

REVISTA MUSICAL CATALANA

Kiri Te Kanawa

Comiat de
Barcelona



Haydn
Als 200 anys de
la seva mort

Montserrat
Torrent
Premi d'Honor
de la Música Catalana

**Trio
Kandinsky**
Feliç 10è aniversari



amb art
amb tenacitat
amb carisma



amb ideals
amb complicitat
amb entusiasme
amb creativitat



amb energia
amb passió
amb compromís



amb sensibilitat
amb talent



amb força
amb prestigi



Continuem component tots junts

abertis

Aena
Aeropuertos Españoles
y Navegación Aérea

Agbar
AGÜES DE BARCELONA

Bancaja

Bankpime

CATALUNYA
RÀDIO

Coca-Cola

El Corte Inglés

EL PAÍS

el Periódico

euromadi

fecsa endesa

ferrovial
AGROMAN

Fundació
Banc Sabadell

Fundació
Caixa Penedès

Fundació
Damm

Obra Social
Fundació "la Caixa"

FUNDACIÓ PUIG

FUNDACIÓN
Banco Santander

FUNDACIÓN

FUNDACIÓN
REPSOL

Fundación
Telefónica

gasNatural

GRUP
PERALADA

GRUP
SAGARDI
www.grupsagardi.com

Santander

IIVAS
MÉDIA

inversis
BANCO

LA VANGUARDIA

Loterías y Apuestas
del Estado

MITSUBISHI
ELECTRIC

CAIXA CATALUNYA
OBRA SOCIAL

oliviaplaza | hotel

Telefónica

3

tve

ORFEO CATALA
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

FUNDACIÓ
ORFEO CATALA
PALAU DE LA MÚSICA

CONSORCI
PALAU MÚSICA
CATALANA

Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

GOVERN DE CATALUNYA

ABC CATALUNYA, ACERS BERGARA, AGEFRED, S.A., AGROLIMEN, AGUAS FONT VELLA Y LANJARÓN, S.A., AGUSTI TORELLÓ, S.A., AIRAT, S.A., AITANA, ALIANÇA, ALLIANZ SEGUROS, ALTAE BANCO PRIVADO, ARMAND BASI, ASCENSORS JORDÀ S.A., ASSOCIACIÓ/COL·LEGI D'ENGINYERS INDUSTRIALS DE CATALUNYA, BAGUÉS-MASRIERA JOIERS, BANCO POPULAR ESPAÑOL, FAMILIA BARCELÓ BONADA, BASSAT OGILVY, CAIXA DE GIRONA, CAIXA TERRASSA, CAMBRA DE COMERÇ DE BARCELONA, CANON ESPAÑA, S.A., CAPRABO, CAVA SUMARROCA, CESPA, CEMENTS MOLINS, CLOS INTERIORS, S.L., COBEGA, S.A., COL·LEGI D'ENGINYERS DE CAMINS CANALS I PORTS - CATALUNYA, COL·LEGI DE FARMACÈUTICS DE BARCELONA, COMRÀDIO, COMSA, S.A., CONSORCI DE LA ZONA FRANCA DE BARCELONA, COPISA, CRÉDITO Y CAUCIÓN, JOAN CURTO I MASSANA, CHOCOLAT FACTORY, JOSEP DANIEL I LLUÏSA FORNOS, DIARI AVUI, CARLES DÍAZ I GÓMEZ, EL MUNDO DE CATALUNYA, EL PUNT, ERCROS, ESTEVE, EUROFIRMS TREBALL TEMPORAL, EXPANSIÓ, RAMON FERRER I CANELA, FIGUERAS INTERNATIONAL SEATING, S.A., FLUIDRA, FM.2 INSTAL·LACIONS, S.A., MARIA FONT DE CARULLA, FUNDACIÓ JESÚS SERRA, FUNDACIÓ PUIGVERT, FUNDACIÓ ALTADIS, FUNDACIÓ CUATRECASAS, G.P.O., S.A. GABINET URIBE, GADE / GRUPO DE ASISTENCIA Y DISEÑO ELECTRÓNICO, S.L., GISA, GREMI DE CONSTRUCTORS DE BARCELONA I COMARQUES, GRUPO AC MARCA, I.C. EMPRESARIAL, S.L., IBERDROLA, INDRA, LA SEDA DE BARCELONA, LABORATORIOS ALMIRALL, S.L., LAYETANA INMOBILIÀRIA, LOTERIA DE CATALUNYA, ALBERT MALLOFRE, MIQUEL ALIMENTACIÓ GRUP, S.A., HORACI MIRAS I GINER, MRW, NATUR SYSTEM, S.L., NESTLÉ ESPAÑA, ONA F.M., ONDA RAMBLA, OVIDEO TV, PORT DE BARCELONA, QUADIS, RACC, REGAL, RENFE, REVISTA EXPONE, REVISTA MUSICAL CATALANA, RICARDO MOLINA, S.A., ROCA JUNYENT, S.L., FRANCESC RUBIÀLTA I VILASECA, S.A.C.R.E.S.A., S.G.A.E.-FUNDACIÓ AUTOR, SABA APARCAMENTS, S.A., SAGE LOGIC CONTROL, SANOFI - AVENTIS, EMILI SARRIÓ I AVINENT, SAYTEL SERVEIS INFORMÀTICS, SELMAR, S.A., SERVEIS FUNERARIS DE BARCELONA, S.A., JOSEP SINGLA I BARCELÓ, SONY ESPAÑA, S.A., OSCAR TUSQUETS BLANCA, UNIC AGENCY, VIATGES BAIXAS, S.A., VUELING

T. 93 295 72 14 / www.palaumusica.cat

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA



Kiri Te Kanawa
 Comiat de Barcelona

Haydn
 Als 200 anys de la seva mort

Montserrat Torrent
 Premi d'Honor de la Música Catalana

Trio Kandinsky
 Felix 10è aniversari

RM C

CONSELL EDITORIAL: 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, 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.

COORDINACIÓ REDACCIÓ: Mercedes Conde Pons.

PUBLICITAT: Gestac.

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

A/e: molist@gestac.org

PREIMPRESSIÓ: Ormograf, S.A.

IMPRESSIÓ: Agpograf, S.A.

DISTRIBUCIÓ: SADE

DIPÒSIT LEGAL: B-34.432/83

ISSN: 1887-2980

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO:

Pere Artís, Josep Barcons Palau, Xavier Chavarria, Joan Casals, Glòria Coma, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Jordi Cornudella, Josep Crivillé, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Albert Suñé, Tamino, Francesc Taverna-Bech, Albert Torrens i Lluís Trullén.



PALAU MÚSICA CATALANA
 BARCELONA

PRESIDENTA: Mariona Carulla i Font.

DIRECTOR GENERAL: Joan Llinares i Gómez.

c/Palau de la Música, 4-6

08003 BARCELONA

Tel.: 93 295 72 28

Fax: 93 295 72 10

WEB: www.palaumusica.cat

A/E: revista@palaumusica.cat

Palau de la Música Catalana, telèfon d'atenció al client: 902 44 28 82

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

Els articles publicats a REVISTA MUSICAL CATALANA expressen només l'opinió dels seus autors. REVISTA MUSICAL CATALANA no mantindrà correspondència amb els autors d'originals no encarregats i enviats espontàniament a la Redacció. © de les reproduccions autoritzades, VEGAP, Barcelona 2009.

Membre de l'Appec.

PORTADA: KIRI TE KANAWA
 (FOTO: JOHN SWANNELL).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVI

NÚM. 302

DESEMBRE 2009

EDITORIAL

5 Conservatori del Liceu. Una nova etapa per a una ambiciosa nova etapa històrica

PANORAMA



MONTSERRAT TORRENT,
 PREMI D'HONOR DE
 LA MÚSICA CATALANA



125 ANYS DE LA MORT DE
 MANUEL MILÀ I FONTANALS

6 Montserrat Torrent. Premi d'Honor de la Música Catalana per Joan Casals i Clotet

9 El Jamboree celebra les noces d'or per Albert Suñé

10 En els 125 anys de la mort de Milà i Fontanals per Josep Crivillé i Bargalló

12 Temporada 2009-2010 d'Òpera a Catalunya per Jaume Comellas

13 Mikrokosmos: Concerts de Nadal per Pere Artís

14 Del seu affm.: Sr. Pau Casals per Jaume Comellas
 Impromptu: Plàstica i lletres com a música per Francesc Taverna-Bech

15 Tangents: Partitures diferents per Jordi Maluquer
 Ars Subtilior: Jovent al poder per Xavier Chavarria

16 Cobla: Segle i quart per Josep Pasqual

17 Maite Mer amb La Principal de la Bisbal per Josep Jofré

18 Ho han dit, ho han escrit

19 A propòsit de... Octavi Rumbau per Albert Torrens

20 Crítiques per Mercedes Conde Pons, Xavier Chavarria, Josep Barcons, Lluís Trullén i Josep Pasqual

26 El Cor Infantil de l'Orfeó Català a Pamplona per Glòria Coma

TEMA

27 200 aniversari de la mort de Haydn. F. J. Haydn. Reivindicant la figura del compositor austriac

28 Recordant Joseph Haydn per Francesc Taverna-Bech

MUSICALIA



TRIO KANDINSKY

32 Trio Kandinsky. Els seus primers deu anys per Mònica Pagès i Santacana

37 El mes de desembre, a l'abast. Bartoli, Carreras i Te Kanawa a Palau 100. BCN 216 i Cor Madrigal interpreten Arvo Pärt. José Mor interpreta Korngold amb FOBC per Mercedes Conde Pons

41 L'ombra allargada de... Maria Teresa Giménez per Josep Barcons

43 Paper d'assaig. Mozart a París per Jordi Cornudella

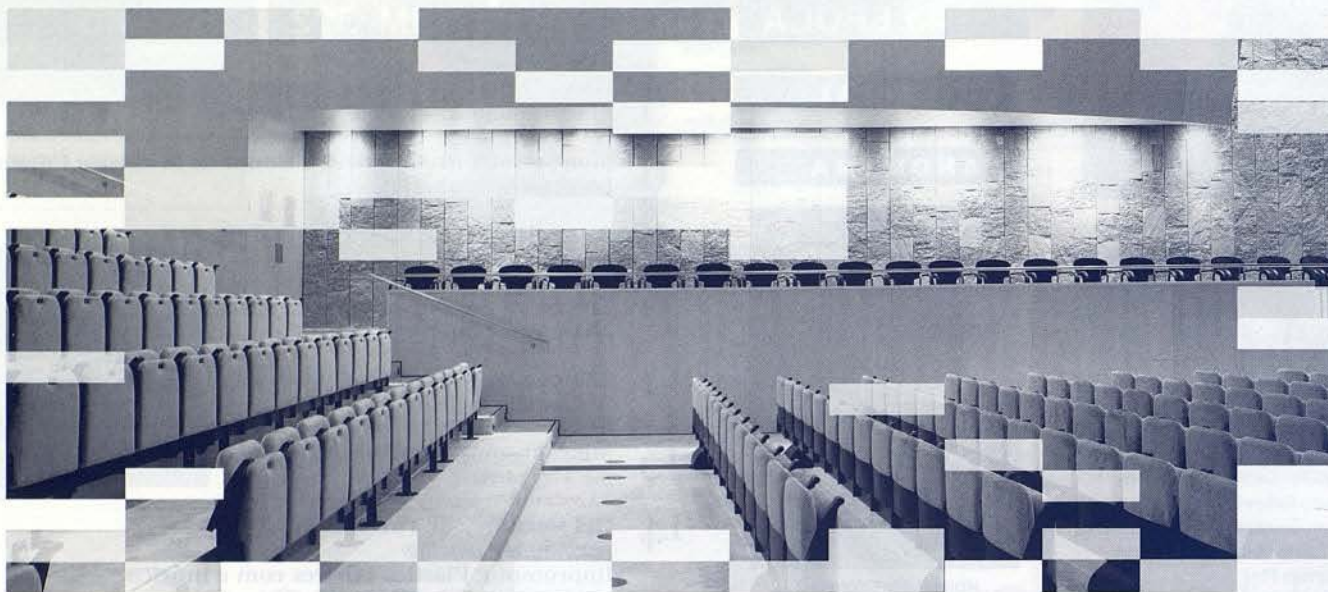
44 Música encreuada. 25 anys per Eduard V. Patsi

45 Concerts

Revista de l'ESMUC, pàgines centrals

3

483



ORQUESTRA NACIONAL CLÀSSICA D'ANDORRA
Gerard Claret, concertino director

Concert 1 / Dijous, 18 de febrer de 2010, 19.30 h

L'ONCA estrena

MARIA HINOJOSA, soprano
GERARD CLARET, concertino director

J. F. Händel: Àries d'òpera
(*Giulio Cesare, Alcina i Amadigi di Gaula*)
D. Wirén: *Serenata per a orquestra de cordes, op. 11*
C. Nielsen: *Petita Suite, op. 1*

Concert patrocinat per:



Concert 3 / Dijous, 29 d'abril de 2010, 19.30 h

L'ONCA proposa

ESTER NADAL, direcció escènica i rapsoda
TONI GÓMEZ, coreografia i ballarí
AINA TUR, dramaturgia
Text: Miquel Descot, sobre els sonets originals de Vivaldi
GERARD CLARET, concertino director

Pròxima estació, Vivaldi!

A. Vivaldi: *Les quatre estacions*

Amb la col·laboració de l'Escena Nacional d'Andorra

Concert 2 / Dijous, 25 de març de 2010, 19.30 h

L'ONCA presenta

DAVID ROSELL, solista trompa
GERARD CLARET, concertino director

F. Mendelssohn: *Simfonia per a cordes núm. 1, en Do major*
W. A. Mozart: *Concert per a trompa i orquestra núm. 3, en Mi bemoll major*
F. Mendelssohn: *Octet per a cordes, op. 20*

Concert Extraordinari CAMBRA CORAL-ONCA

Dissabte, 30 de gener de 2010, 19 h

Programa Mozart

ORQUESTRA NACIONAL CLÀSSICA D'ANDORRA
COR DE CAMBRA DEL PALAU
DE LA MÚSICA CATALANA
JORDI REGUANT, orgue
GERARD CLARET, concertino
JORDI CASAS I BAYER, director

W. A. Mozart:

Te deum laudamus, K. 141
Missa in Honorem Sanctissimae Trinitatis, K. 167
Sonate all'Epistola, per a dos violins, violoncel, baix i orgue

PREU DE LES ENTRADES:
10 i 12 €

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

Amb el patrocini de:



Govern d'Andorra



Fundació
Crèdit Andorrà

E

l passat dia 3 de novembre va tenir lloc la inauguració de la nova seu del Conservatori Superior del Liceu, inauguració esdevinguda després d'un any ja de funcionament, per tant confirmades les virtuts d'aquest equipament.

L'edifici de nova planta, obra d'un arquitecte prestigiós (Dani Freixa), ofereix en els seus 10.000 metres quadrats de superfície repartits entre cinc plantes més dues soterrades, una completa gamma d'equipaments de tot tipus que permet

atendre amb plena suficiència les exigències d'una tasca docent musical superior posada al dia.

Aules ben equipades –hom ha adquirit 75 pianos de cua marca Steinway–, amb 90 aules adaptades a les condicions específiques que exigeix cada especialitat i un esplèndid auditori amb capacitat per a 400 espectadors, més sengles sales d'orquestra i de cambra. La nova seu del Conservatori del Liceu inicia així una etapa oberta a les millors expectatives, tot superant les històriques però obsoletes i insuficients instal·lacions de la Rambla i la

subseu de la plaça d'Urquinaona, ara destinades exclusivament a atendre el nivell professional.

Aquesta realitat s'ha fet possible gràcies a les sinèrgies establertes amb l'Ajuntament de Barcelona, que ha ofert el solar, situat en una zona

RMC
302

Conservatori del Liceu Una nova seu per a una ambiciosa nova etapa històrica

(de fet el Barri Xino) que aquest equipament rehabilita, mentre que el Conservatori, a través de la seva fundació i amb recursos propis –més un 5% de subvenció de l'INA-EM– ha bastit l'edifici del qual podrà disposar durant 50 anys; termini en què acabarà la concessió municipal. El cost total ha estat de 20 milions d'euros, incloent-hi instal·lacions i dotacions acadèmiques.

Aquesta seu queda formalment constituïda en autèntica universitat de la música en acollir únicament el grau superior i cursos de postgrau, tot adaptant-se a les directrius emanades del Pla Bolonya.

Enmig de fets no sempre falaguers per a la nostra vida musical, realitats com aquestes aporten una sòlida imatge per a la satisfacció.

