deures" fets pels nostres estudiosos: és a dir, amb estudis biogràfics fiables (fonamentalment a càrrec de Walter Aaron Clark) i amb el catàleg sistemàtic de la seva obra conclòs (de part d'un dels màxims experts en Albéniz, Jacinto Torres). Ara caldria continuar treballant amb entusiasme en molts altres temes de la música catalana i espanyola del segle XIX que encara estan completament marginats, essent fins i tot factible trobar temes pendents d'estudi en què curiosament el mateix Liszt continua sent un dels màxims protagonistes. Així com s'ha acabat desmentint que Albéniz hagués realment visitat el pianista hongarès, caldria revisar altres tesis que qui sap si no ens portarien a resultats igualment sorprenents, si bé naturalment més fructífers. De fet, jo mateixa vaig obtenir conclusions inèdites quan vaig estudiar l'estada de Liszt a Barcelona en el marc de la meua tesi doctoral, ja que anant absolutament en contra de tot el que s'havia dit fins aquell moment vaig poder demostrar que els seus sis concerts oferts a la capital catalana (abril de 1845) van ser autèntiques fites històriques dins el concertisme català. Ara també convindria revisar seriosament, per exemple, la possible vinculació que va poder haver-hi entre el pianista d'origen mallorquí i durant dècades resident a Barcelona Pere Tintorer (1814-1891) amb Liszt. Encara no sabem del cert com va discórrer la seva etapa a Lió i quina va ser la influència rebuda del compositor hongarès. Segons Mariano Soriano Fuertes, va estudiar un any amb Liszt, si bé això novament sembla altament improbable i exagerat. Molt em temo que celebrarem el 200è aniversari del naixement d'aquest que fou amb bona raó considerat el creador de l'escola moderna de piano a casa nostra i els "deures", en aquest cas, encara restaran per fer. De moment, la bibliografia més recent sobre el personatge passa de puntetes sobre aquesta i altres qüestions.

NOTES

1. Isaac Albéniz, *Impresiones y Diarios de viaje*, editats per la Fundación Isaac Albéniz l'any 1990. Són tres quaderns de viatge escrits a mà i a llapis pel mateix Albéniz que comença a escriure precisament Albéniz l'estiu del 1880.
2. Walter Aaron Clark, *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Ed. Turner Música, 2002 (edició en llengua anglesa publicada tres anys abans: *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*. New York: Oxford University Press, 1999).
3. Henri Collet, *Albéniz et Granados*. París: Libr. Félix Alcan, 1926; Antonio Guerra y Alarcón, *Isaac Albéniz. Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*. Madrid: Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886.
4. Gabriel Laplane, *Albéniz sa vie, son oeuvre*. Ginebra: Editions du Milieu du Monde, 1956.
5. *Op. cit.* pàg. 63.

RMC
296

L'obra lírica d'Isaac Albéniz

*"A temperaments com el d'Albéniz la regla seca, dura y freda'ls produeix greus desequilibris, y ell s'hi encaparraba ab excès, tot capficat, buscantli tres peus a la regla [...] Tant es aixís, que vaig determinar un día no parlarnhi jamay de regles, ni d'acorts, ni de resolucions, ni d'haches y demés andròmines tècniques, sinó de gust y de gust fi y ilustrat, encaminant be y dretament aquella intuïció musical tan superior qu'ell posseïa. [...] Fora regles, y cala foc a tots els tractats d'armonia, de composició y d'organografia instrumental, que no s'han escrit pera tu y que nirvaniserien ton geni."*¹

per FRANCESC CORTÈS

Aquesta és la imatge de *bon sauvage* d'Albéniz que transmeté Pedrell en l'article que dedicà en record de la seva obra, ara fa cent anys. Era una imatge subjectiva, d'algú que l'havia conegut en les classes, tot i no voler-se'n anomenar mestre. La intuïció irracional era, des dels paràmetres del segle XIX romàntic, una qualitat molt més elevada que no pas la racionalitat i l'esperit calculador i cartesià. L'espontaneïtat es volia veure arreu, tot encapçalant les obres d'art: això significava l'absència d'intencionalitat, i deixava per a l'artista l'àmbit d'allò pur i ideal. Potser ara ho trobaríem massa naïf, i ens en faria desconfiar. Cada temps té els seus propis paràmetres, a través dels quals es judica i s'organitza el discurs sobre el passat.

Al mateix article, Pedrell deia: "*¡Si ho era de pianista extraordinari! Sense virtuosismes ni cap mena de pose, era un pianista mascle, en tota l'extensió de la paraula [...] Lo que quedarà de l'obra genial y característica d'En Albéniz seràn, precisament, les flors primitives de sa inspiració característica*". En parlar de la seva obra lírica, Pedrell va escriure unes frases molt dolgues, no pas perquè no cregué en la bondat d'aquell repertori. Hi reflectia un caïnisme propi de la cultura del país, com si a la seva pròpia pell li hagués fet mal aquella urpada que també havia patit Albéniz: "*S'ha repetit la tristíssima historia, sempre vella y sempre nova, del ¡Muérete y verás! Y'ls admiradors sobriats d'avuy ja no se'n recorden de la brometa que feyen al Liceu escoltant l'Henri Clifford o la Pepita Jiménez, ni de la nit del San Antonio de la Florida, nit de la brometa més fastigosa qu'inicia*" [...].

Durant anys s'ha interpretat sempre el mateix repertori d'Albéniz, el pianístic. D'aquest, només es sentien unes peces determinades, i les altres es consideraven des d'una certa displicència com a fruit del domini de la música de saló i de les convencions de l'època, es justificaven indulgentment com la necessitat de l'artista per guanyar-se la vida. Amb les obres líriques, la majoria de les quals s'estrenaren a Barcelona, no s'ha iniciat una revisió fins fa pocs anys. I, paradoxalment, fou a l'obra per a teatre allí on Albéniz diposità més esperances que no en cap altre tipus.

Primeres passes: la sarsuela. Les primeres composicions per a l'escena de les quals tenim notícia foren unes sarsueles que compongué durant els anys de la seva estada a Madrid, entre 1881 i 1883. Es tractava d'obres breus, en un acte, còmiques: *Cuanto más viejo, Cata-*

lanes de Gracia i *El canto de salvación*. No se n'han conservat les partitures. De *Catalanes de Gracia*, en sabem l'argument, on apareixia un *limpiabotas* que cantava *seguidillas* contra els ministres de l'època, i un parell de catalans vestits amb barretina, provinents de la llavors vil·la de Gràcia. Possiblement, amb aquelles obres i amb d'altres començà una gira de concerts amb una companyia de sarsueles per Còrdova, Alacant, Cadis –durant uns breus mesos en què també oferí concerts de piano. Al cap de poc es casà i s'establí a Barcelona. Les notícies de l'estiu de 1884 ens anuncien un Albéniz director d'una companyia d'òpera italiana al Teatre Líric de la ciutat.

El seu esperit inquiet el portà a Londres, on arribà juntament amb Fernández Arbós el 1890. Allí, a part dels concerts, entrà en contacte amb l'empresari Lowenfeld. Amb ell signà un contracte, en virtut del qual Albéniz dipositava l'exclusiva de les seves noves partitures en mans de Lowenfeld, el qual es comprometia a cercar-li concerts i a estrenar les seves obres, a canvi d'una petita renda.

El contacte amb el món anglosaxó li obrí noves formes de treball i l'obligava a adaptar-se a una nova estètica musical. Algunes vegades s'ha atribuït a Albéniz una frase que s'ha volgut dotar de caràcter programàtic: "*Escriure amb voluntat nacional però obert a l'idioma universal*". No sabem exactament com era l'idioma musical de les seves primeres creacions líriques. Però si acceptem com a bona una hipotètica comparació amb les seves obres pianístiques d'aquells mateixos anys, ens adonem que el seu llenguatge recollia els trets comuns dels compositors hispànics del moment: interès en una identificació nacional a partir dels clíxés tòpics, ritmes andalusos, girs harmònics diferents de l'idioma estandarditzat. Era una imatge que en bona mesura provenia del tòpic que la música francesa havia donat per bona sobre la música espanyola, el que podríem denominar alhambresme musical.² Per comprendre quin serà l'esdevenidor de l'obra lírica d'Albéniz, caldrà tenir en compte que a partir d'aquells anys la seva major part, com

la de piano, es va escriure des de Londres o des de París –tot i que en les estades a Catalunya componia obres concebudes des de l'estranger.

Als inicis del sojorn a Anglaterra arranjà a l'escena anglesa l'opereta de Charles Lecocq *Le Coeur et la main*. Aquest tipus de feina era molt habitual. Pedrell, quan s'establí a Barcelona el 1874, començà fent el mateix tipus de treballs: arranjant operetes per als teatres d'estiu. Era una de les activitats habituals: s'adaptaven les lletres, s'integraven números nous per resituar arguments i posar al dia la trama argumental, o s'arranjaven parts de les obres a les característiques pròpies de les

Amb les obres líriques, la majoria de les quals estrenades a Barcelona, no s'inicià una revisió fins fa pocs anys.



PARTITURA DE HENRY CLIFFORD

companyies. A Barcelona era molt normal que s'abreugessin els actes o el nombre dels personatges. A Londres, tot al contrari, s'engrandien i augmentaven el nombre de cantants.

La primera obra operística. A Londres, l'estiu del 1892, Albéniz componia la que fou la seva primera òpera, *The Magic Opal*. L'argument es basava en un llibret del popular escriptor Arthur Law.³ L'acció, però, era del tot destarotada, bastida sobre una visió exotista de Grècia i confusa amb personatges i ritmes musicals espanyols, però efectista pel que creien conèixer els anglesos del món mediterrani. Els noms dels protagonistes: Trabucos, Alzaga, o Carambolas (sic) s'amalgamaven amb un ambient de bandolers i d'indrets suposadament grecs, com la ciutat de Karakotol. Al Regne Unit l'obra va tenir prou fortuna. En canvi, l'adaptació que se'n féu per a l'escena espanyola, amb el títol de *La Sortija* i amb llibret arranjat per Eusebio Sierra, va ser un fracàs. Aquesta adaptació s'estrenà al Teatro de la Zarzuela el novembre de 1894. Segons notes epistolars, Albéniz creia que si l'obra es representava a Barcelona, amb els fragments parlats substituïts per recitatius, a semblança de la *Carmen* de Bizet, l'èxit estaria assegurat.⁴

Entremig, el treball d'Albéniz continuava essent freturós i inquiet. Hi ha constància d'uns arranjaments de música incidental per a una obra amb Sarah Bernhardt, i d'un altre arranjament sobre una opereta austríaca de Millöcker -*Poor Jonathan*- que arribà a estrenar-se el 1893. Un altre cas documentat és l'interès a compondre una òpera sobre *Mar i cel* d'Àngel Guimerà. Segons diverses cartes de Guimerà, adreçades a Le Borne i a d'altres, Albéniz posseïa l'exclusiva del dramaturg català per compondre una òpera, basada en la que era una de les obres teatrals de més èxit. Durant anys Guimerà creia que el compositor hi estava treballant. Però no es té constància de res més que d'uns breus esborranys. No es pot especular res, de moment, sobre les causes que li feren abandonar el projecte. Possiblement van ser altres feines el que el distraïren.