Montserrat Torrent

Premi d'Honor de la Música Catalana

En l'escaiença del vint-i-cinquè aniversari de la segona època de la nostra "Revista Musical Catalana", el dia 14 de desembre la mateixa RMC li atorgarà el seu Premi d'Honor, i arran d'aquest feliç esdeveniment se m'ha demanat una glossa sobre la –també nostra– Montserrat Torrent i Serra.

per JOAN CASALS I CLOTET

Idic repetidament "nostra" perquè, i precisament, havent hagut de viure darrerament el nostre Palau de la Música Catalana uns fets lamentables i incomprensibles que han "esquitxat i tocat" la nostra nació catalana, em sembla oportú –sense oblidar fàcilment aquests i molts altres temes que precisament no ens ennoblixen– de fer una parada i de reivindicar-nos i d'adonar-nos que –malgrat tots els malgrats!– continuem tenint molta gent "nostra" i moltes institucions "nostres" que tothora ens enalteixen i ens són un referent i una guia, i aquest també és el cas de la "nostra" Montserrat Torrent i Serra, en els camps de la docència, de la recerca i de la interpretació musicals, i de la "nostra" "Revista Musical Catalana", en el terreny de la informació musical i de la crítica concertística i discogràfica. Ara mateix, doncs, tenim dos motius ben concrets per estar novament d'enhorabona! Felicitem-nos-en!

Fa un any i mig que Montserrat Torrent fou investida, per primera vegada, Doctora *Honoris Causa* per la Universitat Autònoma de Barcelona i ja en aquella ocasió fèiem notar que també era la primera vegada que aquella universitat, en el terreny de la música, distingia amb la màxima qualificació una dona i una organista. I que això, en el terreny del gènere, i malgrat els indiscutibles avenços, malauradament encara continuava sent una notícia destacable. En el terreny de l'especialitat musical, podríem dir que l'interpret d'orgue sempre ha estat una mica "al marge" de l'esdevenir social de la música, malgrat ser un dels instruments més antics i més cultes dels quals tenim constància; actualment, les in-

vestigacions el daten al segle III aC, tot i que a Occident no hi va arribar fins a final del segle IX.

Amb tot, fins no fa gaires anys, a casa nostra mateix, l'inici de les actuals "escoles de música" l'hauríem de situar al voltant de l'orgue i del corresponent mestre organista, ja que als poblets i viles les escolanies que cantaven en la litúrgia i aprenien de "solfa" es formaven a l'església i al voltant de l'orgue i de l'organista.

A continuació, encara que només sigui fent-hi un cop d'ull, m'agradaria acompanyar-los –benvolguts lectors– a fer un recorregut pels principals "moviments" de la "simfonia" –sortosament inacabada– que ha anat encadenant el transitar vital de la nostra homenajada.

Montserrat Torrent i Serra va néixer a Barcelona l'abril del 1926 i va ser la sisena de set germans. Als cinc anys va iniciar els estudis de piano amb la seva mare, que era deixeble d'Enric Granados. Des de molt petita, doncs, es va trobar immersa en un important ambient musical barceloní que tenia per pilars el mestre Enric Granados i l'Acadèmia Marshall. Deixem constància que ja als set anys va tocar el piano en públic a Ràdio Barcelona.

Acabada la guerra del 1936, va ingressar com a alumna a l'Escola Municipal de Música de Barcelona –actual Conservatori Professional Municipal de Música–, on va acabar els estudis superiors de piano. Paral·lelament va fer la descoberta del que, a partir d'aquell moment, per sempre més seria el seu instrument predilecte: l'orgue. A l'església parroquial de Santa Coloma de Farners, on la família passava els estius, va començar a tocar-lo per acompanyar els cants del cor parroquial. Allí, de mans de Narcís Jubany, que posteriorment esdevingué el cardenal Jubany, que era fill de Santa Coloma, va sentir una fuga de Bach que la va fascinar de tal manera que va prendre la decisió de fer la carrera d'orgue, també a l'Escola Municipal de Música de Barcelona, amb el mestre Paul Franch. En acabar-la, va obtenir el Premi d'Honor i el Premi Extraordinari de l'Excel·lentíssim Ajuntament de Barcelona.

Amb aquest bagatge es va encaminar vers l'Europa cosmopolita i, l'any 1958, becada per l'Institut Francès, va arribar a París per rebre classes de la professora Noëlle Pierront. Allà va descobrir tot un món nou que li va obrir els ulls i va fer que, en tornar a Barcelona, es posicionés respecte de dos temes impor-

tants –i poc tractats fins aleshores a casa nostra–: la reflexió sobre els criteris de restauració d'orgues antics i sobre els criteris en la construcció d'orgues de nova factura. En aquest terreny és just destacar el "binomi" que va establir amb l'aleshores jove mestre orguener Gabriel Blancafort –traspasat fa pocs anys–, amb qui va iniciar la recuperació de l'orgue tradicional a Catalunya i va impulsar la creació de nous orgues. Aquest treball rigorós d'investigació i de recerca que tots dos van dur a terme respecte de les restaura-

Si Montserrat Torrent ha arribat a aquest grau d'excel·lència, és perquè les seves interpretacions són d'un gran virtuosisme a causa de, bàsicament, l'expressivitat que les caracteritza, fruit de la conjunció d'una tècnica impecable i d'un estudi rigorós i aprofundit de les partitures que interpreta.



MONTSERRAT TORRENT, A LA PARRÒQUIA DE SANTA MARIA DE JESUS DE GRÀCIA (BARCELONA), ENVOLTADA DELS INTERPRETS QUE VAN INTERVENIR EN L'ACTE D'HOMENATGE QUE LI VA OFERIR L'ASSOCIACIÓ CATALANA D'INTERPRETS DE MÚSICA CLÀSSICA EL PASSAT 27 D'OCTUBRE

cions d'orgues, els va dur a convenir que l'objectiu principal era retornar l'instrument a les condicions excelses que posseïa en el seu origen, tant pel que fa als tubs com a la caixa sonora i també al mecanisme. Tots dos constataren que, per manca d'una bona restauració, l'interpret organista es trobava amb unes dificultats tècniques que afectaven directament la interpretació.

Posteriorment, amb una beca de la Fundació March, es va traslladar a Itàlia. A Bolonya va rebre classes de Luigi F. Tagliavini; a Siena, de Helmut Rilling, i a Roma, de Ferdinando Germani. La influència de Tagliavini i la seva anterior estada a Lisboa i a Madrid, amb el musicòleg Santiago M. Kastner, van desvetllar el seu interès per la música antiga; interès que va anar *in crescendo* amb contactes amb el pare Gregori Estrada de Montserrat i, sobretot, amb la musicòloga catalana Maria Ester Sala –traspasada fa uns quants anys–, amb qui va aprofundir en la investigació sobre els tractats de Tomás de Santa María –reconegut organista dominic val·lisoletà del segle XVI– i d'altres autors coetanis, que els van permetre la recuperació de moltes partitures inèdites.

Continuant aquest intent de síntesi d'una "simfonia" tan densa com engrascadora, serà bo d'endinsar-nos, ara, en les dues facetes bàsiques sobre les quals ha pivotat la seva tasca com a professional de l'orgue: la docència i el concertisme.

És cert que Montserrat Torrent considera que les tasques docent i concertística es complementen i s'enriqueixen mútuament. Amb tot –malgrat aquesta afirmació, que compartim totalment–, a efectes pràctics i perquè sigui més entenedor, ara i aquí les trac-

taquem separadament.

La seva activitat en el camp de la pedagogia va començar l'any 1956 en qualitat de professora d'orgue del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona; al cap de dos anys, per concurs, en va ser nomenada catedràtica i va atendre els graus mitjà i superior de la carrera. Des del 1991 n'és catedràtica emèrita. Alhora, va simultaniejar la seva docència a Barcelona amb la que va exercir al Conservatori Professional de Música de Badalona, entre els anys 1980 i 1991, també dedicada als graus mitjà i superior d'orgue.

Ben aviat va començar a ser reclamada per tal de col·laborar en cursos de postgrau i altres cursos universitaris. La llista completa ratlla la cinquantena, però a tall d'exemple esmentarem alguns dels centres més significatius que han acollit la seva docència:

–A l'Estat espanyol: Consell Superior d'Investigacions Científiques de Barcelona; Universitat de Santiago de Compostel·la; Universitat de Salamanca.

–A Europa: Universitat de Malmö i Universitat d'Estocolm (Suècia); Universitat d'Hèlsinki (Finlàndia); Internacional Summer Academy of Organists de Haarlem (Holanda).

–A Amèrica: Universitat McGill del Quebec (Canadà); universitats de Harvard, Chicago, Stanford, Berkeley, etc. dels Estats Units.

A més, té escrits diversos articles sobre pedagogia de l'orgue que han estat publicats en revistes musicals espanyoles, italianes i britàniques, i ha estat membre de jurats i de tribunals de molts concursos d'interpretació i de provisió de places docents a Barcelona, Girona, Maó, Àvila, Granada, Santiago de Compostel·la, Lübeck i Nuremberg (Alemanya), Chartres (França), Battipaglia (Itàlia), Bolton (Regne Unit) i Lausana

(Suïssa).

De fet, entre els seus deixebles hi ha gairebé tots els catedràtics i professors d'orgue de l'Estat espanyol, així com també professors d'orgue que són deixebles dels seus deixebles i deixebles directes que són professors o catedràtics d'altres països europeus, on la cultura organística ha estat sempre més integrada i promoguda.

En la faceta d'interpret, també tan important en la seva trajectòria artística i professional, ens permetem citar una frase extreta del seu *curriculum vitae* que és premonitòria i que diu així: "*En el seu primer concert d'orgue, algú profetitzà que s'havia produït un canvi en la manera d'escoltar l'orgue i que s'obrien noves perspectives per a una literatura malparada a força d'interpretacions deformades.*"

Pensem que és aquí on cal emmarcar, en bona part, la influència de Germani pel que fa al coneixement de la literatura romàntica, especialment la francesa i la germànica, i la de Helmut Rilling pel que fa al repertori barroc, i d'una manera especial l'obra d'un dels músics més genials que han existit: Johann Sebastian Bach. La seva assistència continuada a la famosa Accademia Chigiana de Siena li ho va possibilitar.

Dit això, passarem a resseguir-ne els trets principals i ho farem separant les dues facetes de la interpretació: les interpretacions en directe davant del públic (concerts i recitals) i les interpretacions esdevingudes fixes gràcies als successius suports tecnològics emprats per tal de conservar-les en el temps (enregistraments).

En el terreny dels concerts i dels recitals, cal dir que ha actuat a quatre dels cinc continents:

–Europa: arreu de Catalunya, gairebé a totes les comunitats de l'Estat espanyol i Alemanya, Andorra, Àustria, França, Finlàndia, la Gran Bretanya, Itàlia, els Països Baixos, Portugal, Rússia, Suècia i Suïssa.

–Àsia: ha estat convidada a Corea del Sud i a les Filipines.

–Àfrica: el Marroc.

–Amèrica: el Canadà, els Estats Units, Mèxic, l'Argentina i l'Uruguai.

I ho ha fet tant en qualitat de solista com amb grans orquestres –de forma més assídua amb l'Orquesta Nacional de España (ONE) i l'Orquesta Ciutat

RMC
302

de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC)–, també amb altres instruments: clavecí, conjunts corals, corda, flauta, oboè, trompeta, veu i, molt sovint, també a dos orgues.

Pel que fa als enregistraments, cal destacar-ne la quantitat i la qualitat. Fins avui, disposem d'una cinquantena d'enregistraments amb la seva extraordinària interpretació, alguns dels quals, a més, han obtingut el màxim grau de reconeixement amb premis d'àmbit internacional. Com a mostra, n'indiquem els següents:

–*L'orgue de Maó*: tres enregistraments efectuats a l'Església de Santa Maria de Maó, 1967, 1986 i 1992.

–*Francisco Correa de Arauxo*: quatre enregistraments fets a Sevilla, Granada i Almonacid de la Sierra, 1992.

–*L'Organo della Cattedrale di Aosta*. Catedral d'Aosta. 1995.

–*Órganos históricos en Aragón*: dos enregistraments efectuats a l'Església de Nostra Senyora de l'Assumpció de Carriena, 2001.

–*Maestros de capilla del monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*:

–vol. I: orgues d'Amusco i Baltanás, 2001

–vol. II i III: orgue de Sant Joan El Reial de Calatayud, 2002 i 2003

–*Música para órgano (s. XVIII)*:

–vol. I, 2002

–vol. II, 2003

–a més d'altres enregistrats en orgues i llocs emblemàtics, com la Catedral de Barcelona, l'orgue històric de Banyalbufar (Mallorca, segle XVII) i la Basílica de Montserrat.

D'altra banda, és just deixar constància que la seva dedicació preferent a la música antiga ibèrica per a orgue, jun-

**Només una rigorosa
fonamentació
musicològica i una
constant formació
permanent
–en la interpretació
i en la pedagogia–
poden sustentar aquest
altíssim nivell
de professionalitat.**

tament amb l'àmplia divulgació del repertori contemporani, tant de compositors espanyols com d'altres nacionalitats, han estat dos aspectes rellevants del seu llarg pelegrinatge musical.

Com a mostra dels autors antics, podem referir Sebastián Aguilera de Heredia, Joan Baptista Cabanilles, Francisco Correa de Arauxo, Manuel Rodríguez Coelho, Tomás de Santa María, etc. Pel que fa als autors contemporanis, diguem que, entre molts d'altres, hi ha Òscar Esplà, Tomás Marco, Olivier Messien, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge i Josep Soler, alguns dels quals –a més– li han dedicat expressament les seves obres. En altres casos, sense fer-ne l'estrena absoluta, sí que n'ha fet primeres audicions a Catalunya i a la resta de l'Estat.

Si, com dèiem a l'inici d'aquest apartat, Montserrat Torrent entén que docència i interpretació van absolutament lligades, és lògic que, amb els seus més de cinquanta anys exercint la pedagogia de

l'orgue, sigui reconeguda internacionalment per la seva activitat docent, que ha dut a terme amb el mateix entusiasme amb què ha desenvolupat la seva tasca concertística, que continua exercint sense parar.

De fet, gràcies a l'excel·lència en aquestes dues vessants, ha esdevingut l'organista catalana de major ressò internacional, i això ens permet afirmar que Montserrat Torrent és mestra de mestres i que ha fet "escola" en el món de l'orgue, fruit d'una incansable recerca tant en pedagogia com en interpretació organística.

Abans de cloure aquesta glossa dels diferents "moviments" d'aquesta "simfonia inacabada", voldríem esmentar els guardons i les distincions de què ha estat objecte al llarg de la seva dilatada trajectòria artística i professional, que l'honoren a ella i que, de retruc, ens honoren a tots nosaltres.

–Acadèmia Charles Cross de París (1965): Grand Prix du Disque.

–Generalitat de Catalunya (1995): Creu de Sant Jordi.

–Real Academia de Bellas Artes de Granada (1995): títol d'Acadèmica Correspondent.

–Ministeri de Cultura (1996): Medalla de Plata al Mèrit Artístic de les Belles Arts.

–Generalitat de Catalunya (1996): Premi Nacional de Música.

–Generalitat de Catalunya (2001): Premi Francesc Macià, Medalla al Mèrit al Treball.

–Ajuntament de Barcelona (2001): Medalla d'Or al Mèrit Artístic.

–Real Conservatori Superior de Música de Madrid (2001): Medalla Honorífica.

RMC
302

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 Jamboree celebra les noces d'or

La mítica cava de la plaça Reial barcelonina compleix cinquanta anys el mes que ve. Per aquest motiu, Mas i Mas hi portarà a terme una programació especial que homenatjarà els músics catalans que, al costat dels nord-americans i europeus que han desfilat pel local, han ajudat a elevar el jazz fet a la Ciutat Comtal.

per ALBERT SUÑÉ

En aquella Barcelona ombrívola que va aparèixer a partir del 1939, el jazz hi era present en comptagotes. A partir de la segona meitat dels anys quaranta, però, i durant tota la dècada dels cinquanta, aquell estil musical que havia arribat a fer furor a la Ciutat Comtal fins al 1936, començà un altre cop a treure el nas.

L'encarregat d'aquest fet va ser el Hot Club de Barcelona, el qual, abans de la guerra civil, ja havia dut a terme una molt bona tasca. Però també altres locals i empresaris obriren les seves portes al *swing*, i més tard al *be-bop*, al *cool*, al *west-coast* i al *free*. Noms emblemàtics com Can Rigat, l'Amaya, el Saratoga, el Novedades, el Bikini, l'Embassy, el Kit Kat, el Bolero, l'Atelier, i les matinals a l'Aliança del Poble Nou, el Comèdia, i el Candilejas, havien tornat a recuperar el jazz basant-se en actuacions determinades de gent d'aquí i d'alguns músics forans.

Començava ja a destacar poderosament un jove pianista anomenat Tete Montoliu. Però també hi eren músics prou considerats com Pere Ferré, Francesc Burrull, Ricard Roda, Josep Farreras, Salvador Font "Mantequilla", Juli Sandaran i Manolo Bolao, entre d'altres. I es constituïren grups com Latin Combo, El Lirio Campestre, i la Big Band del HCB.

Però mancava un local que oferís jazz de manera continuada. Al final dels cinquanta, els músics nord-americans que arribaven a Barcelona –i també molts dels mariners de la flota dels EUA– acostumaven a trobar-se al Brindis, un local de la plaça Reial que estava dividit en dues parts i que era ple de noies que cercaven el seu Romeo ocasional. El soterrani era una autèntica cava. I allí s'hi podia prendre una copa d'una manera més íntima. L'amo d'aquell local era Joan Roselló.

Com que els mariners portaven molts

discos de jazz, perquè sabien que al propietari li agradava, no era gens estrany que al Brindis s'escoltessin des de Duke Ellington fins a Archie Shepp. Finalment, en Roselló decidí dedicar el soterrani a cava de jazz. I, d'aquesta manera, l'octubre de 1959, i ja amb el nou nom de Jamboree, s'hi va fer, encara que de manera oficiosa, la primera sessió jazzística amb música en directe.

Que fou seguida per unes quantes entre novembre i desembre. Finalment, el gener de 1960 es constituí ja una programació estable. I al costat dels Jack's Brothers, Chuck Israels i Perry Robinson, hi van començar a actuar els músics autòctons esmentats més amunt. Al costat d'altres que s'anomenaven Oliva, Miralles, Lizándara, Farran, "Pocholo", Gràcia, Ponsa i Vinaixa.

Precisament foren els Jack's Brothers els que obriren el foc al Jamboree. Era un grup de músics nord-americans blancs en el qual hi havia trompeta, trombó, contrabaix i bateria. Però els mancava un pianista. Aquests músics acostumaven a actuar en un local del carrer de Manso –en realitat una penya taurina– que disposava d'un petit teatre. Contactaren un dia amb Pere Ferré i aquest fou el pianista del combo durant un temps.

Com que era un grup que funcionava molt bé, no és gens estrany que fossin els protagonistes de la primera sessió al Jamboree. Posteriorment, i davant l'èxit creixent de la proposta, pel local de la plaça Reial anaren desfilant primeres figures, com Kenny Drew, Chet Baker, Lucky Thompson, Memphis Slim, Stéphane Grappelli, Dick Spencer, Booker Erwin, Art Farmer, Maggie French, Dexter Gordon, Peanuts Holland, Ron Jefferson, Lee Konitz, Guy Lafitte, Albert Nicholas, Lou Bennett, Gloria Stewart, René Thomas, Ornette Coleman, Les Double Six, Manolo Mercedes i Peter Trunk, entre d'altres. Que compartien l'escenari amb els músics autòctons esmentats més amunt. Mentre, s'hi anava covant un públic en què



IMATGE HISTÒRICA, TETE MONTOLIU I LOU BENNETT AL JAMBOREE

es podien trobar des d'intel·lectuals fins a gent –homes i dones– que volien tren-car com fos l'avorrimment que representaven les nits franquistes. Alhora, parlaven del que passava al país i a fora. I apostaven clarament per la llibertat i l'amplitud de mires.

Però, ai las!, a partir de la meitat dels seixanta, el Jamboree deixà de fer únicament jazz. El *rock*, el *pop* i el *soul* dominaven amb força a tot arreu i el jazz s'estava decandint. Fins que per la primavera del 1969, el local tancà les portes com a cava jazzística.

Però el 1992, i amb vista als Jocs Olímpics, la cava obrí novament gràcies als bons oficis de Joan Cambra. El 1993, la societat Mas i Mas se la va fer seva i la condicionà als nous temps. Per exemple, en destacà les seves magnífiques arcades, que constitueixen el tret característic del local. Que ha donat aixopluc –com passà en la seva primera època– a tots els joves, i a alguns ja no tan joves, músics de jazz de casa nostra.

El pròxim gener, el Jamboree celebrarà les seves noces d'or. Per això, Mas i Mas endegarà una programació especial l'esmentat gener i també el febrer. Sense voler dir que, durant l'any, i en la seva programació estable, no hi hagi un concert dels anomenats potents.

En aquesta programació especial, s'hi faran homenatges a Tete Montoliu i a Lou Bennett, dos homes que van tenir el primer Jamboree com a segona residència. I, entre altres actuacions, cal destacar la dels Jamboree Gold Stars, amb Francesc Burrull al capdavant, i la dels Jamboree All Stars, amb els ja consagrats Raynald Colom i Llibert Fortuny.

Avui dia, i ja amb el jazz present a tot arreu de manera normal, cal donar les més expressives gràcies als pioners del primer Jamboree, els que van posar el primer caldo de cultiu. Després, gràcies també a les escoles de jazz i a algun que altre local esforçat, la cosa ha estat bastant més fàcil.

RMC
302

MANUEL MILÀ I FONTANALS (1818-1884)

En els 125 anys de la seva mort

Manuel Milà i Fontanals, de qui és ara el 125è aniversari de la seva mort, va néixer a Vilafranca del Penedès. Va ser un personatge molt prolífic. De les seves obres i realitzacions, se n'han fet gran diversitat d'estudis.

per JOSEP CRIVILLÉ I BARGALLÓ

En tenim molta bibliografia com a poeta, crític literari, defensor de certs postulats estètics, folklorista, historiador de la literatura o historiador en general. Va ser un dels membres més destacats de la Renaixença, moviment premonitori de la identificació cultural catalana.

Els estudiosos, conscients del favor positiu que la literatura i el cançoner de tradició oral havien fet per a la conservació de la llengua durant la decadència, organitzaren aquest moviment (la Renaixença), provocat pel desig de restaurar la llengua i la cultura catalanes. Els nostres historiadors han situat la Renaixença com el període comprès entre l'any 1833, data de l'edició de l'*Oda a la Pàtria* de Bonaventura Carles Aribau, fins a l'any 1893. No oblidem, però, per la seva importància en la recuperació del fet lingüístic català, l'obra de Jacint Verdaguer, la qual encarna i ultrapassa per si mateixa els ideals d'aquells dies. Sabem que alguns dels seus versos són recreació de textos de la poètica tradicional recollits per ell mateix. Un dels principals objectius de la Renaixença va ser el de desvetllar l'esperit del poble, descobrir-ne la seva pròpia identitat.

En l'aspecte de la recol·lecció de la cançó tradicional, durant l'època inicial (1856-1866), hi trobem, preferentment, interessos literaris. Poesies, textos, narracions, etc. que tenen a veure amb el fet folklòric, però la música i el fet musical és un exemple il·lustratiu en la millor de les seves circumstàncies.

Deixeu, però, abans de submergir-me en la figura que ens ocupa, M. Milà i Fontanals, que faci un breu repàs d'antecedents que, siguin com a petites mostres o mínims exemples esporàdics del món de la tradició, van saber donar en les seves obres alguns autors. Són

documents transcrits o que expliquen el món de la tradició, i que ens han arribat mitjançant la via de la literatura escrita.

La iniciativa de publicar el text literari d'una cançó popular íntegra com a document de tradició, la devem a Josep M. Quadrado (1819-1896). A la revista mallorquina "La Palma", el 18 d'abril de 1841, J. M. Quadrado hi donava una versió de *Don Joan i Don Ramon-Les vint-i-nou llançades*. Una balada de tradició oral que hi transcriu juntament amb la citació de dues cançons llargues: *La presó de Lleida* i *El rei mariner*.

M. Milà i Fontanals, juntament amb Pau Piferrer (1818-1848) –i Marià Aguiló (1825-1897)–, homes que durant els anys 1835-1840 havien rebut influències de les concepcions romàntiques i, entre les quals, el zel pel coneixement de la cançó popular, se'ns presenten com els noms més significatius. M. Milà i Fontanals i P. Piferrer ens mostren en les seves produccions un tarannà romàntic, de concepte històric i conservador. Cal dir, però, puntualitzant qüestions i justificant així, per part meua, el seu nom, que M. Aguiló, a causa de la seva man-

ca de formació musical, no anotava les melodies corresponents, cosa que ell mateix després va lamentar profundament.

De manera similar al que s'ha dit fins ara, M. Milà i Fontanals va estudiar els textos de les cançons, els quals esdevenen elements importants de transmissió de la literatura oral catalana.

Les seves recerques sobre aquells textos van contribuir a fer que la poètica de tradició oral fos tinguda en compte en els nivells intel·lectuals de l'època. Els estudis comparatius i filològics que amb rigor i criteris científics va aplicar als materials de base que tractava, procuraren uns primers passos fermes per a l'estudi i la comprensió de la literatura popular comunicada oralment i així, doncs, i de manera importantíssima, per als textos de les cançons.

De la mateixa manera que el seu homònim Marià Aguiló, els coneixements de llenguatge musical d'en M. Milà i Fontanals eren nuls. Tot i això, i sabedor de les mancances que per aquesta circumstància tenia la documentació obtinguda per Marià Aguiló, i a tall d'exemple, va demanar que per al seu importantíssim volum *Romancerillo catalán*, editat amb data de 1882, i amb el subtítol de "*Canciones tradicionales*", Josep Piqué i Cerveró, músic militar, hi fes un complement de quaranta-sis melodies. Amb aquest propòsit J. Piqué va fer unes transcripcions no exemptes d'errors.

A bans, però, de la documentació que ara he comentat, l'any 1853 M. Milà i Fontanals havia publicat *Observaciones sobre la poesia popular, con muestras de romances inéditos*, obra que va obrir el camí als estudis sobre textos de cançons narratives, teories sobre la poesia popular i materials varis recollits a l'entorn de cançons i rondalles.

Voldria dir que l'obra que ara he comentat esdevé com un prolegomen –si es vol– per a l'edició del seu *Romancerillo catalán*. "*Canciones tradicionales*", del 1882. El *Romancerillo*, molt justament s'ha considerat com un inventari inicial dels arguments de la nos-

Milà i Fontanals,
amb Pau Piferrer i
Marià Aguiló, havia
rebut influències
de les concepcions
romàntiques.

tra baladística de tradició oral.

El *Romancerillo catalán* va ser com la punta culminant de les produccions de la denominada generació romàntica, estudiosos que es dedicaren a la recerca, l'observació o l'estudi de la poesia popular (1841-1853), amb noms i obres com els de Josep M. Quadrado (1819-1896), Serafin Estébanez, pels seus treballs del 1847 sobre *Gerineldo* i *El Conde Sol*, a *Escenas Andaluzas*; Agustí Durán, per *Romances caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII*, publicat el 1832, etc.

M. Milà i Fontanals, catedràtic de la Universitat de Barcelona (1847), va ser l'estudiós més renovador dels treballs de poesia trobadoresca, d'èpica i de teoria literària. En algunes obres predecessores al *Romancerillo catalán*, a *De los trovadores en España* (1861), o també a *De la poesía heroico-popular castellana* (1874), s'hi troben els inicis de la seva evolució, des d'un estil exaltant cap a una producció moderada, d'estil historicista i filosòfic.

Va ser un intel·lectual que, per fer la seva feina, no va descuidar el treball de camp personal. Havia recollit materials el 1842 a la comarca del Penedès i a Barcelona i va donar importància a "*fragmentos aprendidos en la infancia*". En aquest ordre de coses –quant al treball amb equip–, comptà amb la col·laboració de Josep Giró i del mestre Josep Piqué, com abans ja he comentat.

Intentant fer ara un mínuscul resum del que s'ha dit anteriorment, en la seva obra *Observaciones sobre la poesia, con muestras de romances catalanes ineditos* (1853/1854), hi trobem "*las poesías que para su uso componen o modifican, ya el mismo pueblo, ya los poetas que a él se dirigen*". En la segona part de l'obra, hi donà, en primera edició, setanta textos, preferentment balades, que titulà com de "*Romancerillo catalán o muestras de canciones tradicionales*", i és que M. Milà i Fontanals va orientar els estudis i les recerques que féu sobre els seus materials de base vers el positivisme, tot causant així l'admiració dels seus il·lustres contemporanis.

Els temps en què ell va viure i va realitzar la seva obra, les dicotomies entre uns textos escrits en llengua catalana o l'espanyola eren tan significatius com la distinció prèvia entre productes destinats a les classes populars o a les classes erudites. El romanticisme, moviment intel·lectual que floreix a Europa a finals del segle XVIII i que s'expressarà amb totes les seves variants i contextures



MANUEL MILÀ I FONTANALS

fins a meitat del segle XIX, tanmateix així ho volia. Respecte a les relacions del català amb l'espanyol, els autors assenyalen per a Milà dos estadis de convenciment: el primer és el del rebuig o marginalitat del català quant a l'espanyol, i el segon el d'una compatibilitat volguda entre l'un i l'altre.

Voldria encara, i com a darrer paràgraf d'aquest escrit meu, comentar el gran respecte que van merèixer a Francesc Pujol i a Joan Puntí, director i secretari respectius de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), el coneixement de les accions de M. Milà i Fontanals quant a la recollida del ro-

mancer i de la cançó popular. L'OCPC fou una institució fundada a Barcelona el 1922, gràcies a la generositat de Concepció Rabells de Civils, de la qual era marmessor el seu cunyat Rafael Patxot i Jubert, per tal de recollir d'una manera exhaustiva la música popular del Països Catalans. Fou patrocinada per l'Orfeó Català, amb la cooperació d'un consell d'alta representativitat científica i social per recollir els materials de camp existents encara per les terres catalanes i fer estudis tècnics i científics sobre aquests i la documentació anterior existent i coneguda. Crec que és del tot significatiu, en aquest ordre de coses, que ja la primera publicació que trobem a l'OCPC, vol. I, fascicle 1, sigui precisament: "Observacions, apèndixs i notes al *Romancerillo catalán*" de Manuel Milà i Fontanals". Estudi d'un exemplar amb notes del

mateix autor, fet per Francesc Pujol i Joan Puntí, Prev. Barcelona. MCMXXXVI.

A tall de cloenda voldria dir: a) m'he basat preferentment a fer un comentari sobre els treballs de Manuel Milà i Fontanals que tracten de l'estudi de la cançó, cosa que he fet així pensant en la destinació editorial d'aquest escrit, i b) he intentat, tenint en compte les citacions anteriors, mostrar els estadis reflexius i progressius que es divideixen en l'obra de M. Milà i Fontanals, tant en els seus treballs de camp com pels tractaments que en féu, dels materials recollits. Ell va ser un precursor en els seus dies i un personatge admirable a causa de la seva evolució personal.

Breu referència bibliogràfica

- ALMIRALL, Miquel. *Milà i Fontanals. Sociolingüista*. La Busca edicions s. l. Barcelona, 1997.
- MASSOT, Josep. "*L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*", a: El cançoner popular català (1841-1936). Catàleg de l'Exposició dirigit per Josep Massot i Muntaner. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, 2005.
- D'OLWER, Lluís Nicolau. *Epistolari de M. Milà i Fontanals*. Vol III (anys 1881-1884). Correspondència recollida i anotada per Ll. N. d'Olwer. Presentació per Manuel Jorba. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, XLVII. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, 1995.
- PUJOL, Josep M. "*Les cançons populars*", a: El cançoner popular català (1841-1936). Catàleg de l'Exposició dirigit per Josep Massot i Muntaner. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, 2005.
- PUNTÍ, Joan. *Ideari cançonístic Aguiló*, a cura de Josep Massot i Muntaner. Núm. 16. Biblioteca Marian Aguiló. Departament de Filologia Catalana i Lingüística General. Universitat de les Illes Balears-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- REBÈS, Salvador. "*La recolecció de cançons populars al segle XIX*", a: El cançoner popular català (1841-1936). Catàleg de l'Exposició dirigit per Josep Massot i Muntaner. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, 2005.
- SOLÀ, Joan. "*Milà i Fontanals i la llengua catalana*", a: *Studia in honorem prof. Martí de Riquer*, volum IV. Quaderns Crema. Barcelona, 1991.
- Gran Enciclopèdia Catalana*. Vol. 15. Veu: "Milà i Fontanals, Manuel". (Vilafranca del Penedès 1818-1884). (JMaM. Josep Massot i Muntaner).
- Gran Enciclopèdia de la Música*. Vol. 5. Veu: "Milà i Fontanals, Manuel". (Vilafranca del Penedès 1818-1884). (EMS. Elisenda Masachs i Serra). Barcelona, 2001.
- Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. VI. "*La cançó popular. Història d'una idea i de les col·leccions que ha suscitat*", a: *El sorgiment de la cançó popular*. Jaume Ayats. Edicions 62. Barcelona, 1998.

RMC
302

'Il Pirata' i 'Carmen'

Títols destacats de la temporada Òpera a Catalunya

Les programacions d'*Il Pirata* –ja celebrades– i de *Carmen*, que s'oferiran entre febrer i març, constitueixen l'atòt més important de la temporada Òpera a Catalunya, que en la seva vint-i-dosena edició promou Amics de l'Òpera de Sabadell, que va venir anticipada sis anys abans per la seva circumscripció a la capital vallesana.

per J. C. C.