Un tracte, en principi comercial. L'afer més important de tots fou el nou contracte que havia signat amb l'advocat i home de negocis anglès Francis Money-Coutts, cinquè lord de Latymer, i alhora escriptor. Money-Coutts va comprar el contracte a Lowenfeld, al capdavant per especular amb el negoci d'estrenar obres líriques d'Albéniz a uns teatres londinencs en els quals el mateix Money-Coutts havia invertit. El que va començar com un interès comercial va derivar en profunda amistat, i en empatia estètica. Money-Coutts li augmentà generosament la dotació econòmica, a canvi que Albéniz posés música als llibrets que amb totes les ganes i dedicació redactava el seu protector.

Com que a les nostres contrades aquesta manera de fer no és, ni era, gens habitual, els historiadors van córrer a posar-

li un sobrenom literari que va fer fortuna: "el pacte de Faust". Però la pretensió de fer literatura sol empantanegar la que creiem realitat històrica. Si durant anys hom no ha volgut sentir parlar de les obres d'Albéniz, en bona mesura ha estat per la repetició enfadosa d'aquest malnom que hauria "contaminat" d'anglicisme totes les obres amb llibrets del mecenes Money-Coutts. Potser deu ser perquè el fenomen del mecenatge i del negoci a través de la música ens sembla estrany: tothom el desitja, però s'esdevé com a *El perro del hortelano*. Albéniz tingué sort d'una circumstància que hauria estat del tot impossible a Espanya. Només en llegir les cartes adreçades a la seva muller, Rosina, es comprova la sintonia d'idees que comparava amb Money-Coutts, i la facilitat amb què Albéniz el convenia dels propòsits. És a dir, li deixava força màniga ampla, mai no li va ni exigir l'ànima, ni cap lliura de carn a canvi d'una renda que possibilita a Albéniz de viure a París.

Les estrenes a Barcelona. El primer resultat d'aquella relació fou la composició de l'òpera *Henry Clifford*, enlestida el 1894 i estrenada el 8 de maig de 1895 al Gran Teatre del Liceu. El llibret de Money-Coutts estava escrit sobre un fet històric anglès: la Guerra de les Dues Roses, que enfrontà el partidaris dels Lancaster amb els York. L'obra es va escriure entre París, Barcelona i Tiana, on sojornava habitualment Albéniz.

Al mateix temps que escrivia l'òpera romàntica *Henry Clifford*, Albéniz treballava en la composició d'una altra peça, la sarsuela *San Antonio de la Florida*, amb llibret d'Eusebio Sierra, home d'idees liberals i membre de la maçoneria. L'argument de la sarsuela conté passatges de conspiracions polítiques enterbolides per la censura i la repressió, situades en un ambient goyesc de principis de segle XIX. La música d'Albéniz es va allunyar conscientment del món de manoles, tores, *chulos*, pispes i cessants, els personatges habituals a les sarsueles finiseculars de l'anomenat *género chico*. S'estrenà el 1894 al Teatro Apolo de Madrid, coincidint amb *La verbena de la Paloma*. La crítica li va ser adversa, nefasta. El protector d'Albéniz a la cort madrilenya, el comte Morphy, va intervenir per defensar l'obra del català, sense gaire fortuna: Albéniz havia pensat una obra que sortia dels tòpics que funcionaven a l'època. Quan aquests llocs comuns s'hagin esvaït, és molt probable que hom s'adoni de la bondat de *San Antonio de la Florida*.

Enrico Clifford, traduïda per Arteaga a l'italià, es cantà al Liceu amb una millor recepció que no pas la sarsuela *San Antonio de la Florida*. La seva interpretació, però, si hem de creure la premsa de l'època i la correspondència d'Albéniz, fou deplorable. Tot i això, alguns fragments de l'obra s'editaren separatament, i continuaren interpretant-se en anys posteriors. Recentment, l'obra ha estat editada per José de Eusebio, en la versió original anglesa. Les idees d'arrel wagneriana eren presents, així com el treball temàtic i una densa orquestració. Sigui dit de passada que Albéniz, en establir-se a París, començà a freqüentar l'*Schola Cantorum*, de la qual esdevingué professor, i rebia consells d'orquestració de Paul Dukas. Les dinàmiques en *Henry Clifford* recorden el que anys a venir trobarem en la suite *Iberia*, uns extrems que van des dels quatre pianos, a uns *forte* amb quatre o cinc efes. Aquesta precisió en els matisos sembla difícil que es pogués traduir en els nivells orquestrals d'aquells temps.

D'altra banda, el suposat wagnerisme s'hauria de corregir, i matisar-lo per una "voluntat antiitalianista". El problema rau en el fet que fa més fortuna parlar de wagnerisme que no pas de riquesa harmònica, o d'empremta afrancesada en els processos harmònics, o de minva en el lirisme vocal. Qualsevol comparació amb Wagner sol deixar mal parat..., però sembla que encara hom s'hi entossudeix. Semblant seria el cas de l'engruiximent en la disposició orquestral de les seves obres, el qual va portar maldecaps al mateix compositor en l'estrena de

RM C
296

Henry Clifford; va haver d'alleugerir les sonoritats. La densitat del so a les orquestres hispanes de final del segle XIX no era en absolut equiparable als patrons actuals. No es pot comparar amb l'usual de les orquestres franceses o angleses, uns patrons que coneixia prou bé Albéniz. Segons Clark, Albéniz a Madrid era criticat per ser "extranger"; en canvi, a Barcelona se'l trobava "poc extranger".

Pepita Jiménez. L'Albéniz idealista encara estava decidit a buscar un triomf definitiu amb una altra òpera. S'allunyà de l'ambient britànic: primer pensà d'arranjar *José*, escrita pel llibretista d'ideologia socialista Joaquín Dicenta. Finalment el seu interès –i el de Money-Coutts– el va menar a la novel·la de tipus epistolar *Pepita Jiménez*, escrita pel diplomàtic d'idees liberals Juan Valera. L'argument de l'obra girava al voltant de la crisi de fe a què s'abocava un jove seminarista que s'enamorava d'una jove i formosa vídua. L'adaptació de la novel·la a llibret operístic la realitzà Money-Coutts, redactant un llibret en anglès. Valera, per la seva banda, repetí diverses vegades a Albéniz que no veia la seva obra convertida en obra dramàtica, ni tampoc en argument teatral. Tot i això, el compositor decidí tirar endavant el projecte. En resultà una de les obres més atractives del segle XIX, en la qual Albéniz va superar el pintoresquisme andalusista i els tocs que haurien pogut atorgar una lectura exotista a la partitura. S'estrenà al Gran Teatre del Liceu el gener de 1896. Dramàticament, l'obra és molt coherent, amb un acurat treball temàtic i motivic. No ens podem deturar en el que és una interessant proposta dramàtica d'Albéniz, diferent tant del verisme italià contemporani com també del postwagnerisme, tot i trobar-hi elements d'ambdues tendències.

Pepita Jiménez ha estat una de les òperes més representades a l'estranger. El 1897 Albéniz va aconseguir d'interessar-hi Felix Mottl per estrenar-la a Praga el juny d'aquell any. L'hagué de refondre, però, en una versió en un sol acte, novament instrumentada. El 1905 *Pepita Jiménez* pujà a l'escena del teatre de La Monnaie de Brussel·les, amb nous retocs i amb bona acollida, com s'havia esdevingut a Praga, tot i el desencís d'Albéniz, que veia com li havien retallat l'obra. Al Festival de Peralada de l'any 1996 se n'estrenà la versió a cura de Josep Soler.

Merlin. El mateix 1897 Money-Coutts havia publicat els llibrets de la trilogia *King Arthur*, amb les quals pretenia posar la pedra angular de l'òpera anglesa romàntica. El cicle artúric feia anys que estava de moda en la literatura europea; diferents compositors, com Chausson o el mateix Vives, n'havien fet el tema central de les seves obres. Ara, la pretensió de Money-Coutts era convertir-la en el paradigma de l'òpera nacional britànica amb l'ajut d'Albéniz. De les tres parts de l'extensa trilogia –*Merlin*, *Launcelot* i *Gueinevere*–, el compositor només en va poder enllestir la primera, a Barcelona, el 1902. De la resta, en queda tan sols un acte en reducció per a veu i piano, i alguns esborranys. La força èpica de la partitura s'imposa des del llibret grandiloqüent. El gruix orquestral, la densitat de la secció dels metalls, la cura en la monumentalitat orquestral, singularitzen aquesta òpera d'Albéniz. El seu idioma és obertament transcendent i grandios, amb una escriptura exigent tant per a les veus com per a l'orquestra, la qual havia canviat de fesomia d'una manera molt notable, en comparació amb les obres anteriors.

La partitura no es va estrenar públicament fins al 1950, gràcies a la valenta iniciativa del Club de Fútbol Júnior, que des d'abans del 1936 havia mostrat un gran interès per les activitats culturals, líriques principalment. La figura de Teodor Torné, un gran afeccionat que va interpretar la part de Merlin, va ser fonamental en aquest cas, com en moltes altres òperes que representaren el socis del Club. L'aliatge entre esport i



PARTITURA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

cultura, en aquest cas, va funcionar perfectament. L'orquestra, integrada per vuitanta músics, fou la Clàssica de Barcelona, dirigida per Josep Sabater. El llibret va ser traduït al castellà per Manuel Conde. No s'ha de perdre de vista el caire d'amateurisme que envoltava aquella representació. Al programa indicaven, amb tota sinceritat, que es tractava d'"un grupo de aficionados que todos los años cantamos una ópera y cuya hazaña constituye ya una fecha tradicional en la temporada musical barcelonesa [...] va pareciendo como la cosa más natural del mundo". De fet, el Club de Fútbol Júnior als seus orígens aplegava socis com Maurici Serrahima.