Ens trobem davant de guarismes importants que mostren la felicitat, entusiasme i dedicació de l'entitat al gènere operístic, i també l'eficàcia de la gestió de l'equip que encapçala Mirna Lacambra, que ha menat a escampar-se enguany a nou ciutats més d'arreu de Catalunya, on s'escamparan en total 34 representacions dels títols programats. Són Figueres (Teatre Jardí), Sant Cugat del Vallès (Teatre Auditori), Reus (Teatre Fortuny), Granollers (Teatre Auditori), Viladecans (Atrium), Manresa (Kursaal), Girona (Teatre Municipal), Lleida (Teatre La Llotja) i Terrassa (Centre Cultural).

Als esmentats títols, s'hi ha d'afegir el de la sarsuela –o més que sarsuela– *Maruxa* d'Amadeu Vives i la filigrana de la finíssima òpera bufa mozartiana que és *Così fan tutte*.

Hom es mou en uns pressupòsits molt enquistats: precarietat de recursos –que impedeix atendre una major ambició en tots els aspectes artístics, de producció, comoditat d'equipaments, etcètera–; fidelitat al concepte més tradicional del fet operístic –aliè, per tant, a criteris innovadors–, i suport a joves veus, que troben en aquest cicle una oportunitat privilegiada de projectar la seva carrera. A part, cal fer esment també de l'Escola

d'Òpera de Sabadell, que eixampla, en el pla de la formació, l'ombra de la iniciativa mare.

Encara que sigui a aigua passada, insistim en la programació d'*Il Pirata*, òpera que a casa nostra (Liceu), no s'havia representat des del 1971. Els altres títols no necessiten comentari, atès que són coneguts, encara que sí que resulta oportú remarcar com és d'important oferir una sarsuela tan de pes com poc interpretada com és *Maruxa*, segurament el zenit qualitatiu de l'aportació lírica de Vives.

Amb repartiments per força al marge dels grans noms, és remarcable el quartet protagonista de l'òpera de Bellini –els joves Albert Casals (tenor), Saïoa Hernández (soprano), Marc Pujol (Goffredo) i l'experimentat Ismael Pons.

La mezzosoprano Gemma Coma-Alabert –de trajectòria ascendent– hi té una participació intensa amb dos primers papers –Carmen i Dorabella–, i Montserrat Martí serà Micaela amb l'esmentat Pons. El baríton Carles Daza també dobla presència, a *Maruxa* i *Così fan tutte*, en la qual així mateix hom tornarà a escoltar Albert Casals en el paper de Ferrando.

Daniel Martínez (*Maruxa* i *Così fan tutte*) i Elio Orciolo (*Carmen*) –un habitual a la temporada sabadellenca– i Sergio Monterisis (*Il Pirata*) ocuparan el fossat al capdavant de la Simfònica del Vallès, solistes i Cor d'Amics de l'Òpe-



GEMMA COMA-ALABERT

ra de Sabadell.

Carles Ortiz –dramaturg gairebé titular de la casa– serà el responsable de les produccions d'*Il Pirata*, *Maruxa* i *Carmen*, i Pau Monterde, també molt present a l'escenari de La Faràndula, assumirà la responsabilitat dramaturgica de *Così fan tutte*.

Al marge dels esdeveniments concrets de la temporada, recordem dos fets per una part destacable i per una altra important: el primer, el guardó atorgat a Amics de l'Òpera de Sabadell per la Fundació Premios Líricos Teatro Campoamor d'Oviedo, "*Premio a la contribución al mundo de la lírica*", i el segon, l'encallament que sofreix ara mateix l'ambiciós projecte de Ciutat de la Música, segons un projecte arquitectònic formalitzat l'any 2003, obra de l'equip d'arquitectes Ferrater i Sanabria.

Encara que sempre és més important el contingut que no el continent, no hi ha dubte que disposar d'unes instal·lacions idònies pot constituir un fet determinant per trencar les actuals i inflexibles barreres de recursos.

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 2009-10: Concerts Simfònics al Palau, Música de Cambra al Petit Palau, Cambra Coral i Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra.

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.



MIKROKOSMOS

Concerts de Nadal

per PERE ARTÍS

Una de les tradicions més esteses musicalment arreu del país és commemorar el naixement del Senyor amb concerts de Nadal i amb música adient: des d'oratoris fins a cançons populars d'arreu del món, amb predomini notori de les tradicionals catalanes.

És d'admirar la dedicació de tantes entitats corals (numèricament són gairebé totes les que integren la Federació Catalana d'Entitats Corals).

No obstant això, les més significatives són les que donen les corals infantils –seguint les pautes del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya. Perquè, si els concerts d'adults representen l'ahir i el present, les dels infants són una penyora de futur; i el futur és de debò allò que importa aquí i a tot arreu. Més encara, moltes corals infantils s'integren també en les d'adults, amb la qual cosa es produeix un microcosmos social que atorga cohesió.

També cal dir que a moltes d'aquestes corals infantils pertanyen nouvinguts, per als quals aquests concerts són una eina excepcional perquè aprenguin la identitat de la terra que els acull.

En definitiva, els concerts nadalencs infantils són un mitjà òptim de reafirmació nacional, d'educació musical i d'acceptació dels altres. Poques nacionalitats de l'Estat espanyol tenen aquesta riquesa que, entre nosaltres, va ser iniciada pel mestre Lluís Millet Pagès el 1913 al capdavant del seu Orfeó Català, a imitació del qual tots els orfeons de la Germanor d'Orfeons de Catalunya organitzaren cada any el seu concert particular.

Tots aquests concerts són com un mosaic immens en el qual cada peça recolza en la que la precedeix i és alhora suport per a la que la segueix.

Moltes coses han canviat socialment a través dels anys. Però mentre es mantinguin aquests concerts de Nadal, voldrà dir que segueix viva la tradició i la idiosincràsia cultural del nostre país.

Sala Auditori Alícia de Larrocha

El propassat 12 de novembre la Sala Auditori de l'Acadèmia Marshall passà a anomenar-se Sala Auditori Alícia de Larrocha. L'acte fou presentat per Joan Vives i va oferir-hi un recital de piano Alba Ventura, amb obres de Falla, Granados i Scarlatti.

Cicle de cambra de la Fundació Mas i Mas a L'Auditori

Amb el títol de Clàssica Mas i Mas a L'Auditori, el pròxim mes de febrer comença un cicle de quatre concerts de cambra que se celebrarà a la Sala Oriol Martorell d'aquest equipament. La Fundació Mas i Mas eixampla d'aquesta manera la seva projecció de cicles de concerts amb una proposta més ambiciosa que les altres, que trenca les barreres del recital de mitja hora de durada per passar al format normal de dues parts completes.

Tots els intèrprets són catalans, o residents a casa nostra i configuren un notable nivell de qualitat.

El primer concert serà a cura de la mezzosoprano Claudia Schneider acompanyada al piano per Alfredo Armero, que oferiran un programa amb una primera part de lied que abasta de Bach als romàntics i una segona totalment dedicada a obra de Kurt Weill.

El 29 de març el pianista Albert Attenelle interpretarà un concert amb dues parts molt diferenciades: la primera totalment dedicada a Chopin i la segona a Debussy.

El tercer concert compta amb l'al·licient de l'actuació del violoncel·lista Arnau Tomàs (Quartet Casals), amb la pianista coreana Hyosun Lim en un programa Bach, Beethoven i Prokófiev. El cicle, el clourà la violinista Helena Satué acompanyada al piano per Vladislav Bronevitzky, que oferiran un programa format per obres de Beethoven, Schumann, Ravel i Grieg.

El cicle compta amb la col·laboració de L'Auditori en una coresponsabilització del 20 per cent i hi ha la voluntat d'ampliar-ne el nombre de concerts en les properes edicions.

Llibre de la temporada 2009-2010 del Liceu

Tot coincidint amb la trista i sobtada desaparició del crític musical Pau Nadal, un dels principals impulsors de la creació del llibre *Temporada d'òpera del Gran Teatre del Liceu*, es va presentar a final de setembre el volum de la temporada 2009-2010, que enguany compta amb la col·laboració en la part gràfica del sabadellenc Ramiro Fernández Saus (1961), l'obra del qual s'exposa a la Galeria René Metras de Barcelona.

Les pintures que enguany acompanyen els sempre instructius articles del llibre de la *Temporada* mostren un món oníric molt plàstic, proper al dibuix animat amb un punt naïf i alhora irònic. Fernández Saus recrea amb enginy escenes de les diverses òperes que configuren la temporada del Gran Teatre del Liceu (*L'arbore di Diana*, *El rei Roger*, *Il trovatore*, *Tristan und Isolde*, *Les mamelles de Tirésias*...) amb un estil que beu directament de pintors com Rousseau, Matisse, Balthus i Delacroix; un estil que l'allunya del que es coneix en l'actualitat com a contemporani. Tanmateix, les seves pintures esdevenen molt evocadores i configuren un punt de teatralitat i espectacle que és inherent al fet operístic.

El llibre *Temporada d'òpera 2009-2010 del Gran Teatre del Liceu* reuneix, un any més, tot un seguit d'experts en matèria operística que introdueixen musicalment cada òpera. Així doncs, Leonardo J. Waisman és l'autor de l'article sobre *L'arbore di Diana*, coneixedor com és de la vida de Vicent Martín i Soler –de qui ha escrit una completa biografia recentment– i autor de l'edició crítica de la dita òpera. Altres noms destacats i autors de monogràfics sobre els compositors corresponents als títols de les òperes assignades són Teresa Chylinska –experta en Karol Szymanowski–, Simon Basinger –coneixedor profund de Francis Poulenc– o Roger Alier –gran coneixedor del gènere sarsuèlic.

I, és clar, un any més hi destaquen els autors dels articles de presentació de cada òpera que, malgrat no estar vinculats directament al gènere, tenen un lligam particular que els fa idonis per a la comesa. Per això es podrà llegir un text de Juan Goytisolo com a presentació d'*El rapte del Serrall*, un text de l'actor Sergi Mateu –familiar directe d'Amadeu Vives– com a presentació de *Doña Francisquita*, el fundador i vicepresident del Presídiu de la Unió Romaní Internacional, Juan de Dios Ramírez Heredia, parlant de l'element gitano en *Il trovatore* o un encisador article d'Àlvaro Pombo al voltant de *Tristan und Isolde*. **M. C. P.**

DEL SEU AFFM.

Sr. Pau Casals

(tot reflexionant sobre una exposició)

Estimat amic:

Fa gairebé mig segle, està dit aviat, que el vaig descobrir i des d'aleshores, a força de conèixer més de vostè, ha crescut la meua admiració en un procés que no té aturador; sí que té, però, marxa lenta, perquè ja he acumulat força coneixements de vostè i perquè al cap de 36 anys de la seva mort, la seva presència a la nostra societat, de manera natural cada dia és menys espessa.

Si ara m'adreço a vostè, tanmateix, és pel contrari, per un reviscolament circumstancial en forma d'una reeixida exposició que, instal·lada al Palau Moja de Barcelona, ha comisariat i promogut la Fundació que porta el seu nom, comptant amb el suport del Memorial Democràtic, el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació i l'Oficina de Promoció de la Pau i dels Drets Humans.

M'interessa subratllar aquesta darrera instància perquè de fet el gran argument de l'exposició rau en la seva immesurable aportació als valors esmentats; pau i drets humans, als quals encara caldria afegir Catalunya, mentre que la seva condició d'artista excepcional queda marginada.

Després de resseguir totalment en solitari –el detall no és balder–, el força que aporta sobre el moltíssim que va fer a favor d'aquells valors i sobre la convicció, el compromís, el risc i la generositat infinita com els va servir, m'han sobrevingut dubtes seriosos sobre la necessitat o conveniència ara mateix d'un recordatori com el que acabava de veure.

El fet és que vostè va viure, i hi va respondre, uns fets històrics concrets, impressionants i de gran transcendència, tanmateix molt diferents dels actuals: recordem, entre d'altres, dues grans guerres universals, la guerra incivil espanyola i l'esclat dels feixismes –de dretes i d'esquerres. Per això l'exposició comporta una certa dimensió ahistòrica, malgrat el seu evident valor testimonial i fotografiar amb

gran exactitud els mèrits personals a què m'he referit.

Per això, també, per a mi el més important és preguntar-me com hauria respost vostè avui a les realitats més punyents i colpidores que malmeten rotundament els nostres dies: em refereixo a realitats com són l'increment galopant de la fam al món tan paral·lel al de les despeses armamentistes; o l'algament de grans valors com democràcia i solidaritat universal; o la perversió de l'axioma que la fi –de bonat inde-mostrable– justifica els mitjans dolorosos i tràgics –aquests sí, evidents–, com blaslava el seu coetani Bertrand Russell; perversió que es manifesta en forma de terrorisme, règims opressors, fonamentalismes ideològics i religiosos i capitalisme deshumanitzat; o com la manca d'una autèntica autoritat universal que garanteixi la pau duradora arreu; o com la proliferació de guerres més o menys locals gairebé sempre empeses per interessos putrefactes; o la permanència d'actuacions genocides. I dissortadament un llarg etcètera.

Sí, estimat amic, crec que l'interès de l'esmentada exposició rau no a mostrar l'excepcional envergadura de la seva resposta a les grans tragèdies universals amb les quals va conviure –això ja és molt conegut–, sinó a albirar com poden respondre els *Pau Casals* d'avui dia –si és que existeixen– a les actuals. Sí, per tant, l'ideari essencial i motor que va presidir la seva actuació, que l'artista, que el músic no pot romandre insensible i aliè al més enllà de l'estricta fet musical, ha fet escola o no.

Ja ho veu, gairebé quaranta anys després que les cordes del seu violoncel emmudissin, no han deixat de ressonar arreu preguntes fonamentals que ningú, i especialment els artistes, no poden obviar.

Del seu affm.

Jaume Comellas

RMC
302

IMPROMPTU

per FRANCESC TAVERNA-BECH

Plàstica i lletres com a música

Com ja s'ha exposat en altres ocasions, la música també té la capacitat de descriure paisatges, fenòmens de la natura, episodis novel·listics, vivències i, entre d'altres, fets històrics. I això es reafirma en algunes de les opinions de compositors i àdhuc en certes partitures. Així, per exemple, ho comprovem quan Richard Strauss deia que era capaç de descriure amb sons, o sigui amb música, un got de cervesa o bé partitures com la del *Vol del borinot* de Rimski-Kórsakov, *L'aprenent de bruixot* de Paul Dukas i podríem esmentar molts altres compositors que han escrit la seva música amb un propòsit purament descriptiu i no per aquesta raó les seves obres han deixat de tenir veritable entitat musical en l'aspecte creatiu. Així ho constatem en la genialitat de Beethoven en la seva *Sinfonia núm. 6, "Pastoral"*, podem emocionar-nos en la musicalitat de la nit d'amor que ens descriu Wagner en el segon acte de la seva òpera *Tristany i Isolda* o com gairebé podem respirar l'ambient festiu d'una fira escoltant l'inici del ballet *Petruixka* d'Igor Stravinsky. Ben segur que cada melòman podria fer-se una llista amb obres que a més de les seves qualitats o virtuts exclusivament musicals, posseeixen aquesta me-

na de facultat descriptiva. I cal afegir també com aquesta capacitat d'evocació assoleix els seus màxims exponents en el gènere operístic i també, naturalment, en el coreogràfic.

Veritablement, l'art musical té la facultat d'"explicar" i fins diríem que en aquesta funció narrativa hi ha o s'hi troben una sèrie de formulismes sonors que d'alguna manera actuen a manera d'adjectius... És a dir, podem preguntar-nos si a determinades formulacions, siguin de caire rítmic, tímbric o fins i tot de textura sonora, se'ls atorga, quasi en exclusiva, una missió descriptiva. Fins a cert punt, aquesta funció de simbolitzar, representar, explicar que caracteritzen determinats episodis musicals, ens porten a preguntar-nos si ells no són una mena d'adjectius i, per tant, seria possible qualificar-los i catalogar-los en un diccionari on els compositors tinguessin una font d'informació i poguessin consultar-la per facilitar la seva comesa creativa. Ben cert, crear-lo no seria fàcil, ara bé, amb tot el treball sí podria aportar coneixements ben interessants i fins i tot sorprenents per comprovar com el compositor té un determinat llenguatge o estil per descriure situacions, ambients, sensacions, paisatges...