Darrerament, José de Eusebio, compromès en la recuperació lírica d'Albéniz, edità la partitura de *Merlin* i aconseguí que l'obra s'escenifiqués al Teatro Real de Madrid l'any 2003. Havien passat cent anys des que a Brussel·les s'havia organitzat un concert privat en el qual Albéniz donà a conèixer la reducció al piano de l'obra, i des que s'interpretà el preludi de l'òpera a Brussel·les i a Montecarlo. Les raons del retard són complexes: el llibret de 1950 ho justifica amb unes simples "questions personals". El fet que l'argument tractés sobre la influència fatal d'una dona, Nivian, sobre Merlin, i que la seducció femenina pogués triomfar sobre l'heroisme del mag, no sembla que hagués hagut de pesar com a element negatiu. Quedaria la qüestió de la identificació del públic espanyol i català amb un argument aliè. El preludi de l'òpera ja s'havia escoltat a Barcelona el 1898, però no fou suficient per moure l'interès de representar tota l'obra. Amb el temps, Albéniz es descoratjà. El que l'any 1909 escrivia Pedrell era del tot fidel a la imatge que llavors havia obtingut la seva música: una fàcil acceptació de part del seu repertori, i la manca encara d'ardidesa per enfrontar-se a *Iberia*, una obra interpretada fins llavors només per uns pocs pianistes. És més fàcil l'accés a una partitura de piano que no pas a la d'una òpera. La imatge que a hores d'ara en posseïm té poc a veure amb la del 1909. No ve de més preguntar-nos si ja ens acontentem amb el que coneixem, o potser pagaria la pena de deixar de banda els prejudicis que van enterbolir les ganes d'Albéniz per tornar a casa seva.

NOTES

1. Pedrell, Felip. *Isaac Albéniz. L'home, l'artista i l'obra*, a "Revista Musical Catalana", maig de 1909, p. 181-182.
2. Vegeu Sobrino, R. "Alhambismo musical español: de los alcores románticos a Manuel de Falla", a *Manuel de Falla y La Alhambra*. Granada: Junta de Andalucía, 2005.
3. Sobre les obres d'Albéniz, vegeu: Torres, Jacinto. *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001.
4. Vegeu Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002 (ed. anglesa a Oxford University Press, 1999).

La suite 'Iberia' d'Albéniz

Els meus primers contactes amb la suite *Iberia* es remunten a la meua etapa de formació com a deixeble del gran mestre Frank Marshall, el qual, amb els seus profunds coneixements d'aquesta obra i amb la seva capacitat extraordinària per transmetre'n els aspectes essencials, va saber comunicar-me plenament la seva transcendència; vaig haver de completar l'estudi d'aquesta obra sense la seva valuosa ajuda, arran de la seva mort el 1959, però les ensenyances rebudes en el seu moment em van ajudar a il·luminar cadascuna de les peces que la componen i van ser fonamentals per poder aprofundir en la interpretació.

per ALBERT ATTENELLE

Les dificultats que a parer meu presenta aquesta obra a l'hora d'interpretar-la deriven de la complicadíssima escriptura pianística, i aquesta, que s'intueix en les dues primeres "impressions", es veuen confirmades a partir de la tercera obra, "Fête-Dieu à Séville", tot culminant en "Lavapiés", en què el concepte orquestral del piano —per la riquesa i l'amplitud en l'ús del teclat— exigeix una gran destresa, flexibilitat als canells i braços per transmetre des dels sons més tènues als més exuberants (de P P P P P a F F F F F), una connexió perfecta en el *legato* d'acords, capacitat per destacar les melodies amb qualsevol de les dues mans, moltes vegades compartint-la, un control total de l'atac de cadascun dels deu dits, juntament amb una sofisticada utilització del pedal.

Es podria dir que Albéniz amb el piano d'*Iberia* assoleix efectes orquestrals; curiosament, han aparegut diverses transcripcions per a orquestra d'aquesta obra, però els resultats no arriben en absolut a la vitalitat i l'embruix que el compositor va aconseguir amb la versió original. I és que la flexibilitat rítmica que demana, com també l'atmosfera sonora que recrea, són radicalment diferents de les que es poden assolir amb l'orquestra. El mateix compositor va fer una transcripció per a orquestra del "Puerto", però el resultat no li va ploure: "no sonava".

Per poder traduir l'embruix de cadascuna d'aquestes imatges sonores, convé recordar que estan basades en tres elements fonamentals, que són el ritme en els distints modes que s'utilitzen en el folklore espanyol: *malagueña*, *taranta*, *sevillana*, *tanguillo gaditano*, *fandango* i d'altres, que serveixen d'entramat rítmic i als quals cal afegir la *copla* i la *falseta*; aquests elements són els que, emprats en proporcions variables, vertebreren *Iberia*. El coneixement d'aquestes característiques és indubtablement de la màxima importància per acostar-se a l'essència de l'obra. No hem d'oblidar que les millors interpretacions que coneixem ens han estat ofertes per la nostra genial pianista Alicia de Larrocha, però també per dos altres grans pianistes espanyols: l'extremeney Esteban Sánchez i el cordovès Rafael Orozco, ambdós conegedors i enamorats de la música de la seva terra.

Albéniz, en una trobada fortuïta amb Manuel de Falla i Ricard Viñes pels carrers de París, va dir que era a punt de destruir *Iberia* perquè la considerava inexecutable, però aquesta opinió va ser rebatuda ja en el seu temps per tres grans pianistes que estrenaren i difongueren esglaonadament aquests quaderns: Joaquim Malats (un dels pianistes més admirats per Albéniz), Ricard Viñes i Blanca Selva. La projecció d'Albéniz com a pianista concertista de reconegut talent, aclamat en recitals i com a solista de grans orquestres a Europa i Amèrica, és menys coneguda en haver passat més d'un segle des de les



BIBLIOTECA DE L'ORFÈO CATALÀ

seves darreres actuacions, però el cert és que va posar el seu profund coneixement, domini del teclat i prodigiosa imaginació sonora al servei d'aquesta obra transcendental, tal com van reconèixer compositors de la categoria de Debussy i Messiaen, entre d'altres.

De l'estudi detallat que vaig fer-ne, consultant els manuscrits d'*Iberia*, prèviament a la publicació d'una edició revisada de l'obra, vaig comprovar que les edicions d'ús comú contenien un gran nombre d'errades i inexactituds, les quals he anat resolent amb la més gran fidelitat incloent els pedals i alguna digitació del compositor. Com a petita mostra de gran inexactitud podríem esmentar la que encapçalant "Fête-Dieu à Séville" diu: *Allegro grazioso*, mentre que Albéniz escrigué: *Allegro preciso*. Qui conegui aquesta obra i el caire de redoblament de tambors de processó de Setmana Santa amb què s'inicia, captarà la perversitat de l'adjectiu *grazioso*.

Amb el pas del temps se m'ha anat fent evident la influència de la música impressionista en *Iberia* i resulta notable la proximitat sonora per exemple de les escales de tons que trobem en *L'isle joyeuse* de Debussy el 1904 (compassos 177-179-181-183-184) i en "Evocación" datada a París el 1905 (compassos 91-92). Des del meu punt de vista, massa vegades s'ha fet una lectura d'*Iberia* excessivament superficial i folklorista i no prou aprofundida i refinada.

Els homenatges que se li retransmeten amb motiu del centenari de la seva mort, faran que el seu nom llueixi amb la mateixa intensitat amb què estimà i va descriure el seu país, però crec que tenim una assignatura pendent amb el nostre il·lustre compositor, perquè tot i que amb motiu d'aquesta commemoració del centenari de la seva mort, es duïguin a terme concerts monogràfics o exposicions que ens recordin la importància de la seva figura, la seva presència estable en les programacions artístiques és molt minoritària i desproporcionada respecte de la importància del seu llegat i del lloc que ocupa en la història universal de la música.

RMC
296



CERCA Y FUERTE

ASÍ QUEREMOS QUE NOS SIENTAN
NUESTROS 90 MILLONES DE CLIENTES,
3,2 MILLONES DE ACCIONISTAS
Y 170.000 EMPLEADOS.

COMO EL MEJOR BANCO DEL MUNDO.

SANTANDER
MEJOR BANCO
DEL
MUNDO



Santander

EL VALOR DE LAS IDEAS

santander.com

Tocar bé davant de Leo Brouwer no sembla, *a priori*, cosa fàcil... En el món guitarrístic, el cubà Leo Brouwer té un rang equiparable –i no és cap exageració– al que Franz Liszt o Frédéric Chopin suposen per a la història del piano. Ho saben bé els alumnes que els dies 23 i 24 de març van poder gaudir dels seus consells en les classes magistrals que organitzava el Conservatori del Liceu en les seves noves i flamants instal·lacions.

Classe magistral a Barcelona

Leo Brouwer



EVA GUILLAMET

per JOSEP BARCONS PALAU

La lluminosa biblioteca del centre –encara buida de llibres– va veure com els seus prestatges aviat quedaven plens amb les anècdotes, les vivències i la música d'aquest septagenari cubà que aterrava a Barcelona amb l'honor recent de ser l'únic artista –com recalava amb orgull la seva esposa Isabelle Hernández– guardonat amb els Premis de Música i Cine del Govern cubà. Però no és cosa de premis, ni distincions, ni doctorats *honoris causa*, ni pertinença –com a membre d'honor– a entitats de l'alçada de la Unesco o l'Acadèmia de les Ciències i les Arts de Berlín... Tot això, que Brouwer porta en el palmarès, queda eclipsat per la simple persona. La que a dos quarts de nou del matí, amb un somriure a la cara, ens saluda amb un “¡buenos días!” vigorós i amable.

Ens asseiem i la primera pregunta que li formulem és l'obligada referència als seus inicis, per saber d'on prové el seu interès per la música.

–Surt de l'àmbit familiar?

–En gran mesura sí: la meua família sempre ha estat de músics. La meua mare cantava i tocava molt bé 4 o 5 instruments i va formar, cap als anys vint, una orquestra de dones. El meu tiet avi era Ernesto Lecuona, un reconegut com-

positor de músiques molt populars; però el món dels cantants, el piano, les visites d'amics músics a casa... no m'interessava.

–Llavors?

–El fet impactant fou la mort de la meua mare i, en quedar-me sense família, aquesta soledat tan forta sí que em féu buscar una via de sortida. I vaig sentir el so màgic de la guitarra.

–I decideix estudiar-la.

–Sí. Vaig començar amb una guitarra que m'havien deixat, perquè no tenia diners per comprar-ne una. I em vaig posar a treballar de llenyataire fins que, al cap de quatre mesos, me la vaig poder comprar. Devia tenir uns 11 o 12 anys, perquè la meua mare va morir quan en tenia 10 o 11. O sigui que vaig començar molt tard..., però tampoc no em plantejava una carrera professional. Simplement vaig pensar en un acompanyament proper al factor humà que em faltava.

–I, no obstant això, la carrera arriba...

–Però per casualitat, perquè jo tocava per plaer. I, de fet, va arribar inevitablement molt d'hora. Els primers concerts els vaig fer als 15 o 16 anys, només tres anys després que comencés a tocar, això sí, de manera fanàtica.

–I la composició, també arriba molt

aviat?