Premis d'El Primer Palau 2009

El guitarrista Alí Jorge Arango va obtenir el primer premi de l'edició d'enguany d'El Primer Palau, dotat amb 6.000 euros. El segon premi fou atorgat al Dúo Aguirre-León (Arantza Aguirre, acordió, i Ana García León, clarinet), dotat amb 3.000 euros. També s'atorgaren dos accésits, de 1.500 euros cadascun, a Teresa Valente, violoncel, i Laia Bobi, flauta. El premi de la crítica fou per a Teresa Valente. Foren membres del jurat: Ludovica Mosca, Corrado Bolsi, Jordi Codina, Josep Fuster i Josep M. Sauret; i del jurat de la crítica: Mercedes Conde, Xavier Cester, Xavier Chavarría, Jordi Maluquer i Jaume Comellas.

El premi van ser lliurats en el transcurs de la Festa de la Música celebrada el passat 26 de novembre al Palau de la Música Catalana. Hi actuaren la JONC Filharmonia i el Cuarteto Quiroga, actuant com a solista el clarinetista Darío Mariño (guanyador del Premi El Primer Palau 2008). Van interpretar el *Quintet per a clarinet i cordes, en La major, K. 581* de Mozart i el *Concert per a clarinet i orquestra* de Copland, sota la direcció de Manuel Valdivieso.

L'ACIMC homenatjà Montserrat Torrent

Com a inici de l'edició del VIII Cicle Anna Ricci, l'Associació Catalana d'Intèrprets de Música Clàssica (ACIMC) va retre homenatge a la il·lustre organista Montserrat Torrent en un concert que va celebrar-se a l'església de Santa Maria de Gràcia. Amb parlaments inicials del president, Cecilio Tielles, i del cap del Departament de Musicologia de l'Institut Milà i Fontanals, Antonio Torrente Esteban, tot seguit van intervenir-hi un aplec de deixebles de l'homenatjada, que van interpretar sengles composicions. Van ser Andrés Cea Galán, Amaia Goñi, que va actuar amb l'oboïsta Josep Julià; Juan de la Rubia, Jordi Figueras, Roberto Fresco, Carme Godall i Guido Iotti (orgue a 4 mans), Oscar Candendo, Jordi Vergés amb el tenora Jordi Figaró i, finalment, la Coral Cantiga dirigida pel seu titular, Josep Prats, amb l'acompanyament a l'orgue de Joan Casals, va interpretar *l'Ave Maria, opus 23/2* de Mendelssohn, com a cloenda brillant d'un acte molt intens i carregat de sentit, però tanmateix massa escàs en audiència.

TANGENTS

Partitures diferents

per JORDI MALUQUER

Davant del cas de desviament de fons de la Fundació Palau de la Música, cada diari ha ubicat la notícia on li ha semblat bé. L'"Avui" ha anat seguint el serial des de la secció *Ciutats*. "El Punt", més indecís, ha dubtat entre donar la notícia a *Cultura* o a les planes de *Països Catalans*. "El Periódico" l'ha tractat tant a *Tema del dia* com, filosòficament, a *Coses de la Vida*. "La Vanguardia" no ha tingut cap dubte i l'ha situada a la secció d'*Economia*, entre fallides i ampliacions de capital. "El País", més geogràfic, sovint l'ha ubicat a *Cataluña*.

De tot plegat, se'n podrien fer unes apreciacions primàries, com l'especial preponderància de la ciutat sobre el món rural en segon quins afers; o que la ubicació geogràfica simplifica la feina espinosa de tipificar els fets; o que tot és qüestió de diners, en un catalaníssim "*la pela és la pela*". També sorgeix un dubte, de si cal tractar a *Cultura* els possibles fraus fets precisament a ella, malgrat que el canvi o cessament de directius d'entitats culturals hi acostuma a sortir. Ningú encara, malgrat les confessions signades, ha volgut infringir genèricament —una altra cosa són els textos escrits— la presumpció d'innocència situant les cròniques a l'epígraf de *Fet divers*.

Una lectura menys primària ens fa advertir com cada mitjà posa l'accent en la temàtica o l'atribució de responsabilitats que és més adient al seu tarannà. Com és veu, les partitures són diferents malgrat partir de les mateixes notes informatives.

ARS SUBTILIOR

Jovent al poder

per XAVIER CHAVARRIA

L'editorial del mes passat d'aquesta revista es planyia de l'alarmant descens de públic als concerts de música clàssica. I ho atribuïa a dos factors estructurals (minoritzant-ne un de conjuntural, el de la crisi econòmica): d'una banda, al desinterès que senten els joves per aquest tipus de música i el consegüent envelliment dels aficionats i assistents a concerts i òperes; i de l'altra, a la preocupant desatenció dels mitjans de comunicació generalistes, escrits i audiovisuals, a la música clàssica. Coincideixo plenament amb aquesta darrera inquietud, veient la deriva general cap a una misèria cultural on tot es tracta superficialment, amb frivolitat i sense fonament ni rigor, confonent cultura amb espectacle i entreteniment, i arraconat en un espai minúscul. Però tenim mala peça al teler mentre als alts despatxos només hi hagi gestors obsessionats per la rendibilitat i les audiències. I que consti que la cultura no té per què ser avorrida ni àrida: només cal saber comunicar-la.

En canvi, no estic gens d'acord amb el nequit que provoca l'elevada mitjana d'edat del públic que assisteix als concerts (que sempre ho ha estat): és que fa trenta anys hi havia més jovent, a les sales de concerts? Fa uns mesos ja vaig manifestar la meua confiança en les noves generacions en una columna titulada "Caps blancs" (que seria l'equivalent al "Clepses a les testes" que esgrimeix l'editorial en qüestió): mai abans hi havia hagut tants nens i joves estudiant música com ara, ni tantes escoles i conservatoris de bon nivell amb professors ben preparats i hàbils pedagògicament (als de la meua generació, uns mètodes rancis i classes abominables van estar a punt de fer-nos avorrir la música per sempre més); mai abans hi havia hagut tantes orquestres infantils i de joves com avui, i amb un nivell tan admirable; i les propostes musicals dels serveis educatius dels principals equipaments no donen abast i acabaran morint d'èxit. Si voleu trobar joves enamorats bojament de la música, no mireu a les platees, sinó damunt l'escenari: hi ha més talent que mai, entre els joves, però, ai las!, no van als concerts! No vull dir que el panorama actual sigui idíl·lic, però és sens dubte molt millor que fa pocs anys.

Si els joves no assisteixen als concerts de música clàssica, no és perquè no els interressi o siguin una minoria: potser són els programadors i els promotors els que s'ho han de fer mirar.

RMC
302

Decker dirigirà en la temporada de la Banda Municipal de Barcelona

Amb un concert dirigit pel seu titular, el dia 15 de novembre va començar la temporada de la Banda Municipal de Barcelona. Dirigida pel seu titular Salvador Brotons, el programa era presidit per la versió de la coneguda partitura *Quadres d'una exposició* de Mussorgski, precedida per la de sengles obres de Boliart, Lamote de Grignon i Joaquim Serra.

El cicle enguany fa una proposta molt ambiciosa i interessant, tant pel que fa a novetat i imaginació dels programes, com també a presència de directors convidats, solistes i conjunts corals de notable predicament.

Pel que fa a directors, hi destaca per damunt de tot la figura de l'antic titular de l'OBC Franz-Paul Decker, que dirigirà el segon concert, el dia 6 de desembre, un dels dos que acollirà la Sala Pau Casals, amb un programa de molt pes format per obres de Mendelssohn (*La gruta de Fingal* i *Concert per a violí i orquestra*), Hindemith (la simfonia de l'òpera *Mathis der Maler*) i la *Dansa de Salomé* de Richard Strauss. La jove violinista Katia Novell serà la solista del concert de Mendelssohn. Brotons dirigirà sis dels dotze concerts i la resta seran a cura José R. Pasqual-Vilaplana, Marta Carreton -directora assistent-, Alfons Reverté Casas, Jan Cober i H. Robert Reynolds.

Ultra Katia Novell, hi intervindran com a solistes, Daniel Blanch (*Concert número 4* de Beethoven), Jordi Vilaprinyó (*Concert per a piano i vents* de Taverna-Bech), Ricardo Borrull (*Concert per a flautí de Vivaldi*), Dario Mariño (penúltim guanyador del Premi El Primer Palau, *Concert per a clarinet* de Shaw), Magdalena Barrera (*Concert per a arpa* de Lancen), Mireia Farrés (*Serenata per a trompeta i instruments de vent* de Keenan, i José Mor (*Concert per a violoncel* de Gulda).

Altres obres destacades que s'oferiran seran el quart moviment de la *Novena* de Beethoven en homenatge a Joan Lamote de Grignon, amb el Cor de la Universitat Rovira i Virgili i la Coral Sant Jordi amb Isabel Monar, Inés Moraleda i Isidro Anaya com a solistes; *Metamorfosis simfòniques sobre temes de Weber* de Hindemith, *Danses fantàstiques* de Turina i *El sombrero de tres picos* de Falla.

Dos dels concerts se celebraran a la Sala Pau Casals i la resta a l'Oriol Martorell, tots en sessions matinals de diumenge, i abastant la totalitat del cicle fins al 16 de maig. **RRMC**

RMC
302

Intercanvi pedagògic entre l'Escola Coral de l'Orfeó Català i la Mehli Mehta Music Foundation

El mestre Zubin Mehta, Patró d'Honor de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, apadrina un projecte educatiu de l'Escola Coral de l'Orfeó Català per promoure la formació dels joves músics de Bombai, i fomentar l'intercanvi d'experiències i coneixements entre l'Escola Coral de l'Orfeó Català i la Mehli Mehta Music Foundation (MMMF).

Els directors dels cors de l'Escola Coral de l'Orfeó Català realitzaran uns tallers de cant coral a alumnes i professors de l'MMMF durant el mes de juliol de 2010, que culminaran amb un concert de clausura de tots els cors.

El projecte s'articula en 3 fases: visita de reconeixement i preparació (gener-juny de 2010), tallers formatius a Bombai i concert de cloenda (juliol de 2010) i retorn dels coneixements i experiències a l'Escola Coral (curs 2010-11). El coordinador de l'Escola Coral per a aquest projecte és Esteve Nabona, director del Cor Jove de l'Orfeó Català. Les directores que es desplaçaran per impartir les classes a Bombai són: Glòria Coma, Cor Infantil; Buia Reichach, Cor de Noies; Glòria Fernández, Cor de Petits, i Mercè Pi, Cor d'Iniciació.

Aquest projecte, que s'emmarca dins el programa d'internacionalització del Palau de la Música Catalana, compta amb el suport de l'Agència Espanyola de Cooperació Internacional y Desarrollo (AECID) i el patrocini de la Fundació Damm.

Fundada el 1995 per Zubin Mehta, la Mehli Mehta Music Foundation (MMMF) és una organització sense ànim de lucre que promou la música clàssica occidental a través de la presentació de concerts de qualitat i educació musical per a nens. La Fundació honora el pare de Zubin Mehta, el mestre Mehli Mehta, director d'orquestra i violoncel·lista de Bombai, el qual, entre 1930 i 1954, va saber estimular el talent i la motivació de joves músics i va fundar el Bombay String Quartet i la Bombay Symphony Orchestra. Actualment, uns 300 nens i nenes entre 6 i 14 anys hi reben formació de violí, piano i cant coral.

COBLA

Segle i quart

per JOSEP PASQUAL

Tot depèn amb què es compari, però és molt factible que si prenem com a referència les grans potències de la música de tots els temps, l'aportació de la música catalana es pugui considerar discretament remarcable. Cal compartimentar els diversos àmbits perquè no hi ha dubte que no es pot comparar el ressò internacional de molts intèrprets catalans excepcionals amb la repercussió del catàleg dels nostres creadors, àmbit en el qual potser som en el moment històric més dolç. És molt factible que la convulsa vida que li ha tocat viure al nostre país hi hagi influït, i és potser per això que a hores d'ara no gaudim d'un corpus de formacions instrumentals d'arrelament inqüestionable. A excepció de l'Orquestra del Liceu, l'Orfeó Català i la Banda Municipal de Barcelona entre molt poques d'altres, la resta de grans formacions instrumentals i corals catalanes pertanyen a generacions molt més recents.

És per això que encara sorprèn més que sigui precisament l'àmbit de les cobles el que registri un índex de longevitat més alt. Els Bofills de Torelló, els Lluïsos de Taradell, La Principal de la Bisbal i els Montgrins de Torroella superen els cent d'anys de vida, mentre que un bon gruix de formacions hi arribaran aviat. Tenint en compte que al darrere d'aquestes aventures instrumentals no hi ha institucions de pes com en els casos esmentats anteriorment, estan més exposades als atzars socials, però malgrat semblar més vulnerables, han pogut fer del defecte virtut i el seu arrelament social ha estat el pal de paller de la seva consolidació.

El fet és que enguany els Montgrins celebren els 125 anys, i amb els alts i baixos que sens dubte ha de tenir un període d'existència artística tan llarg, el major mèrit d'aquesta formació és que s'ha mantingut en tot moment en el *Top ten* de l'excel·lència musical. Per l'excepcionalitat del cas, sorprèn que hagi passat gairebé tot l'any sense cap acte mediàtic que ho posi a la primera línia del coneixement social. Els actes de reconeixement han estat diversos, tot i que de ressò reduït i excessivament local. En tot cas, aquest mes de desembre sembla que s'obtindrà la repercussió que el fet mereix, concretament el dia 8 a Torroella. Mentrestant el disc *Montgrinejant* exposa un recull interessant de la seva influència musical amb mostres en què destaquen, és clar, grans noms de la seva història com Vicenç Bou, Lluís Cotxo i Narcís Paulís, a més de contemporanis com Jordi Molina i Marcel Artiaga. Els Montgrins representen un capítol important i peculiar de la història de la música catalana, i el caràcter que atorga aquest fet mereix totes les celebracions possibles.

Maite Mer amb La Principal de la Bisbal

Per la diada de Sant Narcís, l'Auditori de Girona acull el tradicional concert de sardanes amb La Principal de la Bisbal. És un dels actes més esperats de la programació i aquest any va comptar amb la participació de la soprano gironina Maite Mer.

per JOSEP JOFRÉ

Maite Mer (la Bisbal d'Empordà, 1972), inicià els estudis musicals a la seva ciutat i els continuà al Conservatori de Música de Girona, al Conservatori del Liceu i al Conservatori Superior de Música de Barcelona, on obtingué el títol superior de cant. És llicenciada en història de l'art, especialitat de musicologia, per la UAB.

També amplià la seva formació lírica amb Carme Bustamante, Marimí del Pozo, Victòria dels Àngels, Ileana Cotrubas, Helena Lazarska, Dalton Balwing, Wolfram Rieger, Allan Branch, Manel Cabero, Àngel Soler, Àngels Sarroca i Enriqueta Tarrés. El 1997 obté el primer premi del Concurs de Cant Joan Massià de Barcelona. Ha interpretat com a solista òperes, oratoris i misses. Una altra faceta que cultiva és la música d'autors contemporanis catalans. Col·labora amb la Cobla Ciutat de Girona presentant el recital "Lied: veu i cobla". També desenvolupa la docència i la investigació en el camp de la comunicació vocal, recursos de veu i cos a l'aula, gestió emocional, relaxació i estratègies per al bon ús de l'aparell vocal: *La veu eina de treball*. El 2007 li fou concedida la Beca Pera Lloberas d'investigació en el camp de la musicologia amb l'estudi: *La música vocal a l'Empordà*.

Amb Maite Mer vam poder parlar sobre la seva trajectòria.

—Com va sorgir l'impuls de dedicar-se a cantar obres de compositors catalans?

—La preparació vocal d'un cantant líric inclou els diferents gèneres: òpera, oratori i lied. Des de sempre he considerat que la nostra música, la catalana, és un vehicle d'expressió que no hem d'oblidar els intèrprets. Cantar en la meua llengua em fa sentir molt més connectada a les meves arrels i també amb el públic català. En els meus recitals, tant interpreto òpera com sarsuela i també òpera barroca i òpera romàntica, així com *mélodie* francesa o cançons catalanes i espanyoles, o d'altres nacionalitats.

El fet de dedicar bona part dels meus esforços a preparar repertori català del segle XX i també d'autors contemporanis es va iniciar, podríem dir, com un

encàrrec de les editorials catalanes Clivis i Boileau, que em van convidar a participar en el cicle de música que organitzen a la Sala Mompou de l'Auditori de l'SGAE de Barcelona.

També m'hi va portar el fet que m'agrada molt la poesia i el meu contacte amb professors com Carme Bustamante o Marimí del Pozo, que coneixen molt el repertori espanyol. Des de sempre he cantat molta cançó i durant anys vaig assistir als cursos de música espanyola a Santiago de Compostel·la, on es té contacte directe amb compositors i amb obres de música espanyola per a tot tipus de formacions i instrumentistes. I també, entre d'altres, als cursos de lied del Concurs Viñes de Barcelona.

I evidentment, m'hi ha portat el fet de ser catalana i catalanista.