–Sí: vaig començar a escriure per a guitarra perquè a la meua època els repertoris eren exiguts. A més, no tenia diners per comprar partitures, així que les copiava del meu professor. Però sobretot vaig trobar una falta notable de repertori: no teníem les sonates de Beethoven, ni els quintets de Schumann, els quartets de Bartók o els concerts de Brahms o Prokófiev. I per tant vaig decidir ser Bartók, Prokófiev, Schumann i Beethoven: per omplir els *gaps* del repertori, simplement. La qual cosa fou traumàtica, perquè a partir del moment que vaig començar a escriure ics ximpleries, em vaig adonar que la meua ment havia canviat, i que veia el món en termes de forma, d'estructura, de contrastos, d'analogies sonores, etcètera. I així va ser com em vaig adonar que els músics estem una mica bojos! [riu]

–La forma, precisament, ha estat una de les pedres de toc del segle XX...

–Sí. Schönberg, per exemple, es va adonar que en la seva música –de l'etapa dodecafònica de la meitat i final– hi havia una gran contradicció entre forma i contingut: el contingut va revolucionar la forma. La forma tradicional xocava amb el seu llenguatge: aquest era el gran problema. Per això quan Boulez, als anys cinquanta, especula amb el serialisme, topa amb una gran contradicció, ja que el serialisme integral està més

RMC
296

a prop del caos que de l'organització. Perquè, dels cinc formants de la música [ritme, melodia, harmonia, timbre i dinàmica], algun ha de mantenir un equilibri. Tal com deia Palestrina, "si una veu es mou, l'altra es queda quieta i vice-versa". I aquest principi universal, se'l va escapar, a la nostra meravellosa i rabiosa avantguarda dels anys seixanta.

—En la seva música, en canvi, hi és present. Com és, si vostè també va tenir contactes amb aquesta "rabiosa avantguarda"?

—Per un problema de visió del món que —no sé per què— tinc des dels set o vuit anys. Jo sempre compto amb la llei dels contraris, que és meravellosa: el dia i la nit, l'home i la dona, temps de viure i temps de morir, el *ying* i el *yang*. I aquesta activitat que té la música (la tensió, el so) ha de reposar. I després tornar-se a moure, és clar! Aquesta ambigüitat necessària o aquest equilibri entre dos pols no pot deixar d'existir. No hi pot haver activitat constant, infinita, perquè hi ha desgast; no hi pot haver repòs infinit, perquè hi ha mort.

—Aquesta cosmovisió, li ve del fet purament físic de la música?

—No del fet purament físic... El primer que vaig fer amb una guitarra va ser tocar dos acords. En equivocar-me en un acord, per posar els dits de manera mecànica, vaig sentir que aquest acord que estava malament m'agradava més que el que estava bé. No sé per què, l'element dissonant, allò estrany al que era comú, m'encantava. I això ho vaig corroborar en començar a sentir altres músiques. Que és el que recomano a tots els joves: que escoltin tota la música que tinguin a l'abast.

—I el que va escoltar va ser Bartók, Stravinsky...

—I me'n vaig enamorar. I per això vaig començar a escriure. Com he dit abans, per omplir els forats del repertori, però d'altra banda, perquè em vaig enamorar de Bartók, Stravinsky i altres contemporanis seus.

—Com aborda la composició? Escriu sobre l'instrument?

—No: perquè la guitarra és tan preciosa que t'embruixa i et fa oblidar que qualsevol ximpleria que escriguis sona bé.

—Però en les seves obres hi ha uns clixés —en el bon sentit de la paraula— que no s'havien utilitzat mai abans, i que són profundament guitarrístics.

—És cert. Tinc el privilegi que el mestre Pujol, ja octogenari, es referís a unes obres inicials meves com a peces que marcaven una nova pauta...

—Quin honor!

—I tant! A tothom li agrada que el valorin i que el respectin, i —potser— quedar per a la posteritat. Però jo crec més en una actitud lúdica que no pas en l'eternitat. L'eternitat és una utopia, igual

“
Pot ser que
el camí de
l'autodidactisme
sigui ardu,
difícil i agònic,
però dóna una
sensació de
llibertat i de
confiança enorme.”

que la felicitat o altres coses d'aquestes que són somnis de l'home. S'han de buscar. I en aquesta recerca és on hi ha allò veritablement interessant. És igual que el que ha d'arribar a un lloc i es perd al camí. El camí és tan important —o més!— que l'arribada.

—És per aquesta "atenció al camí" que ha dedicat part del seu temps i obra a la pedagogia?

—Pot ser, perquè sóc autodidacte en un 95%, excepte en guitarra, que vaig estudiar amb Isaac Nicola (amb qui vaig tenir contradiccions, tal com passa sempre amb l'arrogància de la joventut).

—I com recorda aquest autodidactisme?

—Pot ser que el camí de l'autodidactisme sigui ardu, difícil i agònic, però dóna una sensació de llibertat i de confiança enorme. El problema d'un autodidacte radica a saber intuir les veritats, a escollir —que és el gran problema del ser humà— entre tantes opcions de tot tipus. No es pot abastar tot allò que la vida et dóna. S'ha d'escollir unes coses, i desestimar-ne unes altres; d'aquesta manera es perden moltes meravelles, però també se'n guanyen d'altres. És la decisió més difícil que té l'home a la vida, en qualsevol camp.

—És el mateix que passa amb la composició, que —com deia Stravinsky— té com a estri principal la goma i no pas el llapis?

—Sí. Cert. Però també, sobretot, en la vida. Jo, per exemple, m'hauria guanyat la vida molt més bé arranjant música per a músics populars (la qual cosa també vaig fer, i molt!, per amistat i estima), però vaig seguir fidel a aquesta carrera gairebé franciscana dels compositors de música de concert.

—Quan va veure la possibilitat d'a-

questa carrera?

—Va anar sorgint. Al cap de deu anys d'estar tocant i component, cap als anys seixanta, després de la Revolució de Fidel Castro, un amic va portar les meves músiques (manuscrites: no teníem fotocopiadora, llavors) a Europa. I allà, un gran grup de solistes es va enamorar d'aquelles coses i les van començar a gravar (a Philips i Erato) abans i tot que fossin publicades. I va començar una correspondència a llarg termini.

—I així, carta rere carta, arribem a l'eclosió dels anys setanta...

—Sí, a través de gent extraordinària, de l'amistat dels quals em vaig privilegiar. Penso en Luigi Nono, per exemple, que, com que era comunista i Cuba representava una nova etapa del socialisme, se'n va encisar —amb tots els perills del desconeixement. Nono va posar en el mateix vaixell una sèrie de grans personalitats que van sentir la mateixa curiositat. I vaig tenir aquest privilegi! Benjamin Britten em va convidar al Festival d'Aldeburgh, Hans Werner Henze va venir a Cuba i va buscar i dirigir les meves músiques... I tant Henze com Nono van parlar de mi a certs cercles que se'n van fer ressò. Llevat d'alguns centres alemanys que desconfiaven tremendament del Tercer Món avantguardista, qui sap si per precaució davant d'uns llenguatges contradictoris amb les seves tesis culturals. En definitiva: la meua música es va començar a moure i a mi no em va quedar més remei que unir-me a aquestes músiques meves que m'havien precedit.

—Però precisament aquesta "avantguarda del Tercer Món" va resultar una opció viable per sortir de l'estancament o uniformitat compositiva sorgida del postserialisme integral.

—Penso que sí. S'havia de mirar cap a Europa, però no pas per imitar-la ni per evitar-la, sinó perquè Europa és llengua materna i un camp de cultiu en l'àmbit estètic. Però a la vegada, el que s'hi cultivava —amb algunes notables excepcions— tendia a una uniformitat gairebé premonitòria de l'aldea global.

—En canvi, la seva música s'escapava d'aquesta uniformitat, i encara ara aconsegueix enganxar i entusiasmar fins i tot un públic tan exigent com els adolescents que es posen davant de les seves partitures. Quina és la seva fórmula màgica?

—Bé... [amb to de vergonya]. Deu ser perquè en la meua música hi ha un presentiment de qüestions orgànicament inherents a l'home, i que no són precisament els clixés de què es parla de vegades. Com el clixé del ritme, per exemple. El ritme és, per a mi, l'organització de l'home sobre el pols propi i sobre el pols de l'univers. Per exemple, els pobles que encara es valen de les seves arrels folclòriques, utilitzen aques-

Leo Brouwer és encantador.

I això es nota no només en el tracte curt (que permet assaborir la saviesa de la seva capacitat de conversa), sinó en la seva manera d'atendre la petició d'autògrafs o en la seva manera de fer les classes. Hi ha pedagogs que aprofiten les classes magistrals per lluir-se davant de l'auditori que els escolta, fent-se valents a força d'empetitir l'alumne incidint en allò que tècnicament no està resolt o que musicalment té poc sentit.

Brouwer, en canvi, regala la seva atenció absoluta i els seus consells amb generositat, per treure el bo i millor de cada intèrpret. Per fer-ho, no només demostra un enorme respecte cap al treball d'estudi previ de cada alumne, sinó que en lloa les virtuts i repoleix –amb indicacions precises sobre el fraseig, la dinàmica o l'articulació– aquells passatges menys feliços. I mentre ho fa, traspua entusiasme, optimisme i energia, i broda el seu discurs segur amb sentències tan sàvies com senzilles.



EVA GUILLAMET

ta organització sobre el pols còsmic com a part de l'activitat física inherent a tota celebració cultural, mítica o ritual. En canvi, la música de concert, en l'època de les anomenades avantguardes, es va anar separant d'això. Però no és aquesta, la qüestió.

–Si no es tracta del ritme, què és, doncs?

–Deu tenir a veure amb el fet que jo no puc separar-me mai d'una funció orgànica que consisteix en l'activitat, la tensió i el repòs. Per no dir en la bellesa, perquè tot és bonic.

–I en aquest repòs caldria pensar en el repòs tonal criticat per les avantguardes?

–La tonalitat sempre ha estat un tabú per a la suposada avantguarda, fins que va arribar el minimalisme i la va reconsiderar, obrint una sèrie de camins que potser són massa formularis. Però, què és el minimalisme? El minimalisme no és altra cosa que les nostres músiques autòctones (l'Àfrica, l'Índia...) portades a un camp antisèptic. Un camp de repòs i no de moviment. Portar el mateix a la seva funció contrària. El ritme s'utilitza per moure l'esquelet, diuen els joves... I el ritme, l'utilitzen els minimalistes per ensopir-lo i llavors concentrar-se en la subtilitat que hi ha dins seu. El que a mi em va fascinar va ser aquesta tesi, la idea de veure el mateix amb uns altres ulls.

–Per anar acabant, volem centrar les preguntes finals en la seva dimensió pedagògica i guitarrística. I comencem amb una pregunta molt genèrica: com creu que hauria de ser una educació global de la persona?

–Si tot ésser humà en la seva formació tingués accés obligatori a les formes de cultura artístiques, el món seria molt diferent. I em refereixo també als militars, que són sords i només escolten ordres. Haurien d'escoltar música, de llegir... i els aparells genials com la televisió i altres mitjans massius haurien d'incorporar l'esperit de la reflexió individual i no de la dependència o manipulació de la informació. Als joves els recomano una vida intensa, amb una cultura intensa.

–I l'educació d'un músic?

–Passa una mica el mateix. És el problema de l'especialització. Per tocar bé cal especialitzar-se, però jo dividiria el meu dia en etapes per no perdre algunes de les coses que ofereix el món. És com qui té 20 finestres i n'obre només una. Les altres 19 finestres ofereixen un panorama meravellós que, si no s'obren, resta desconegut. I això no treu més temps del que tenim: el temps ens passarà sempre per sobre. I desaprofitem aquest temps que ens passa per sobre i ens fa sortir els cabells blancs.

–Molt breument, com definiria la guitarra?

–La guitarra és l'instrument portàtil més complet que existeix. Per això està present en totes les agrupacions populars, des del temps dels trobadors. Però l'estudi de la guitarra clàssica és massa sovint una cursa d'obstacles històrics, fruit d'una pedagogia caduca que continua atrinxerant-se en molts conservatoris.

–És per això que sembla que la guitarra no passa per un bon moment, o

creu que hi ha altres factors?

–Lamentablement el públic, en general, s'ha anat reduint. Una part potencial dels seus oients la trobem en el món simfònic, que és molt conservador i continua veient la guitarra com un instrument popular. Fan falta paladins que la rellancin a la seva veritable dimensió. Quant a repertori, la composició contemporània per a l'instrument hauria de fer-se amb mires a les obres cabdals dels mestres d'avui (G. Ligeti, W. Lutoslawski, H. Dutilleux, J. Adams, M. Lindberg, H. Torgue, J. MacMillan, etc.), en comptes de respondre als criteris comercials de les lleis de mercat, que es basen en música descafeïnada extreta del repertori cinematogràfic, de les cançons d'amor o dels ritmes excitants. Però la guitarra no té només el seu territori en el recital solista, sinó en múltiples formacions cambrístiques o en els concerts amb orquestra, on el seu so íntim es pot amplificar sense manies. Avui dia, la perfecció és tal que l'electrònica no genera cap distorsió, sempre que l'equalització no sigui la mateixa que la d'un concert de rock. Però cal que cada intèrpret tingui clars els seus reglatges.

I quan volíem preguntar-li pels seus projectes futurs, Leo Brouwer ens esquivava una mica la pregunta, assenyalant que el que voldria són 30 anys més per continuar fent el que fa ara. Un temps que viu amb energia intensa i que dedica sobretot a la composició per recuperar –diu ell– el temps perdut o, més aviat, aquell temps que ha dedicat a altres qüestions. Nosaltres ja no li'n prenem més.

RMC
296

EL MES DE JUNY, A L'ABAST

'Chichester Psalms' de Bernstein al Palau

Un variat programa és el que ofereix el sisè i darrer concert de la temporada d'Els Diu-menges al Palau, amb un nexa, però, comú: la cultura nord-americana.

ELS DIUMENGES AL PALAU. Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu. Cor del Gran Teatre del Liceu. Cor de Cambra del Palau de la Música. Dir.: Salvador Brotons. Borgunyó, Barber, Gershwin, Bernstein.
PALAU DE LA MÚSICA. 21 DE JUNY 2009 (18 h).

per MERCEDES CONDE PONS

És un repertori que el director català Salvador Brotons coneix sobradament, atesa la seva vinculació amb aquest país, gràcies al seu càrrec de titular durant molts anys de l'Orquestra Simfònica de Vancouver.

Sobta, doncs, trobar com a peça d'inici del concert una obra del compositor sabadellenc Agustí Borgunyó. Aquest compositor va desenvolupar pràcticament tota la seva carrera als Estats Units, on va viatjar a l'edat de 21 anys, l'any 1915. *L'aplec*, l'obra que dona inici al concert, és una obra de maduresa, composta l'any 1956 per a l'Orquestra Municipal de Barcelona, en què el compositor recull la tradició catalana amb nostàlgia i la fusiona amb un estil americanitzant propi de la seva cultura d'adopció.

La *Simfonia núm. 1 op. 9* de Samuel Barber s'aplega en aquest estil poc ex-

perimental i fàcilment identificable amb la música nord-americana del segle XX, gairebé neoromàntica, que el compositor va defensar al llarg de la seva trajectòria compositiva. Igualment, *Un americà a París* de George Gershwin és un poema tonal compost l'any 1928 en què el compositor evoca el temps passat a París els anys vint. A la instrumentació clàssica, Gershwin, però, hi afegeix els saxofons, que amb el seu timbre característic doten l'obra de l'encant comú que genera gran part del catàleg d'aquest compositor.

Una de les obres més curioses del catàleg del compositor i director d'orquestra Leonard Bernstein són els *Chichester Psalms* que el nord-americà va compondre l'any 1965 per encàrrec de l'organista de la catedral de Chichester, John Birch, i el degà Walter Hussey. Malgrat això, l'estrena de l'obra va tenir lloc



ORQUESTRA DE L'ACADÈMIA DEL LICEU

al Philharmonic Hall de Nova York, sota la direcció del mateix compositor, abans de la seva estrena al Festival de Chichester, pocs dies després. Els *Chichester Psalms* és una obra coral amb actuació solista de noi amb veu blanca o contratenor. Bernstein mateix va especificar el requeriment d'un intèrpret masculí en comptes d'una dona, segurament per tal d'emular més directament el rei David, autor dels salms hebraics que s'utilitzen en aquesta peça. L'obra és d'una gran dificultat tècnica per al cor, amb un ús reiteratiu de l'interval de setena major entre el tenor i el baix, un número de gran importància en la cultura judeocristiana.

Grans veus en recital clouen la temporada del Liceu

TEMPORADA LICEU. Thomas Quasthoff, baríton. Justus Zeyen, piano. Schubert / Edita Gruberova, soprano. Friedrich Haider, piano. Mozart, Schubert, Dvorák, Strauss / Ian Bostridge, tenor. Julius Drake, piano. Schubert.
LICEU. 17 I 21 DE JUNY, I 3 DE JULIOL DE 2009, RESPECTIVAMENT (CAL CONSULTAR HORARIS).

Tres grans cantants coincideixen en menys d'un mes de diferència a Barcelona per oferir el seu art en tres respectius recitals, amb programes adequats a les seves possibilitats vocals i interpretatives. Tant el baríton alemany Thomas Quasthoff com el tenor anglès Ian Bostridge oferiran en recital obres de l'ampli repertori liederístic de Franz Schubert. El baríton alemany arriba a Barcelona —un any després de la seva

cancel·lació— amb un dels cicles schubertians més amables, com és *Die schöne Müllerin* (La bella molinera). Quasthoff, que va realitzar els seus estudis musicals de forma extraacadèmica a causa de la negativa del conservatori a acceptar-lo per culpa de la seva minusvalidesa física —provocada per la ingesta de Talidomida de la seva mare durant l'embaràs—, actualment és considerat referència mundial en la interpretació del

repertori liederístic alemany, corroborat per cantants de prestigi i també referència com el mateix Dietrich Fischer-Dieskau. També ho és el tenor Ian Bostridge, d'una generació més jove i conegut sobretot pel seu histrionisme interpretatiu que, malgrat no agradar tothom, té més admiradors que no pas detractors. Aquest darrer també interpretarà un programa, encara per determinar, de *lieder* de Schubert.

Poc més d'un mes després del concert amb àries de Mozart que va oferir a la mateixa sala, Edita Gruberova torna a l'estimat escenari on ha recollit tants èxits i on té un públic fidel, per interpretar un recull de *lieder* de Mozart, Dvorák, Strauss, entre d'altres, acompanyada al piano per Friedrich Haider.

09/10

ÒPERES

L'arbore di Diana

de Vicent Martín i Soler

Octubre de 2009 dies 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13 i 14

Harry Bicket • Francisco Negrin

Laura Aikin, Michael Maniaci / Ana Nebot, Ainhoa Garmendia / Elena Copons, Marisa Martins / Anna Tobella, Jossie Perez / Gemma Coma-Alabert, Charles Workman / Andrew Goodwin, Steve Davislim / John McVeigh, Marco Vinco / Simon Orfila.

Król Roger

El rei Roger

de Karol Szymanowski

Novembre de 2009 dies 2, 5, 7, 8, 10, 11, 13 i 16

Josep Pons • David Pountney

Scott Hendricks / Leszek Skrla, Anne Schwanewilms / Monica Mych, Will Hartmann / Pawel Tolstoy, Francisco Vas / Roger Padullés, Daniel Borowski / Aleksander Teliga, Jadwiga Rappé / Agnes Zwierko.

Hypermusic Prologue

Opera al Foyer

d'Hector Parra

Novembre de 2009 dies 27 i 28

Clement Power • Paul Desveaux

Charlotte Ellett, James Bobby.

Ensemble Intercontemporain

Il trovatore

de Giuseppe Verdi

Desembre de 2009 dies 2, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 27, 29 i 30

Marco Armiliato • Gilbert Deffo

Fiorenza Cedolins / Krassimira Stoyanova / Maria Pia Piscitelli, Luciana D'Intino / Irina Mishura / Elena Manistina, Marco Berti / Alfred Kim / Giuseppe Cipali, Roberto Frontali / Anthony Michaels-Moore / Vittorio Vitelli, Paata Burchuladze / Stefano Palatchi, Begoña Alberdi, Vicenç Esteve Madrid.

Tristan und Isolde

de Richard Wagner

Gener de 2010 dies 23, 27 i 31

Febrer de 2010 dies 4, 6, 8, 10, 12, 16, 18 i 20

Sebastian Weigle • Thor Steingraber • David Hockney

Deborah Voigt / Silvana Dussmann, Peter Seiffert / Richard Margison, Michaela Schuster / Janina Baechle, Bo Skovhus / Tomas Tomasson, Kwangchul Youn / Attila Jun, Norbert Ernst, Francisco Vas.

La fille du régiment

de Gaetano Donizetti

Març de 2010 dies 7, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 22 i 25

Yves Abel • Laurent Pelly

Patrizia Ciofi / Nino Machaidze, Juan Diego Flórez / Antonio Gandia, Pietro Spagnoli / Carlos Bergasa, Ann Murray / Victoria Livengood, Alex Sanmarti, Josep Ribot, Angel Pavlovsky.

Die Entführung aus dem Serail

El rapte en el serrall

de Wolfgang Amadeus Mozart

Abril de 2010 dies 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22 i 23

Ivor Bolton • Christof Loy

Diana Damrau / Agneta Eichenholz, Olga Peretyatko / Hendrikje van Kerkhove, Christoph Strehl / Pavel Breslik, Norbert Ernst / Peter Marsh, Franz-Josef Selig / Jaco Huijpen, Christoph Quest.