En els moments actuals hem de ser conscients que el catalanisme està patint les conseqüències negatives dels forats negres de les entitats i persones corruptes que han utilitzat la Pàtria en benefici propi. Penso que ara més que mai he de cantar en català i les obres i els autors de casa nostra, per tal d'intentar contrarestar la mala imatge a la qual ens estan portant els esdeveniments dels darrers temps.

—Vostè actua sovint acompanyada de la cobla. ¿Resulta difícil equilibrar el so entre la veu i els instruments de la cobla?

—És evident que necessito amplificació i, per tant, part d'aquest equilibri depèn de l'equip i del tècnic de so. El que m'agrada d'aquesta experiència és la novetat d'interpretar el repertori català amb el timbre dels instruments catalans. També és veritat que cada vegada instrumentistes de la cobla intenten buscar sonoritats molt més delicades malgrat les dificultats tècniques. És també una manera d'arribar a més públic i de donar a conèixer no només la música tradicional i popular, sinó també els grans autors catalans: Toldrà, Montsalvatge, Morera...

—Com valora vostè el repertori català dins del marc internacional?

—Hi ha molt per fer, sobretot quan constatem que mig món no s'ha assabentat encara que existim. Els catalans a nivell internacional som espanyols i des de fora no crec que hi vegin gaire diferència.



—Vostè també és professora d'institut i imparteix cursos d'educació de la veu per a professors. Què en pensa, de l'educació musical en el sistema educatiu de Catalunya?

—He de contestar? [una rialla] La música és molt important en la formació de l'individu i potencia la creativitat, la disciplina, l'autoestima, el treball en equip... i el que ara anomenem les competències bàsiques. Però la manera com hem d'impartir aquestes classes: en grups nombrosos de fins a 30 alumnes, ja diu tot el que he de dir de com tracta el sistema educatiu la música, no creu?

—Així doncs, creu que s'hauria de donar més importància a la música dins les escoles i instituts? I per què?

—S'hauria de començar per donar més importància a l'ordre, la disciplina i el respecte. El moment sociocultural actual i el desastre educatiu que tenim al nostre país està tocant fons, tot i que molts implicats en el sistema no ho volen reconèixer.

—Què la va portar a impartir cursos de veu per a professors?

—La meua experiència a les aules i la meua formació de cantant lírica m'ha portat a ser coneixedora de tècniques i recursos per tenir cura de la veu a l'aula. El Departament d'Educació em va concedir l'any 2007 una llicència d'estudis i vaig elaborar una investigació i un material per ajudar en la prevenció de la salut vocal dels docents.

—L'any 2007 també va guanyar la Beca Pere Lloberas d'investigació, amb quin projecte?

—El projecte és una recerca de la música vocal de la Bisbal d'Empordà: himnes, goigs, cançons antigues, obres corals, etc. Tot plegat un gran recull d'obres oblidades i inèdites per a nosaltres. La meua intenció final és d'enregistrar-les i, evidentment, de cantar-les en els meus recitals. També la de retre el tribut que es mereix el gran mestre i compositor Joan Carreras i Degas, que va viure a la Bisbal d'Empordà els darrers 20 anys de la seva vida (1880-1900).

RMC
302

HO HAN DIT, HO HAN ESCRIT

El contingut d'aquesta secció, aquest mes és ocupat molt majoritàriament per reflexions a redós de temes importants, amb un **PROTAGONISME ACUSAT DE LA CRISI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA**. Altres reflexions són de caràcter més abstracte, com la que se situa en el terreny de la cada dia més difícil condició de melòman, alhora que, en un altre apartat, s'apunta cap a les noves maneres en què aquesta condició es va manifestant cada dia a més per **CAUSA DE LES DINÀMIQUES IMPOSABLES PER LES NOVES TECNOLOGIES**. L'anàlisi del **MOMENT DE LA VIDA MUSICAL CULTA A BARCELONA** motiva una altra reflexió que es clou amb una de caràcter ja estrictament artístic, per boca de **LA IL·LUSTRE SOPRANO NORD-AMERICANA RENÉE FLEMING**.

«Pero he aquí que una leve esperanza se atisba en el barullo digital: **LAS DESCARGAS LEGALES HAN PASADO DE 4,2 MILLONES DE EUROS A 7,1**. Ello supone un nada despreciable aumento del 68% y, por encima de todo, **REFLEJA DOS COSAS QUE PUDIERAN Y DEBIERAN SER COMPLEMENTARIAS**: un mayor atractivo de la oferta y una cierta conciencia creciente en favor del respeto a los derechos de autor —eso que aquí parecen no entender bien ni los que deben explicarlo ni los que no quieren aprenderlo. **LAS DESCARGAS EN LO CLÁSICO NO SON TODAVÍA PARTE ESENCIAL DEL NEGOCIO**. Su precio [...] no es en muchas ocasiones demasiado atractivo frente al disco físico que, muchas veces, puede encontrarse en oferta en las tiendas que venden por internet. En cuanto a los requerimientos técnicos, **ES PREVISIBLE QUE LA TÉCNICA SITUÉ LA CALIDAD DE LA DESCARGA EN TERRENOS CERCANOS A LA EXIGENCIA DE LOS AFICIONADOS** que todavía lo contemplan como una suerte de mal menor frente a las grabaciones de toda la vida. Todo ello afectará, sobre todo, a los canales de distribución que no se hayan modernizado **Y HABRÁ DE GENERAR UN CAMBIO EN EL FLUJO DE INFORMACIÓN ENTRE LOS IMPLICADOS, DEL PRODUCTOR AL CONSUMIDOR**. Y ahí es donde los medios deberemos ser conscientes de los cambios si no queremos quedarnos a verlas venir.»

Editorial, "Scherzo", octubre de 2009.

«**EL PALAU TÉ UN CAPITAL ARTÍSTIC DE PRIMERA MAGNITUD —ORFEÓ CATALÀ, COR DE CAMBRA, COR DE NOIES, COR JOVE I LES FORMACIONS INFANTILS DE L'ESCOLA CORAL—**, que necessita i mereix tot el suport per desplegar el seu innegable potencial i, per altra banda, com a sala de concerts, **L'EDIFICI DE DOMÈNECH I MONTANER REQUEREIX UNA POLÍTICA ARTÍSTICA COHERENT I AMBICIOSA**, a l'alçada de la seva història, no encadenada a ella, sinó projectant-se al futur. Els reptes són molts i grans, **PERÒ COMENÇAR DE NOU NO VOL DIR COMENÇAR DE ZERO, I A MÉS, HI HA L'AL·LICENT IRRESISTIBLE DE LES OPORTUNITATS OBER-**

TES.»

Xavier Cester, "Avui", 14 de setembre de 2009.



«Hay más frentes abiertos, claro, en especial el que tiene que ver con el futuro modelo de organización. **HAY QUE PENSAR EN CÓMO ESTABLECER UNA ESTRUCTURA NUEVA QUE SIMPLIFIQUE LA COMPLEJIDAD DE LA ACTUAL**, que permita una presidencia más representativa y no tan ejecutiva, una gestión más profesional, un funcionamiento más simple y transparente. [...] A la hora de perfilar esta nueva estructura, parece irse imponiendo de un modo natural el criterio, ya ampliamente instalado entre la masa social del Orfeo, de que **HAY QUE SITUAR DE NUEVO EL CENTRO DE GRAVEDAD EN LA ENTIDAD ORIGINARIA Y NO TANTO EN LA FUNDACIÓN**, por mucho que ésta siga siendo un instrumento de gran utilidad. [...] En definitiva, no sabemos cómo resistirá el mito este seísmo actual ni la simple evolución del tiempo y de las cosas. Tampoco sabemos cuánto tiempo pesará sobre él la conducta vergonzosa de algunos de sus dirigentes. La única vía de solución es **QUE LA NUEVA ETAPA DEL ORFEÓ Y DEL PALAU SE FUNDAMENTEN NO SOBRE EL TÓPICO O EL MITO BAÑADO DE NOSTALGIA, SINO EN LA AUTÉNTICA CALIDAD MUSICAL DE SUS COROS**, en una política artística abierta y coherente y en una gestión económica y administrativa íntegra, lejos de toda sospecha. Entonces, conseguida esta nueva imagen y recuperado plenamente este prestigio, **LOS CATALANES YA DECIDIRÁN LIBREMENTE DÓNDE QUIEREN COLOCAR EL ORFEÓ Y EL PALAU EN SU IMAGINARIO COLECTIVO**.»

Antoni Dalmau, "El Periódico", 8 d'octubre de 2009.

«La realidad es que hay ocasiones en las que **UNO PIENSA QUE LOS MELÓMANOS NO ES QUE SEAMOS UNA ESPECIE A EXTINGUIR** porque a pesar de los esfuerzos de los medios de comunicación, las salas de conciertos suelen llenarse o casi, que en Europa hay **CENTENARES DE MILES [...] DE JÓVENES DE UNO Y OTRO SEXO QUE SE ACERCAN A LA MÚSICA LLAMADA CLÁSICA YA SEA COMO ESPECTADORES, YA SEA COMO ESTUDIANTES**. A pesar de los esfuerzos de los medios de comunicación, repito.»

Javier Alfaya, "Scherzo", octubre de 2009.

«Creo que todos los que tenemos la suerte de mantener una carrera larga —llevo más de veinte años cantando—, hacemos lo mismo. Yo he trabajado mucho los aspectos formales **Y AHORA, SIN EMBARGO, PROFUNDIZO MÁS EN LA ACTUACIÓN DRAMÁTICA Y EN EL TEXTO Y MENOS EN LA VOZ**. [...] Le pregunté [a Magda Olivero] si tuvo miedo cuando volvió a cantar *Adriana Lecouvreur* después de diez años sin haberlo hecho. Y me contestó que no, que en absoluto, porque entonces no se consideraba una cantante. No estaba realmente cantando Adriana sino representando el papel. **ERA UNA ACTRIZ QUE IBA DIRECTAMENTE A LO QUE QUERÍA COMUNICAR. LLEVO MUCHO TIEMPO INTENTANDO HACER EXACTAMENTE ESO, Y EL PAPEL CON EL QUE CREO QUE HE TENIDO MÁS ÉXITO ES EL DE VIOLETA, SOBRE TODO EN LA TRAVIATA** que acabo de interpretar en Londres. He trabajado ese papel más que ningún otro. No sé si el público se da cuenta de la diferencia, pero para mí hay una, y es enorme. **CUANDO ESTOY EN EL ESCENARIO YA NO PIENSO: SOY VIOLETA**.»

Renée Fleming. Patrick Dillon, "Scherzo", octubre de 2009.



A PROPÒSIT DE...

L'estrena a càrrec del BCN 216, a L'Auditori, d'una obra d'

Octavi Rumbau

El primer dia d'aquest mes de desembre, el programa del concert que l'*ensemble BCN 216* dedica habitualment a l'estrena d'obres encarregades expressament per a l'ocasió inclou el nom d'un jove compositor català resident a París: Octavi Rumbau. Us proposem conèixer-lo millor.

per ALBERT TORRENS

—Com et sents davant de l'estrena de la teva obra *Le souk*?

—L'estrena sempre és un moment màgic i, en aquest cas, doblement especial perquè serà la primera vegada que la meua música serà interpretada a l'Auditori de Barcelona i per l'*ensemble BCN 216*, i també es tracta d'un retorn a la ciutat que em va veure néixer i estudiar.

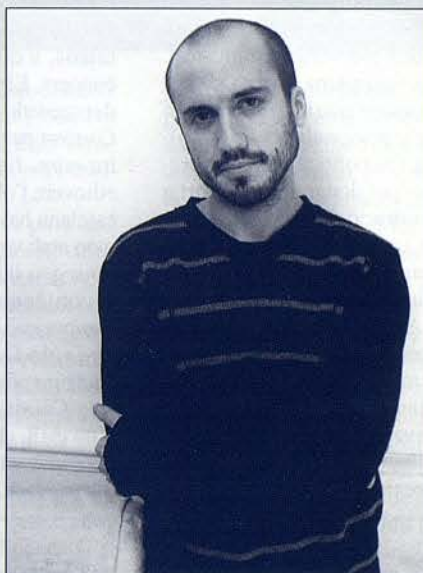
—Com és l'obra, formalment?

—L'obra sorgeix arran d'un viatge que vaig fer a principi d'any a Síria, on vaig quedar fascinat pels antics mercats —en francès, *souk*. Són espais que resisteixen el pas del temps, laberíntics i caòtics, però que mantenen la seva pròpia lògica interna. El punt de partida és aquesta dualitat entre estructura i caos: la peça transcorre per una sèrie de processos a tall de grans pinzellades. A l'interior de cadascuna trobem un "organisme" que actua amb la seva pròpia lògica interna però sense deixar mai de banda el tot.

—*Le souk* respon a un encàrrec del BCN 216 per representar les noves generacions en un concert en què també s'han encarregat obres a Albert Guinovart i Mestres Quadreny. Com ho interpretes, això?

—Pertanyo a una nova fornada de compositors que hem pogut comptar amb un suport que altres generacions no tenien. Per això, em considero un privilegiat de poder compartir programa amb compositors que han fet tant per la mú-

EL SEU NO ÉS UN CAS AÏLLAT. SENSE SER NOMBROSOS, SÍ QUE, ELS ÚLTIMS ANYS, HEM ANAT CONEIXENT DIVERSOS JOVES MÚSICS DEL NOSTRE PAÍS QUE COMENCEN A DESPUNTAR A CASA NOSTRA O A L'ESTRANGER, ON HAN AMPLIAT FORMACIÓ FINS A FARCIR UN CURRÍCULUM COMPLETÍSSIM. ÉS PER AIXÒ QUE LI DEMANEM QUE SIGUI ELL MATEIX QUI ENS AJUDI A RECONÈIXER-HI EL MÉS SIGNIFICATIU. ÀRA LI ARRIBA, EN LES MILLORS CONDICIONS, L'HORA DEL RECONeixEMENT MÉS ESPERAT PER TOT COMPOSITOR: L'ESTRENA D'UNA OBRA, A LA SEVA CIUTAT, INTERPRETADA PER UN CONJUNT DE PRESTIGI I EN UNA SALA DE REFERÈNCIA.



RMC
302

sica contemporània espanyola.

—No ets l'únic compositor català de la teua generació que s'estableix a França per ampliar estudis i s'hi queda a desenvolupar la carrera. Què té aquest país que us afavoreix?

—En el meu cas, França m'està donant dues coses: una formació d'excel·lència sota la protecció d'unes institucions fortament compromeses i una àmplia oferta cultural que considero fonamental per a la formació de qualsevol músic. Aquest escenari converteix França, o més aviat París, en una ciutat ideal per a un compositor.

—Tot i la teua joventut, t'has format en centres de prestigi allà on has anat, com l'Escola Normal, a París; l'ESMUC, a Barcelona. Què i qui destacades dels teus anys de formació?

—De fet, encara m'estic formant! Ara estic fent tercer curs de composició al Conservatori Nacional Superior de Música de París, amb Frédéric Durieux. Però si hagués de destacar una persona de tots aquests anys de formació, se-

ria sens dubte Yoshihisa Taïra, un compositor japonès que em va rebre a la seva classe a París quan jo tan sols tenia vint anys. La seva forta personalitat em deixar empremta durant els tres anys que vaig estar amb ell.

—Precisament perquè has estat en dos centres de referència com l'Escola Normal i l'ESMUC, pots comparar-los. En què s'assemblen i en què es diferencien? Quins són els punts forts i debils de la "nostra" ESMUC?

—L'equivalent teòric de l'ESMUC a França seria el Conservatori Nacional de París on estudio actualment. Les diferències principals són el suport institucional, les infraestructures, la difícil selecció d'accés, etcètera. Però és que també l'estructura general de l'educació musical de cada país és diferent. A París, per exemple, a part del Conservatori Nacional, hi ha una vintena de conservatoris municipals a més dels anomenats regionals, que ofereixen un gran ventall qualitatiu i quantitatiu.

Poètic inici de temporada

PALAU 100. Rotterdams Philharmonisch Orkest. Piotr Anderszewski, piano. Dir.: Yannick Nézet-Séguin. Beethoven, Mahler.
PALAU DE LA MÚSICA. 8 D'OCTUBRE DE 2009.

per Mercedes Conde Pons

El primer concert del cicle Palau 100 en la temporada número XIX del cicle estrella del Palau de la Música va estar marcat per uns components extramusicals prou importants com per no menystenir-los en el conjunt total de l'esdeveniment musical. Una sala plena a vessar, com feia temps que no succeïa, amb grans personalitats de la cultura i la política del país, presents per donar el seu suport a la institució del Palau de la Música, casa de l'Orfeó Català, van crear un ambient que es feia molt explícit d'unió per la causa. Aquest fet aparentment independent es va veure reiterat en un programa molt simbòlic i adient al moment present: el que va presentar la Rotterdams Philharmonisch Orkest, sota la direcció del seu titular, el ca-

nadenc Yannick Nézet-Séguin.