Der Rosenkavalier

El cavaller de la rosa

de Richard Strauss

Maig de 2010 dies 10, 13, 16, 19, 22, 25 i 28

Michael Boder • Uwe Eric Laufenberg

Martina Serafin, Ofelia Sala, Sophie Koch, Peter Rose / Bjarni Thor Kristinnsson, Franz Grundheber, Julia Juon, Amanda Mace, Christoph Strehl, Alessandro Guerzoni, Francisco Vas, Roger Padullés, Josep Fadó, Michelle Marie Cook, Marc Pujol.

Les mamelles de Tirésias

de Francis Poulenc

Maig de 2010 dies 27 i 29

Josep Vicent • Emilio Sagi

Maria Bayo, David Menéndez, Itxaro Mentxaka.

Pikovaia Dama

La dama de piques

de Piotr I. Txaiikovski

Juny de 2010 dies 19, 22, 25 i 28

Juliol de 2010 dies 1 i 4

Michael Boder • Gilbert Deffo

Ben Heppner, Emily Magee, Lado Ataneli, Ludovic Tézier, Elena Zarembo, Ewa Podlès, Mikhaïl Vekua, Francisco Vas, Stefania Toczyńska, Kurt Gyssen, Alberto Fera, Claudia Schneider, Jon Plazaola, Michelle Marie Cook.

El jugador

versió concert

de Serguei Prokofiev

Juny de 2010 dies 26 i 29

Aleksandr Anissimov

Vladimir Galouzine, Olga Guryakova, Vladimir Ognovenko, Elena Obratsova, Olga Savova, Stephan Rügamer, Plamen Kumpikov, Robert Hebenstreit, Gregory Bonfatti, Pavel Kudinov, Alberto Fera, Aleksandr Teliga, Beatriz Jiménez, Elzbieta Ardam, Jon Plazaola, Mikhaïl Vekua, Marc Pujol, Maria Hinojosa, Claudia Schneider, Inés Moraleda i Francisco Vas.

Doña Francisquita

d'Amadeu Vives

Juliol de 2010 dies 23, 24, 25, 27, 28, 29 i 30

Miquel Ortega • Luis Olmos

Mariola Cantarero / Maria José Moreno, Josep Bros / Àlex Vicens, Milagros Martín, Amelia Font, Julio Morales / Emilio Sánchez, Enrique Baquerizo.

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

Liceu  Òpera Barcelona

DANSA

English National Ballet

Setembre de 2009

dies 3, 4, 5, 6, 8, 9 i 10

Les Sylphides • La mort del cigne •

Le spectre de la rose • Faune •

Schéhérazade

Sasha Waltz & Guests

Febrer de 2010 dies 1, 2 i 3

Impromptus

The Royal Ballet

Juliol de 2010 dies 10, 11, 12 i 13

La bella dorment

CONCERTS

Vivaldi

Novembre de 2009 dia 6

Magdalena Kozena

Andrea Marcon

Venice Barroc

Szymanowski

Novembre de 2009 dia 15

Riccarda Merbeth, Agnes Zwierko,

Pawel Tolstoy, Aleksandr Teliga

Josep Pons

Concert Final Concurs

«Francesc Viñas»

Gener de 2010 dies 15 i 17

Gueràssim Voronkov

Elijah

de Felix Mendelssohn

Febrer de 2010 dies 17 i 19

Eva Mei, Katerina Karnéus,

Werner Güra, René Pape

Antoni Ros-Marba

War Requiem

de Benjamin Britten

Juliol de 2010 dies 3 i 6

Anja Kampe, Ian Bostridge,

Peter Mattei

Michael Boder

RECITALS

Bejun Mehta

Desembre de 2009 dia 17

Montserrat Caballé

i les seves veus

Desembre de 2009 dia 28

Joyce DiDonato

Gener de 2010 dia 24

Felicity Lott

Febrer de 2010 dia 5

Christine Schäfer

Juny de 2010 dia 21

PROGRAMACIÓ AL FOYER

Sessions al Foyer

Martín i Soler i la seva època

Octubre de 2009 dia 15

Descobrir els polonesos

Novembre de 2009 dia 12

Donizetti i els epigons

de l'òpera buffa

Març de 2010 dia 27

De Mozart a Strauss

Abril de 2010 dia 9

La música i el joc

Juny de 2010 dia 30

Sessions «golfes»

In der Bar zum Krokodil

Teresa Weissbach en recital

Febrer de 2010 dies 26 i 27

Sunday in New York

Christine Ebersole en recital

Juny de 2010 dies 11 i 12

EL PETIT LICEU

Pere i el llop

Octubre de 2009 dia 3

Abril de 2010 dies 17 i 18

La primera cançó

Octubre de 2009 dia 31

Novembre de 2009 dies 21 i 22

El Superbarber de Sevilla

Novembre de 2009 dia 28 i 29

La Ventafocs

Desembre de 2009 dies 5, 19 i 20

La petita Flauta Màgica

Gener de 2010 dies 16, 17, 23 i 24

Allegro Vivace

Febrer de 2010 dies 27 i 28

IT Dansa

Març de 2010 dies 11, 13 i 14

Els músics de Bremen

Març de 2010 dies 20 i 21

El petit escuraxemeneies

Maig de 2010 dies 8 i 9



VENDA DE LOCALITATS A partir del 13 de juliol

ServiCaixa
902 53 33 53
servicaixa.com

LiceuDirecte
www.liceubarcelona.cat

TaquillesLiceu
Sant Pau, 1

Gran Teatre del Liceu
La Rambla 51-59
08002 Barcelona
www.liceubarcelona.cat

EL MES DE JUNY, A L'ABAST

L'organista de la catedral de Liverpool al Palau

Després del duo de piano i orgue protagonitzat per la jove pianista M. Teresa Sierra i l'organista Raúl Prieto el passat mes d'abril, el Cicle d'Orgue al Palau posa punt final a la seva sisena temporada amb el concert d'un dels organistes més reconeguts del panorama interpretatiu actual, Ian Tracey, amb un programa eclèctic i de gran interès, que permetrà copsar les múltiples facetes expressives de l'orgue del Palau.

CICLE D'ORGUE AL PALAU. Ian Tracey, piano. Händel, Bach, Schumann, Bossi, Elgar, Cochereau, Peeters.
PALAU DE LA MÚSICA. 19 DE JUNY DE 2009 (19 h).

Ian Tracey és l'organista de la catedral anglicana de Liverpool des de l'any 1980, activitat que combina amb l'acompliment d'una atapeïda agenda de concerts arreu d'Europa. L'orgue de la dita catedral és el més gran del Regne Unit i un dels més grans del món. Construït pel taller de Henry Willis, l'orgue va quedar finalitzat l'any 1926 i ocupa les dues parets del cor d'aquesta catedral. Entre els anys 1958 i 1960 l'orgue va patir alguns canvis i millores, necessaris per a la seva conservació, que van ser duts a terme pel seu fill Henry Willis Jr.

L'organista Ian Tracey és successor, en el càrrec d'organista a la catedral de Liverpool, de Henry Goss-Custard i Noel Rawsthorne; un lloc que té una forta càrrega apostòlica per a qui l'ocupa. Alumne de Rawsthorne al Trinity College de Londres, va ampliar estudis pos-



IAN TRACEY

teriorment amb Andre Isoir i Jean Langlais a París. Tracey va ser l'organista més jove a accedir a un càrrec oficial com a organista a una catedral i des de la seva arribada va ser nomenat organista titular, fet que li permet dedicar molt més temps a l'estudi, la interpretació i l'enregistrament de música amb

l'orgue. Doctor en música per la Universitat de Liverpool, Tracey combina aquest amb altres càrrecs a diferents institucions musicals del país.

El programa que oferirà a l'orgue permetrà gaudir de les diverses paletes de colors de l'orgue del Palau de la Música. El concert començarà amb una versió en orgue de l'obertura de *The Occasional Oratorio* de Georg Friedrich Händel, datat el 1746. Després de la *Chacona en Re* de Johann Sebastian Bach, l'organista britànic oferirà *Four sketches for pedal piano* de Robert Schumann, abans d'interpretar el "Larghetto" de la *Serenata per a cordes op. 20*, novament en versió organística del compositor britànic Edward Elgar. A la secció final del concert, Ian Tracey oferirà dues obres de compositors menys coneguts en el panorama internacional, com són el compositor francès Pierre Cochereau (1924-1984) –de qui interpretarà l'*Scherzo symphonique*– i el compositor belga-holandès Flor Peeters (1903-1986), del qual oferirà el *Lied to the flowers & lied to the sun op. 66*.

RMC
296

Isabel Rey interpreta Toldrà i García Abril

CONCERTS SIMFÒNICS AL PALAU. Isabel Rey, soprano. Dir.: David Giménez Carreras. García Abril, Toldrà, Schubert.
PALAU DE LA MÚSICA. 6 DE JUNY DE 2009 (19 h).

L'Orquestra Simfònica del Vallès actua al Palau de la Música Catalana amb un interessant programa en què compta amb la participació de la soprano valenciana Isabel Rey, una de les intèrprets espanyoles més valorades en l'actualitat. Amb una intensa activitat operística, habitual als teatres de Zuric, Munic, Hamburg o Amsterdam, Rey dedica gran part del seu temps a l'activitat concertística, essent una intèrpret de renom en la música es-

panyola. Per aquest motiu resulta atractiu sentir-la en un repertori, a més, no gaire habitual a les sales de concerts, com són les cançons d'Eduard Toldrà i les *Canciones de Valldemosa* (1974) d'Antón García Abril, sobre textos de poetes espanyols contemporanis, com Luis Rosales, José García Nieto, José Hierro, Antonio Gala, Dionisio Ridruejo o Salvador Espriu.

Sota la direcció del seu director titular, David Giménez Carreras, l'Orques-



ISABEL REY

tra Simfònica del Vallès interpretarà la *Simfonia núm. 4 en Do menor, "Tràgica"* (1816) de Franz Schubert, en què domina un clima de tensió i dramatisme, tot assemblant-se en ocasions al caràcter d'algunes de les obres simfòniques de Beethoven.

EL MES DE JUNY, A L'ABAST

'Salome'

Patologia sensual freudiana al Liceu

Amb prou feines recuperats de les representacions de *La cabeza del Bautista*, arriba la que podríem considerar matriu operística del tema, amb el títol concís del nom de la protagonista.

per J. COMELLAS

Arriba també, o més ben dit torna, una obra d'una impressionant grandesa, una d'aquelles òperes pesants, que no vol dir pesades, que cap teatre pot deixar de programar de manera sovintejada. Richard Strauss, que s'havia estrenat en el gènere líric el 1894 amb *Guntram* i havia continuat el 1901 amb *Fuersnot*, el 1905 amb l'estrena d'aquesta òpera es consagrava com un dels darrers grans compositors de la història de l'òpera.