Simbòlic, en primer lloc, per la recent desaparició d'un dels músics més internacionals del panorama català, la pianista Alicia de Larrocha, Patrona d'Honor de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, a qui es va dedicar el concert. El pianista Piotr Anderszewski va interpretar el *Concert per a piano i orquestra núm. 1* de Ludwig van Beethoven; l'obra que la pianista catalana havia portat arreu del món amb versions inoblidables. En segon lloc, simbolisme per la contemporaneïtat entre la composició de la *Novena Simfonia* de Gustav Mahler i la inauguració del Palau de la Música Catalana; tots dos fruit d'un estil, el modernisme, que fluctuava entre l'ornamentació d'inspiració en la natura i la

transcendència dels valors més purs a través de la música.

El concert, doncs, congregava motius més que de sobres com per interpretar l'audició amb una transcendència més elevada de l'habitual. La versió del *Concert per a piano núm. 1* de Ludwig van Beethoven, el segon en realitat del seu catàleg, que en va fer el pianista polonès Piotr Anderszewski es va moure entre la pulcritud tècnica pròpia de l'estil tardoclassic que traspua l'obra i un punt de fredor, tanmateix superat per la lloable prestació artística del pianista, allunyat de l'acostumada impetuositat eslava. Yannick Nézet-Séguin va dirigir la Rotterdams Philharmonisch Orkest amb una atenta mirada sobre el pianista que va aconseguir formar una bona unitat en la interpretació conjunta. En la versió de la *Novena Simfonia* de Mahler van haver-hi altibaixos amb una tendència, però, cap a l'excel·lència. No és una partitura fàcil, la de la darrera obra simfònica acaba-



da del compositor vienès: cal una orquestra amb solistes distingits que sàpiguen doblegar-se a la comunió sonora. En aquest context, hi va haver de tot en la versió de la dita orquestra, però per sobre de tot va destacar l'esperit lluitador i positivista, com d'au fènix que reneix de les seves cendres, superant l'infern i el desori amb pau i humilitat, que es desprèn de la partitura de Mahler. El director canadenc va mostrar energia i vehemència, que es va traduir en la versió de l'orquestra de Rotterdam, tot combinant-se amb l'emotivitat subjacent del darrer moviment, d'apparent subjugament a l'esdevenir però que, en realitat, és una rebel·lió interna contra un fracàs que acaba esdevenint triomf. Profecia, potser: tant de bo.

RMC
302

Triomf de l'exotisme a El Primer Palau

EL PRIMER PALAU. Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra. Dir.: Marzio Conti. Piano: Albert Giménez, Stefanos Spanopoulos, Paolo Oliveira. Pablo Lago, trompa. Laia Bobi, flauta. Emilio Yepes, contrabaix. Noelia F. Rodiles, piano. Laura Gaya, violí. Luis Fernández Castelló, clarinet. Teresa Valente, violoncel. Irene Alfageme, piano. Alí Jorge Arango, guitarra. Dúo Aguirre-García León, acordió i clarinet.

PALAU DE LA MÚSICA. 30 DE SETEMBRE, 7, 14 I 21 D'OCTUBRE DE 2009.

per M. C. P.

Presentar-se a un cicle com El Primer Palau té, per als joves intèrprets, diversos al·licients: tocar en un escenari històric com és la sala modernista del Palau de la Música, tenir l'oportunitat de presentar-se al públic com a solista i, a més, optar a un premi que pot obrir al guanyador o guanyadors les portes de l'inici d'una carrera professional. Malgrat que el nivell de qualitat entre tots els participants no sempre és homogeni, sovint un té la possibilitat d'endur-se grates sorpreses en el context de descobrir noves promeses, artistes en potència i, fins i tot, músics preparats ja per iniciar una carrera solista.

Enguany El Primer Palau ha aconseguit un bon nombre d'instrumentistes de diverses disciplines, alguns d'ells amb

formacions variades, com la del Dúo Aguirre-García León (acordió i clarinet), que es va endur el segon premi. Poc sovintejada i de recent tradició, la formació d'acordió i clarinet té un repertori fonamentalment format per obres contemporànies o transcripcions. En la seva intervenció, les dues instrumentistes que formen el duo van interpretar una amable sonata de Salvador Brotons, la suggerent *Contrabajísimo* de Piazzolla i una curiosa obra *performance* de Hakon Berge, tot demostrant que el so d'un instrument i de l'altre s'empasten bé, i reivindiquen amb gosadia un lloc al món musical amb una bona compenetració interpretativa.

El primer premi el va obtenir amb una gran coincidència de criteris el guitarrista cubà Alí Jorge Arango que, a més de mostrar una gallardia imponent

a l'escenari, va lluir un so excel·lent, amb un ampli espectre d'armònics, una pulcritud magnífica i un vellutament difícil d'aconseguir en un instrument polsat com és la guitarra. El guitarrista cubà va demostrar també un gran gust musical, tant pel variat repertori escollit —Bach, Martin, Barrios Mangoré i Brouwer— com per la coherència interpretativa mostrada.

Van destacar al llarg del cicle intèrprets de possibilitats patents i trajectòries que cal seguir: la morbidesa del so de la violoncel·lista Teresa Valente li va fer guanyar un accésit i el premi de la crítica, malgrat un so poc projectat; la pianista Irene Alfageme va interpretar magníficament una sonata per a piano de Mozart i va fer dues versions molt solvents de les difícils pàgines de la *Iberia* d'Albéniz: *El Puerto* i *El Al-*

baicín. La flautista Laia Bobi també va destacar per l'expressivitat i virtuosisme demostrat en el concert de Carl Philipp Emanuel Bach que va interpretar acompanyada per l'ONCA, mentre que la pianista Noelia F. Rodiles va interpretar molt bé tècnicament el *Concert per a piano* de Dmitri Xostakóvitx tot i resultar-ne la seva versió una mica freda. El clarinetista Luis Fernández Castelló va escollir un programa compromès i arriscat: un Martinu insul, un Boulez molt difícil d'apreciar i una sonata de Brahms que requereix una profunditat i experiència que només s'aconsegueix amb els anys; el va acompanyar al piano el grec Stefanos Spanopoulos, que va destacar notablement en la seva funció d'acompanyant. La violinista Laura Gaya va lluir un so rodó, sobretot en la *Chacona en Re menor* de Bach —molt reeixida—, com també en la sonata de Prokófiev que va acompanyar al piano Albert Giménez amb garantia. Per últim, Pablo Lago (trompa) i Emilio Yepes (contrabaix) no van lluir molt en les seves actuacions, tot i fer un paper digne en les seves aparicions.

Feliç descobriment polonès

KRÓL ROGER de Karol Szymanowski. Llibret de Jaroslaw Iwaszkiewicz i el mateix compositor. Scott Hendricks. Monika Mych. Francisco Vas. Will Hartmann. Daniel Borowski. Jadwiga Rappé. Cor Vivaldi-Petits Cantors de Catalunya. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Josep Pons. Dir. d'escena: David Pountney.
LICEU. 5 DE NOVEMBRE DE 2009.

per M. C. P.

La programació d'una òpera pràcticament desconeguda pel públic té, d'una banda, l'al·licient de la possibilitat de descobrir una obra mal jutjada pel pas del temps que mereix ser exhumada i que, per tant, l'audiència valora positivament. De l'altra, hi ha el perill d'un prejudici que fa que el públic poc arriscat o de gustos diguem-ne convencionals, s'estimi més quedar-se a casa. Tots dos fenòmens es van produir en la presentació de l'òpera del compositor polonès Karol Szymanowski *Król Roger* (El rei Roger). Per tant, malgrat la reduïda audiència congregada al teatre, es va ratificar un èxit considerable per a una òpera que mereix, i va tenir, una digna presentació en societat.

David Pountney, encarregat de la concepció dramaturgica de l'òpera, va optar per posar l'atenció en el tractament in-

dividual dels personatges protagonistes, fent que contrastessin considerablement amb la massa coral, talment com si es tractés d'un sol bloc (característica que es copsa en la música de Szymanowski), que actuava i sonava a l'uníson, amb una prestació musical distingida. Així doncs, fent ús d'una esteticista però essencialista escenografia de Raimund Bauer, els quatre personatges principals omplien l'escena al llarg dels vuitanta minuts d'espectacle amb una actuació extenuant a nivell vocal, acompanyada d'una activitat febril a nivell actoral, amb moviments continus, canvis d'espai i cabrioles vàries, dutes a terme en una aparentment estèril escalinata blanca plena, però, de forats i amagatalls. El tractament de la il·luminació a càrrec de Fabrice Kebour és, en aquesta producció, d'un protagonisme cabdal. El joc de



llums i els efectes fluorescents de l'escala dotaven l'element inicialment estàtic d'un dinamisme molt suggerent i enriquidor.

Per portar a bon port una producció com aquesta, calen no només bons cantants –per tal de suportar l'extenuant partitura de Szymanowski–, sinó també grans actors. Afortunadament, l'elecció d'Scott Hendricks per al rol de Roger i de Will Hartmann per al de pastor, es va mostrar encertada. Dotats de cossos atlètics, l'enfrontament entre l'encisador pastor i semidéu dionisiac i el rei Roger, constantment en lluita apol·línica contra les seves passions, es convertí en un duel no només vocal, sinó també físic. Gran èxit per a tots dos intèrprets, dotats d'instruments

potents i amb fortalesa, amb projecció i bon estil. L'esperada arribada d'Anne Schwanewilms es va truncar en aquesta segona representació. En el seu lloc va actuar Monika Mych, Roksana del segon repartiment, que va avançar així el seu debut al Liceu. Mych va resoldre amb escreix la seva actuació, malgrat una certa timidesa inicial que va superar amb una veu escaient al rol tot i una projecció mesurada. Francisco Vas va ratificar un nou èxit que cal afegir a la seva llista de personatges de caràcter, amb una gran actuació com a Edrisi. El triomf el va corroborar un Josep Pons dinàmic que va aconseguir que l'Orquestra del Liceu sonés empastada i amb fluïdesa, trets essencials per a la sensual música de Szymanowski.

RM C
302

Quartet Quixote, valor a l'alça

CICLE ROSA SABATER. Quartet Quixote. Haydn, Janáček, Schubert.
ATENEU VILASSANÈS, VILASSAR DE MAR.
17 D'OCTUBRE DE 2009.

per Xavier Chavarria

El cicle de concerts Rosa Sabater que organitza des de fa divuit anys JJMM de Vilassar és una iniciativa admirable que descentralitza l'activitat concertística, acostant la música clàssica de qualitat a comarques i presta molta atenció als joves intèrprets de casa nostra. Iniciatives com aquestes són les que fan gran un país musicalment i el normalitzen. L'última proposta d'enguany la va protagonitzar el Quartet Quixote, un dels conjunts de la nova fornada més prometedors del pa-

norama actual.

Fa uns anys, en un comentari com aquest, pregàvem perquè aquell diamant en brut de la música de cambra que era el Quartet Casals no se separés i seguís la seva trajectòria ascendent: no hauria estat el primer cas de desintegració prematura d'un conjunt prometedori. Avui hem de preguntar perquè no ho faci el Quartet Quixote, perquè van pel mateix camí d'excel·lència. Treballen junts des de fa tres anys i no paren de créixer: la progressió és tan engrescadora

com la que va tenir el Quartet Casals. Hi tenen molt a veure, en són inequívocs hereus: és una manera de tocar i d'interpretar diferent, especial, que gosàrem qualificar d'escola, de genètica musical. No ens referim només a perfecció tècnica, que ja la voregen, o a un ben assolit ensamblatge, sinó a una mena de foc, un entusiasme i una implicació que es transmet a la música que toquen i que embadoca els qui l'escolten.

El potencial individual és molt sòlid: el violoncel d'Amat Santacana, expressiu i dúctil, és un magnífic fonament de l'edifici sonor; Anna Aldomà és una viola formidable, subtil però sempre present; i els violins de Daniel Cubero i Maria Sanz tenen una dolçor i una precisió admirables.

A Vilassar van començar amb el segon quartet de l'*opus 20* de Haydn, ben perfilat, polit i ple de subtilitats, però amb un lleu desequilibri sonor produït per la qüestionable col·locació del violí segon, a la punta dreta i quasi d'esquena al públic. L'exigent *Quartet núm. 1* de Janáček va sonar en tot el seu esplendor, amb caràcter, força i un magnífic treball tímbric i de conjunció. A la segona part, el *Quartet Rosamunda* de Schubert va confirmar totes aquestes bondats tot i que l'envergadura de l'obra va provocar alguns nodes de tensió i de discurs. Moment dolç del Quartet Quixote i tanmateix compromès: les decisions immediates, de repertori i de programa de treball condicionaran el seu creixement. Ara mateix el futur és molt prometedori.

'Bel canto' en bona forma

IL PIRATA de Vincenzo Bellini. Albert Casals, tenor. Saïoa Hernández, soprano. Ismael Pons, baríton. Marc Pujol, baix. Ezequiel Casamada, tenor. Eugènia Montenegro, soprano. Orquestra Simfònica del Vallès. Cor Amics de l'Òpera de Sabadell. Dir. musical: Sergio Monterisi. Dir. d'escena: Carles Ortiz. **TEATRE LA FARÀNDULA DE SABADELL. 25 D'OCTUBRE DE 2009.**

per M. C. P.

Feia gairebé quaranta anys que *Il Pirata* de Vincenzo Bellini no es sentia a Catalunya. La darrera vegada havia estat en una versió ja llegendària protagonitzada per Montserrat Caballé i Bernabé Martí al Gran Teatre del Liceu l'any 1971. Antecedents com aquests, tan directes per bé que llunyans en el temps, són motius suficients per valorar la programació d'aquesta òpera, en la temporada sabadellenca, tant d'agosarada com de valenta: és conegut que *Il Pirata* no s'acostuma a veure a les cartelleres d'arreu del món per la immensa dificultat que la partitura exigeix tant al tenor com a la soprano protagonista.

El mòbil que va propiciar la programació de l'òpera en la temporada dels Amics de l'Òpera de Sabadell va venir principalment pel fet de tenir en carter una jove soprano, Saïoa Hernández –guanyado-

ra del darrer Certamen Manuel Ausensi– amb les característiques i la gosadia necessàries com per assumir el repte d'interpretar el rol d'Imogene a l'escena: la soprano havia cantat a la final del dit concurs l'ària de la bogeria "Col sorriso d'innocenza" amb gran èxit. En la seva interpretació completa de l'òpera, Saïoa Hernández no va decebre, tot assolint amb notable domini l'exigent nivell vocal de la partitura, plena d'ornamentacions, aguts i sobreguts, combinats amb un dramatisme ben palès. La soprano es va anar creixent al llarg de l'òpera, per bé que al principi va mostrar una vocalitat irregular, amb dificultats a la veu de pit i el registre central. El tenor barceloní Albert Casals debutava a la seva carrera en un paper principal. Fer-ho amb el d'una obra com aquesta és, sens dubte, un doble repte. Casals va afrontar



ALBERT CASALS I SAÏOA HERNÁNDEZ

amb gran solvència el rol ingrat i extenuant de Gualtiero. El jove tenor posseeix un instrument molt interessant, de timbre agradable i noble, molt adient per les seves característiques actuals per al repertori mozartini i rossinià. En aquesta òpera, Casals va lluir estil belcantista i un registre agut força assentat, però va patir en el terreny dramàtic del seu rol, ja que va exposar la seva veu, encara jove i sense la fortalesa requerida pel rol, a uns extrems per als quals encara no està preparada, un fet que es va fer explícit en una certa manca d'ímpetu expressiu a què la mateixa música convida. Tot i això, s'ha de donar la benvinguda amb il·lusió a una altra promesa que pot arribar a en-

gruixir, si treballa amb cura, la il·lustre llista de tenors catalans.

Els van acompanyar a l'escena Ismael Pons, en un nou i aclaparador èxit amb el rol d'Ernesto, Marc Pujol –de veu rotunda–, Ezequiel Casamada i Eugènia Montenegro, que van complir amb solvència en els seus rols secundaris. El director italià Sergio Monterisi va conduir amb convicció la Simfònica del Vallès, fent quadrar amb èxit totes les faccions implicades musicalment. No va solucionar el poc dinamisme de l'òpera la direcció escènica de Carles Ortiz, per molt que el *bel canto* no acompanya gaire per si mateix a grans distraccions visuals.

Redescobrint Albéniz des del seu entorn

CICLE DE TARDOR. Trio Kandinsky. Pedrell, Turina, Granados, Boulanger. **AUDITORI PAU CASALS DEL VENDRELL. 4 D'OCTUBRE DE 2009.**

per X. Ch.