Ell mateix va escriure el llibret a partir de la traducció a l'alemany de l'original de l'obra teatral homònima d'Oscar Wilde, recordem-ho, escrita en francès. Encara havia de començar la fructífera relació amb el llibretista Hugh von Hoffmansthal, concretada quatre anys més tard amb *Elektra*. El compositor es va sentir atret per l'obra teatral que havia vist representada l'any 1902 a Berlín amb dramaturgia de Max Reinhardt.

En la seva versió va fer èmfasi no tant en els elements decadentistes de l'original —estrenada el 1892—, com en els de tall patològicament passionals personificats en la protagonista. Salomé va esdevenir d'aquesta manera la representació precisa d'un procés de degradació moral fins al límit autodestructiu a través de l'assumpció absoluta de patologies conductuals basades en el paroxisme sensual incontrolable, en la luxúria desbordada, i en l'anul·lació de la capacitat de raonament fins a la deshumanització. Salomé és un personatge que des de l'i-



NINA STEMME

nicial estatus de normalitat, valgui la redundància, evoluciona pel pendent de les passions antinatural, impossibles d'equilibrar a través del raonament. I amb la seva actuació motora arrossega els seus companys de viatge pel mateix pendent de la irracionalitat incontrolable que mena a la tragèdia. Com ha dit amb molta exactitud Paul Henry Lang, els personatges de *Salome* "semblen casos d'arxiu d'un psicoanalista expressats en monòlegs lírics pròxims a l'òpera". I aquí potser no resultarà balder recordar que l'any de l'estrena coincideix amb el de la publicació de *Tres assaigs sobre la teoria sexual* de Sigmund Freud. Ni la figura de Jochanaan, el cosí de Crist, no s'escapa d'aquest pendent a què l'empeny la protagonista, ni que sigui pel fet d'exacerbar fins al límit els trets del seu discurs i coherència ètics. Herodes i Herodias esdevindran ninots per la seva incapacitat de posar murs al desbordament de l'actuació de Salomé.

Opera forta, potent, transcendidora del discurs wagnerià, del qual amb tot encara és en part deutor, el mateix Strauss la va qualificar, amb *Elektra*, com òpera d'orquestra, pel gran protagonisme expressiu de la formació instrumental, i per com no esdevé company

de viatge sinó coprotagonista. Alhora, això comporta un quadre d'interprets molt important, molt madur, que en aquest cas encapçala Nina Stemme, una gran cantant de qui hem de recordar al Liceu la magnífica versió de *Jenufa* el mes de maig del 2005. L'acompanyarà la mezzosoprano Jane Henschel, una altra artista de gran nivell, aquí en el paper d'Herodias. Al Liceu ha interpretat, amb un molt plaent record també, *Katja Kabanova* el mes de març del 2002 i *Die Walküre*, el mes de maig de l'any passat.

Del tenor nord-americà Robert Brubaker caldrà recordar la seva presència al Liceu amb *Khovantxina* la temporada 2006-07. Compta amb un força intens historial en obres al marge del gran repertori: Prokófiev, Zemlinsky, Britten, Weil, Janáček...

Caldrà estar molt atent al debut liceístic del baríton nord-americà Mark Delavan. El seu historial, amb actuacions als teatres d'òpera de més pes dels Estats Units i amb directors com James Conlon o Seiji Ozawa, donen la imatge d'un artista consistent.

Salome, per la naturalesa del seu argument i també pels trets exòtics de la seva localització i context argumental, ha permès espectacles dramàtics de gran brillantor. Aquí serà servit per una nova coproducció que signa Guy Joosten, de qui cal recordar el muntatge la temporada passada d'*Elektra*, que no va passar precisament desapercebut. La batuta serà la de Michael Boder, el titular del fossat liceístic, aquí en un dels compromisos més exigents de la seva trajectòria barcelonina.

SALOME de Richard Strauss. Llibret: R. Strauss, basat en la traducció alemanya de Hedwig Lachmann de l'obra homònima d'Oscar Wilde. Nina Stemme. Robert Brubaker. Mark Delavan. Jane Henschel. Stefan Heibach. Anna Tobella. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dramaturgia: Guy Joosten. Dir. musical: Michael Boder. Nova coproducció Gran Teatre del Liceu, Teatro Real, La Monnaie-DeMunt.
LICEU. DEL 19 DE JUNY AL 7 DE JULIOL DE 2009.

RMC
296

Adagio



Escoltar, sentir i clicar
Descobreix Catalunya Música
www.catmusica.cat

Cat  música

Catalunya Música
Intensament clàssics

LIED SENSE PARTITURA

Anton Webern: morir a trets

“

–“Es mou en la foscor. He vist brillar la punta encesa d'un cigar dels bons.”
Els cops, la llum que crema com el gel,
ales i vent i xerroteig de gent
darrere el vel trencat de la mirada.
Em moc en la foscor i em costa molt;
travesso el bram del mar encara sord,
estels fugaços em pentinen calb,
ric dels meus braços curts i em cau la boca,
un degoteig em martelleja el cap,
em ve un record de calament florit,
i olor de bosc espès i de bolets...
Les mans que són les de la meua mare
em renten el culet i l'entrecreix,
i entre els llavis li veig un imperdible...
Tot a l'entorn fins lluny és ple de creus.
Intento amb la mà lliure escriure un vers
que pugui recompondre amb notes balbes,
bellugo el pentagrama amb un alè,
escupo un doll de música vermella:
de dotze, sis... de sis en queden tres...
de tres per quatre dotze, fuig el zero,
queda un sol sostingut per l'armadura,
no em respon el paper, no sento veus.
S'han esborrat del tot, com els records.
Deu ser el minut després d'haver rebut
l'impacte de les bales... –“L'he abatut!”

per Jaume Creus, 21 d'octubre de 2000



ANTON WEBERN

RMC
296

”

No és gaire sabut –potser perquè tampoc la música concisa d'Anton Webern no és gaire sabuda ni interpretada– el final atzarós, melodramàtic i absurd d'aquest compositor. La realitat del que succeï semblava més pròpia d'aquelles tragèdies gregues on el destí (el fat) tenia un paper de catalitzador. La idea de les parques tallant els fils de la vida dels herois (Wagner ens ho mostrà ben descriptivament) no ens deixa de petja quan intentem esbrinar el desenllaç de la vida d'Anton Webern. Aquells dies de 1945, després de la caiguda de l'Alemanya nazi i l'entrada dels Aliats, eren prou caòtics per donar peu a “errors” com el que sembla que es va cometre al poblet de Mittersill, prop de Salzburg, davant de les muntanyes que tant atreïen el músic alpinista. Els fets, mai prou aclarits, els van protagonitzar el gendre del músic, Benno Mattel, nazi i traficant al mercat negre, que sembla que havia de ser

arrestat aquell fatídic 15 de setembre a casa seva mateix, agafat *in fraganti*; el matrimoni Webern, que havia estat convidat justament a aquella casa a sopar; un soldat (Ray Bell, el que va disparar) i un sergent nord-americans que vigilaven la casa i que van arribar a entrar-hi per endur-se Benno detingut. I del cert poca cosa més: tres trets i Anton Webern entrant de nou a la casa per expirar als braços de la seva dona. Segons les declaracions de la vídua, del sergent, de les filles Webern i dels amics, les hipòtesis són diverses. Oficialment, era un cas llavors penat de mercat negre i Webern s'hi hauria ficat pel mig, fos sortint a fumar un cigar (d'estraperlo) per desviar l'atenció i permetre la fugida del seu gendre o fins entorpidint clarament la detenció, cosa que hauria obligat el soldat a disparar (estrany en un vell, i a més feble com estava). El motiu cert dels trets segurament no el sabrem mai, però el seu autor, Ray Bell, morí al cap de només

deu anys, amb remordiments per haver mort “aquell home”, segons declarà la seva esposa. Extraoficialment, el desencadenant podria haver estat la cacera d'exnazis que s'amagaven pels pobles, camuflats entre la població. Benno era un d'ells, i també ho havia estat Peter, el fill del músic, que havia mort feia pocs mesos al front iugoslau, a Maribor (Eslovènia).

Webern havia passat els últims temps angoixat i depressiu, sense pràcticament compondre res de nou. La recent pèrdua del fill l'havia trasbalsat molt, havia patit disenteria, i estava molt feble i desnerit. I només tenia un consol: acabada la guerra i alliberada Viena, l'havien nomenat president de la Societat Internacional per a la Música Contemporània (SIMC) i el reclamaven a la capital. Però la sola esperança on aferrar-se entre tanta pena i patiment fou abatuda a trets.

Jaume Creus

43

Palau 100

XIX Temporada 2009-2010

CONCERTS DE MÚSICA DE CAMBRA

SALA PETIT PALAU



1 Dijous, 26 de novembre de 2009, 20.30 h

TOKYO STRING QUARTET

L. van Beethoven

Quartet per a corda en Sol major núm. 2,
op. 18

A. Berg

Quartet per a corda op. 3

J. Brahms

Quartet per a corda núm. 3,
en Si bemoll major, op. 67

3 Dijous, 15 d'abril de 2010, 20.30 h

TRIO WANDERER

J. F. Haydn

Trio Hob:27

F. Mendelssohn

Trio op. 49

J. F. Haydn

Trio Hob:14

F. Mendelssohn

Trio op. 66

2 Dijous, 11 de març de 2010, 20.30 h

MARÍA BAYO, soprano

Maciej Pikulski, piano

Cançons de **Beethoven, Schubert,**
Falla, Debussy, Turina, Guastavino
i **Ginastera**

4 Dimecres, 26 de maig de 2010, 20.30 h

JANINE JANSEN, violí

Itamar Golan, piano

R. Schumann

Sonata núm. 1 en La menor

B. Bartók

Sonata núm. 2

L. Janáček

Sonata

L. van Beethoven

Sonata núm. 10 en Sol major

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

PREUS DELS ABONAMENTS: 56 i 75 €
PREUS DE LES ENTRADES: de 12 a 25 €

VENDA D'ABONAMENTS: del 12 al 25 de juny de 2009
VENDA D'ENTRADES: a partir del 7 de juliol de 2009

Amb el patrocini de:

 FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

PAPER D'ASSAIG



Saps la terra on floreix el llimoner?

per MIQUEL
DESCLOT

POETA



Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) va heretar del seu pare, que de jove havia visitat Itàlia, una passió platònica per la península transalpina i un anhel irrefrenable de viatjar-hi i coneixe-la a fons. Durant tota la seva joventut, el poeta va viure sempre amb aquella fixació de peregrinar a la terra que, amb el nou estímul rebut de Winkelmann, se li apareixia com la mare de la civilització europea (desig que, a la fi, va complir l'any 1786, quan es va escapar furtivament de les seves obligacions amb el príncep de Weimar per passar més d'un any i mig en terres italianes, d'on havia de sortir el seu memorable *Viatge a Itàlia*). Aquell anhel de joventut es va encarnar en una de les poesies més celebrades del poeta alemany, la cançó de Mignon que comença amb el vers "Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?" (que Joan Maragall va girar en el conegut "Saps el país dels tarongers en flor?"), esdevinguda el prototip del cant d'enyorança de la terra natal i alhora del nòrdic anhel d'Itàlia, de la civilització mediterrània. Es tracta d'una cançó que canta el personatge de Mignon a la tercera part de la novel·la de formació *Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*, una obra començada l'any 1777 però que no s'havia de publicar fins als anys 1795-96, després de passar per diferents estadis de redacció.

Mignon és una petita adolescent, vestida amb roba de noi, de passat misteriós, que Wilhelm Meister rescata de les mans d'una colla de saltimbanquis que l'havien segrestada de criatura. Arran d'aquest alliberament, Mignon esdevé una servidora devota del protagonista, que al seu torn queda fascinat per la personalitat inquietant d'aquella menuda enigmàtica, enyorosa i sofrent, que es nega a parlar dels seus orígens i de la seva experiència (no serà fins força enllà en la novel·la que se'n desvelarà la història). El punt més memorable de la relació entre ells dos és al començament del llibre tercer, quan Mignon es posa a cantar la famosa cançó d'enyorament del seu país, sense mai esmentar-lo, que podem traduir com segueix:

*¿Saps la terra on floreix el llimoner,
les taronges rutilen al verger,
el ventjol alena en el cel blau,
la murtra i el llorer es drecen en pau?
Digues, hi saps?*

*Allí, allí,
oh estimat meu, volguessis anar amb mi!*

*Saps la casa? S'aixeca en fermes pilars,
sales i alcoves lluen al meu pas,
les estàtues de marbre em fan retret
com dient: "Pobre infant, doncs què
t'han fet?"*

Digues, hi saps?

*Allí, allí,
oh padrí meu, volguessis anar amb mi!*

*Saps la serra i el seu camí alterós?
La mula enfila pel collet boirós,
a la balma reposa l'antic drac,
els rocs s'estimben pel torrent obac.
Digues, hi saps?*

*Allí, allí,
oh pare meu, ens mena el bon camí!*

Tant com la bellíssima poesia, però, és important la manera com l'autor ens en presenta la irrupció musical en la vida del protagonista: «Al cap d'unes hores, Wilhelm va sentir música davant la porta. D'entrada es va pensar que havia tornat l'arpista; però aviat va distingir els sons d'una cítara, i la veu que es va posar a cantar era la veu de Mignon. Wilhelm va obrir la porta, la criatura va entrar i va cantar la cançó que acabem de reproduir. Tant la melodia com l'expressió van agradar al nostre amic de manera especial, encara que de bon començament no en pogué entendre cadascuna de les paraules. Va fer que li repetís i que li expliqués les estrofes, se les va apuntar i les va traduir a l'alemany. Però l'originalitat dels girs només la podia imitar vagament. La candidesa infantil de l'expressió desapareixia en atapeir-se en un llenguatge embullat la consonància i la matusseria. L'encant de la melodia tampoc no es podia comparar amb res. Ella encetava cada vers solemnement i ufanosa, com si volgués cridar l'atenció sobre alguna cosa singular, com si es disposés a anunciar alguna cosa important. A la tercera línia el cant esdevenia més somort i més lúgubre; el "digues, hi saps?" l'expressava misteriosament i circumspecta; en l'"allí, allí" hi havia un

enyor irresistible, i aquell "volguessis anar amb mi" el sabia modificar a cada repetició de tal manera que tan aviat resultava suplicant i porfidiós com estimulant i prometedor. Un cop va haver recitat la cançó per segona vegada, es va aturar un moment, va fitar Wilhelm i li va preguntar: "La saps, la terra?" "Deu ser Itàlia, oi?" va respondre Wilhelm; "D'on l'has tret, aquesta cançó?" "Itàlia!" va afirmar Mignon; "Si vas a Itàlia, pren-me amb tu, que hi tinc fred jo, aquí." "Ja hi has estat tu, benvolguda criatura?" va fer Wilhelm. Però Mignon es va quedar en silenci i ja no hi va haver manera de fer-li dir res més.»

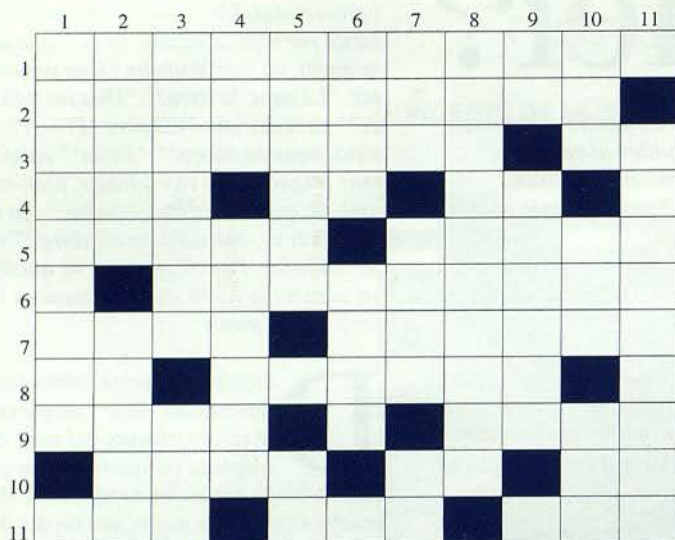
Després d'aquesta minuciosa descripció dels complexos afectes i efectes del cant de Mignon, no hauria de fer estrany a ningú que molts compositors alemanys se sentissin urgits, per no dir desafiats, a interpretar aquella música mítica. Ja ho va intentar Beethoven l'any 1809, sense aconseguir-hi tanmateix gaire més que una cançó bonica. També ho va provar Schubert, el 1815, però tot i que ja era autor d'una obra mestra sobre text de Goethe com *Gretchen am Spinnrade*, no va anar gaire més enllà que Beethoven. Tant a l'un com a l'altre sembla que se'ls escapi la naturalesa profundament adolorida i nostàlgica, inequívocament romàntica, de l'ambigu personatge de Mignon. Van ser, doncs, les següents generacions romàntiques les que van haver de desentranyar el misteri d'aquella cançó meravellosa. Liszt, un lector expert i refinat, en va fer una bellíssima versió l'any 1842, que va orquestrar brillantment catorze anys més tard. Schumann, un autor no menys literari que Liszt, en va fer una suggerent interpretació l'any 1849, sens dubte mereixedora d'una atenció superior a la que se li sol concedir. Finalment, Wolf en va fer la seva lectura l'any 1888, amb una penetració literària i psicològica enlluernadora, d'un dramatisme colpidor.

Cal tenir encara present que, al llarg de la novel·la de Meister, Mignon canta tres cançons més, sempre reveladores del seu torbador món interior. Beethoven en va musicar la segona, *Sehnsucht*, però no va prestar atenció a les altres dues. Schubert va acabar component-les totes quatre, però en èpoques i amb resultats diferents. Només Schumann i Wolf es van plantejar les quatre cançons com un tot, com un petit cicle unitari. El de Wolf és justament conegut i celebrat, però el de Schumann, obscurit pels seus extraordinaris cicles sobre Heine i Eichendorff, no sembla que hagi trobat prou advocats per atorgar-li la posició que es mereix al repertori liederístic.

RMC
296

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada de maig 2009 (núm. 295)

Horitzontals. 1. Solistes de violí a les orquestres, elles. 2. Sonadors de llaüt, ells. 3. El de l'*Adagio*. Tuba consonàntica. 4. Presoner de Reus. Així començava Isaac (Albéniz). Limiten en Niccolò Paganini. La major. 5. Circ desordenat i amb una C de més. El trepitgen els pianistes. 6. Nicolau, Nin o Nielsen. No serien pas fàcils. 7. Sons repetits i escapçats en la llunyania. Raonen amb l'última al capdavant. 8. Tonalitat. Dolor poc viu, però continu que pateix la protagonista de qualsevol òpera romàntica. La major. 9. Societat de Batutes Musicals Oprimides. Ravel, Ruera o Rakhmàninov. Institut d'Automats Especialitzats a Repetir. 10. La Simpson que toca el saxo. A mig to de oD i a un to de aL. A mig to de Fa. 11. Bastó, fins i tot batuta rural. Estri necessari per al violinista i no tant per al contrabaixista. Tons que hi ha entre Do i Mi.

Verticals. 1. Aeròfon de llengüeta simple (plural). Palestrina, Pergolesi o Pueyo (Salvador). 2. Director general de l'Auditori de BCN. La nostra agrupació instrumental. 3. Òpera de Verdi. La *Vuitena* de Mahler. 4. César, un dels Cinc. Element d'expressió per als artistes de la dansa (plural). 5. Instruments associats a una tribu determinada, com ara la tenora. Una timbala vista des de l'orgue. A la tarda, a la plaça, cal ballar la sardana, la dansa catalana. 6. En Miguel, el cantant beethovenià del "*Escucha hermano...*". Toni Miró avocàlic. Ramió (Concepció), Ribas (M. Rosa) o Roig (M. Teresa), compositores. 7. Et sona (consonànticament)? Ho faig quan em trobo un calderó i miro el director. 99 romans. 8. Camins marcats, sigui a la muntanya, sigui en un pla d'estudis de l'ESMUC. 9. Nord-est. Persona estúpida que no necessàriament toca un instrument idiòfon. Re major. 10. Nord-est que ha perdut el nord. L'empresa que gestiona aeroports ha perdut la cua. Estil de rock post-hardcore més emotiu. 11. Serpentó. Centres de recuperació física i mental molt estimats pels músics des del romanticisme.

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

Solucions en el número següent.

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

<www.sidokus.com>

Dansa hongaresa núm. 1 (J. Brahms)

Sidoku de maig 2009 (núm. 295)
Simfonia núm. 5 (L. van Beethoven)

olivia plaza | hotel

PL.CATALUNYA 19 · Barcelona

Vine al cor de Barcelona



nineteen restaurant

Restaurant, Bar i Terrassa l'espai més singular del centre de Barcelona, on podrà descansar i relaxar-se, prendre una copa, degustar tapes o gaudir d'una cuina mediterrània molt cuidada.

www.oliviahotels.es

T +34 93 316 87 00 · info@oliviahotels.es



l'obra Social

DE CAIXA CATALUNYA

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

CAIXA CATALUNYA
OBRA SOCIAL