Peculiar i intel·ligent homenatge a Isaac Albéniz el que li va retre el Trio Kandinsky, formació en residència a l'Auditori vendrellenc: no hi va sonar cap obra seva, sinó obres de compositors coetanis que van tenir Albéniz com a referent, com a guia espiritual, especialment a París. Els savis comentaris del musicòleg Jorge de Persia a l'inici de cada obra van posar en qüestió l'ascendent nacionalista com a eix vertebrador de la música de tota aquesta generació: un nacionalisme que, de fet, va néixer a París, que també van conrear russos i francesos, que fica al mateix

sac autors estilísticament tan diferents com Falla, Turina, Albéniz i Granados, i que on va tenir menys acceptació va ser precisament a Espanya, on triomfava la sarsuela i el *género chico*. I certament, el repertori d'aquest recital va ser una magnífica mostra de la riquesa estilística d'aquesta generació.

Fa deu anys que els membres del Trio Kandinsky treballen junts i això es nota en la compenetració i l'equilibri sonor. Les seves interpretacions són transparents i diàfanes, sense artificio i sempre carregades d'una emoció continguda que les ennobleix. Corrado Bol-



si treu un so terrós i humà del seu violí que el fa inconfusible; el violoncel d'Amparo Lacruz sona carnós però lleuger, dúctil i expressiu; i Emili Brugalla embolcalla tot aquest producte sonor amb un toc discret i delicat, sempre atent a l'equilibri del conjunt. Així va sonar ja l'obra que encetava el recital, el sorprenent i agradable *Nocturn op. 55* de Felip Pedrell; també van brodar el *Trio núm. 1* de Turina, una obra tardoromàntica aliena a l'esperit populista que sempre es vol encolomar al compositor sevillà: és una joia de la música de

cançons injustament arraconada.

Era tot un compromís afrontar la versió cambrística de dues obres orquestrals de Lili Boulanger tan intenses i dramàtiques com són *D'un soir triste* i *D'un matin de printemps*, però la lectura que en van fer, tot i no tenir la força i els matisos de la versió original, va ser prou reeixida. El concert es va acabar amb un colossal exponent del Granados romàntic, el *Trio op. 50*, del qual el Trio Kandinsky va saber treure tots els colors amb una admirable tendresa.

Sedució acústica

TEMPORADA OBC. Cor Lieder Càmera. Cor Sant Esteve del Conservatori de Vila-seca. Mireia Pintó, mezzosoprano. Jörg Dürmüller, tenor. Robert Holzer, baix baríton. Dir.: Salvador Mas. Mendelssohn, Debussy, Ravel.
L'AUDITORI. 18 D'OCTUBRE DE 2009.

per M. C. P.

Tot i que la música incidental per al *Somni d'una nit d'estiu* de Felix Mendelssohn és l'obra simfonico coral més coneguda del catàleg del compositor romàntic alemany, *La primera nit de Walpurgis*, sobre fragments del *Faust* de Johann Wolfgang Goethe, no li va a la saga. Malgrat això, sorprèn constatar que l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya

no l'hagués interpretat encara; el resultat de la primera audició va ser exitós, amb un protagonisme destacat d'interprets catalans.

Salvador Mas va conduir aquesta seductora partitura –absolutament amarada de l'estil impetuós, fresc i tanmateix delicat de Mendelssohn– per camins lluminosos, buscant l'agilitat i joventut que es desprèn de l'esperit musical del jove

compositor alemany, tot aprofitant les característiques vocals dels cors que hi van participar: el Cor Lieder Càmera i el Cor Sant Esteve del Conservatori de Vila-seca. La seva va ser una versió alegre i ufanosa, que no vol dir accelerada, buscant els detalls de color i textura en l'orquestra, com també en el cor, amb un resultat prou demostratiu. Hi van contribuir els tres excel·lents solistes que van participar en els fragments en solitari, començant per la mezzosoprano Mireia Pintó –de dicció i estil exquisits– i seguint amb el tenor Jörg Dürmüller –de veu lleugera i afilada, molt en consonància amb l'estil germànic– i un Robert Holzer de veu imponent i molt noble.

Si els dos cors ja esmentats van lluir a la primera part, la seva secció femenina va participar a la segona part incorporada al bell mig de l'orquestra, com un instrument més, per interpretar l'encantador moviment "Sirènes" dels *Nocturnes* de Claude Debussy amb gran delicadesa, molt d'acord amb l'estil impressionista i eteri del compositor i de l'obra pictòrica que el va inspirar, la del pintor James Whistler. Salvador Mas novament va dirigir l'OBC amb la sinuositat que exigeix aquesta partitura, com també la "Suite núm. 2" del ballet *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, de textures indissociables, en què es va ratificar la bona feina de conjunt.

Paisatgisme recuperat

TEMPORADA OBC. Sarah Chang, violí. Dir.: Eiji Oue. J. Nin-Culmell, M. Bruch, I. Albéniz, C. Debussy.
L'AUDITORI. 9 D'OCTUBRE DE 2009.

per Josep Barcons Palau

Moltes vegades, el nom fa la cosa. I les *Diferències* de Joaquín Nin-Culmell no en són una excepció. A partir d'un líric tema inicial –generosament exposat per una empastada secció de violes–, l'obra apel·la formalment a la noció de *diferència* de la música del Segle d'Or espanyol. Contràriament a la fluctuació agògica amb què s'aborden generalment les variacions que Milán, Mudarra o Narváez escriviren per a la

vihuela, Oue va abordar les de Nin-Culmell des d'un estatisme que –si bé permetia percebre el detallisme constructiu de la partitura– en minvava l'expressivitat i la volada.

Amb l'arribada de Sarah Chang el concert virava cap a l'exacerbat romanticisme del *Concert* de Max Bruch. Tot i el bon treball de l'orquestra, en el primer temps l'acompanyament simfònic sonava anquilosat al costat de la fluïdesa melòdica del violí. Si bé en els passatges

de *tutti* Oue conduïa el so amb gran mal·leabilitat i força expressiva, les meravelles dinàmiques de Chang no trobaven parió en els vents de l'orquestra. En el segon moviment, l'encaix sonor entre solista i orquestra va anar-se equilibrant, per arribar a moments de veritable bellesa en l'*allegro* del tercer.

A banda de la presència de la violinista nord-americana, el concert presentava l'atractiu de recuperar –com a efemèride del centenari– una partitura simfònica d'Isaac Albéniz. L'obra, titulada *Escenas sinfónicas catalanas*, de 1888, permet gaudir del melodisme optimista i l'orquestració esplendorosa d'Albéniz, en un ambient majoritàriament pastoral i cam-

pestre que s'erigeix en correlat simfònic perfecte del paisatgisme realista d'un Marià Vayreda o –si em permeten actualitzar la referència– en banda sonora ideal d'un *Catalunya des de l'aire*.

Del costumisme de l'obra d'Albéniz –que l'OBC va fer sonar amb convicció– es passava a l'aquosa riquesa de *La Mer* de Debussy. Les transparències tímbriques, la implosió d'harmònics, la mil·limètrica dinàmica i la infinitat d'irisacions sonores de cada racó de l'obra van escapar-se a l'OBC. La mar resulta immensa i commovedora quan, en comptes de sentir-se'n el vaivé de les onades, se'n percep el misteri que amaga cada gota.

RMC
302

Potent engranatge sonor

IBERCAMERA. Orquestra Simfònica del Teatre Mariinski. D. Matsuev, piano. Dir.: V. Gergiev. R. Sxedrín, S. Rakhmàninov, M. Mussorgski-M. Ravel.
L'AUDITORI. 2 DE NOVEMBRE DE 2009.

per J. B. P.

Ènèsima visita –i que en vinguin moltes més!– de Valeri Gergiev al capdavant de l'Orquestra del Teatre Mariinski de Sant Petersburg. Aquesta era la presentació de la vint-i-sisena temporada d'Ibercamera, confiada a un dels seus artistes més emblemàtics.

El concert presentava, a més, l'atractiu de comptar amb la jo-

ve violoncel·lista Marie-Elisabeth Hecker, que fa poc més d'un any va captivar el Palau de la Música amb el *Concert* de Dvorák. Per qüestions mèdiques, però, va haver de cancel·lar la seva actuació a última hora, i el trumfo que es va treure de la màniga Valeri Gergiev va ser el pianista rus Denis Matsuev. La seva presència va ser

un regal doble. En primer lloc, perquè tot i ser una de les figures amb més projecció internacional, aquest guanyador del Concurs Txaiovski no havia actuat encara a casa nostra. I en segon lloc, perquè la versió que van oferir del *Tercer concert per a piano* de Rakhmàninov va estar plena de força, idees, sensibilitat i energia. Amb el bon concurs de l'orquestra, el pianista rus va desplegar a pleret el seu ampli ventall sonor, passant de la rectitud al lirisme, de la circumspecció a l'articulació juganera i de la força tempestuosa a la levitat de porcellana (quina transparència, per exemple, en el bis *La caixa de rapè* d'Anatoli Lia-

dov).

L'alt nivell dels músics de l'orquestra (sobretot, quina corda!) s'havia evidenciat ja en el *Concert per a orquestra núm. 1* de Rodion Sxedrín, la virtuosística escriptura del qual posa a prova la preparació de totes les seccions. Una qualitat que també es va posar de manifest en els *Quadres* de Mussorgski-Ravel, exposats per Gergiev amb gran convicció i efectivitat. Amb els 20 anys que porta al capdavant del Mariinski, Gergiev ha forjat una màquina orquestral de primer ordre que –com féu Ravel amb Mussorgski– és capaç de les finors més detallistes sobre una base robusta i contundent.

Johannes Brahms de mestre

PALAU 100. Israel Philharmonic Orchestra. Dir.: Zubin Mehta. Brahms.
PALAU DE LA MÚSICA. 28 D'OCTUBRE DE 2009.

per J. B. P.

Sobre l'escenari, la Israel Philharmonic Orchestra ocupava tot l'espai possible. A la sala, gairebé cap butaca buida per escoltar Zubin Mehta dirigint la *Segona* i la *Quarta* de Brahms. S'entén l'èxit de convocatòria: escoltar dues simfonies de Brahms en un sol programa a les mans d'intèrprets de renom té un atractiu considerable. Per això, ni que hi hagi qui diu que quan es programen dues simfonies de Brahms en un sol programa

sempre n'hi ha una que surt perdent, val la pena arriscar-se.

El concert va començar com una obertura acadèmica. L'esplèndida plantilla de l'IPO sonava rígida en l'"Allegro non troppo" inicial de la *Segona Simfonia*: en comptes de prevaler-hi la dolçor del tres per quatre, la batuta de Mehta incidia en la regularitat metronòmica i apostava més per l'abassegament sonor que no pel treball dinàmic refinat. La parquedat amb què s'abordava el segon

moviment no permetia, tampoc, que aflorés la tendresa que s'hi amaga, i tot plegat sonava una mica com aquell mestre que recita la lliçó des de la correcció absoluta, però sense emocionar-se en allò que diu. En el tercer moviment, però, l'excel·lent qualitat de les fustes (amb l'acompanyament del perfecte *pizzicato* de violoncel·ls) va fer justícia a la indicació de caràcter; despertant l'*allegretto grazioso* suggerit per Brahms. La música assolí des de llavors mateix la gran volada que té, amb moments d'excel·lent factura, com ara la mil·limètrica articulació dels *spicatti* de la corda o els relleus acuradíssims entre les diverses seccions.

A partir d'aquest moment —i sobretot al llarg de la *Quarta Simfonia*—, Brahms va sonar amb tota la seva grandesa, en una versió segura, precisa i contundent en la qual afloraven ara i adés miracles sonors d'incalculable bellesa continguda (quin final de primer moviment de timbal, quines elasticitats de trompes al segon, quina puresa de flauta al tercer, quina sobrietat en la xacona...). Quan, des de la severitat de l'experiència i la dignitat de la saviesa, un mestre viu —això sí, sense despentinat-se— allò que explica, les seves paraules potser no es reben amb emoció desbordada, però calen profundament i queden impreses per sempre en el record.

Daniel Taylor per Händel

EUROCONCERT. London Handel Players. Daniel Taylor, contratenor. Händel, Purcell, Vivaldi.
PALAU DE LA MÚSICA. 19 D'OCTUBRE DE 2009.

per Lluís Trullén

Euroconcert ha arribat a les vint-i-cinc temporades i per inaugurar l'edició d'enguany res millor que un concert commemoratiu dedicat a la figura de Händel, de qui es compleix el 250è aniversari de la mort. Una or-

questra com la London Handel Players, no cal dir-ho, especialitzada en l'obra del compositor alemany i en el repertori barroc en general, i la veu del canadenc Daniel Taylor, gran hereu de l'escola de contratenors anglesos, van esdevenir els artistes invitats en aquest concert, dedicat a àries de Händel

i obres concertants de Vivaldi i Purcell.

La presència de Taylor va centrar l'atenció artística del concert. Una veu reconeguda com un dels màxims exponents de la música antiga i gran especialista del barroc anglès que té entre altres qualitats dos aspectes fonamentals: l'equilibri en tots els registres de la tessitura tan complexa en els contratenors, i la intenció dramàtica expressiva, reforçada amb els dots com a actor sobre l'escenari. Àries d'agilitat i bravura, com "L'empio" de *Giulio Cesare* plenes de *colorature*,

amb uns *da capo* que Taylor no va dubtar a ornamentar amb grans figuracions, o d'aquell refinament palès en moments inoblidables com "Cara sposa" de *Rinaldo*, van esdevenir punts culminants de l'actuació del cantant que el proper mes de març visitarà novament el Palau de la mà d'Euroconcert. Bon paper el de l'orquestra, servint un acompanyament refinat, però amb moments poc coloristes, en especial en les pàgines orquestrals. Un concert inaugural brillant, tribut a la figura de Händel i amb Taylor com a triomfador.

Simfonisme d'entrada i sortida

COBLA MEDITERRÀNIA. Dir.: Bernat Castillejo, Esteve Molero i Joan A. Amargós. Franz i Hans Doppler, Moraleda, Molero, Amargós.
AUDITORI DE CAIXA SABADELL. 9 DE JULIOL DE 2009.

COBLA SIMFÒNICA DE CATALUNYA. Corals Nova Egara de Terrassa i Belles Arts de Sabadell. Dir.: Joan Ll. Moraleda. Joaquim Serra, Vinarós, Vilà i Gandol, Amargós, Butler, Moraleda, Martínez Colàs.
TEATRE PRINCIPAL DE SABADELL. 25 DE SETEMBRE DE 2009.

per Josep Pasqual

L'estiu musical es va obrir a Sabadell amb música de cobla gràcies al Festival Internacional de Música, que amb la proposta "Maridatges amb la cobla" va oferir quatre obres de format lliure basades en la incorporació d'instruments aliens a la formació. La meteorologia va provocar una reubicació escènica que va malbaratar els esforços tècnics que havien de millorar

l'enutjosa sequedat sonora de l'amfiteatre exterior, però mentre esperem una nova ocasió per comprovar-ne els avantatges, la tècnica es va fer utilíssima per copsar amb tota la lluentor les partitures programades gràcies a la delicadesa d'un David Casamitjana que es va mostrar genial darrere de la taula de so. Amb tot, es va fer evident que davant la potència sonora de la cobla i malgrat els esforços d'una finíssima Cobla Mediterrània a la recerca de

l'equilibri, hi ha combinacions més afortunades que d'altres. Entre les brillants, l'arranjament que Bernat Castillejo va presentar de la *Fantasia sobre temes hongaresos* de Franz i Hans Doppler per a cobla i dues flautes, en què l'arranjador i Isabel Gregori actuaven de solistes. Probablement, una batuta directa més enllà dels cops de cap que oferia Castillejo mentre tocava hauria donat a la peça uns resultats molt més apropiats, efecte que es va poder demostrar en el *D'ací, d'allà*, *Dalí* de J. Ll. Moraleda i amb Jordi Codina com a guitarra solista en què el rendiment de la cobla va millorar més que substancialment amb la discreta fermesa del gest de Castillejo.

I l'estiu musical també es va tancar amb música de cobla gràcies al concert que va oferir "Sabadell més música". La Cobla Simfònica de Catalunya va

mostrar una doble cara amb una *Dansa de fadrins* de Joaquim Serra irreprotxable i unes *Variants de color* de J. A. Amargós en què va faltar la genialitat que es pot presumir d'una formació basada en primers espases. Potser manca d'assajos, potser esperit de "qui dia passa any empeny", o potser inseguretats d'una batuta més preocupada per fer gràcia al públic que no per a la compenetració instrumental, cosa que va arribar al sùmmum amb la *Messa brevis* d'Eugene Butler que Daniel Antolí ha arranjat per a cobla. Més enllà dels (d)efectes sonors que pugui comportar la "coblitació" d'una peça original per a una altra mena de conjunt instrumental, les corals van demostrar prendre's amb molta més seriositat que no la cobla una peça de la qual les parts corals van oferir un sensacional "Kyrie" i un melós i equilibrat "Sanctus".

esmuc

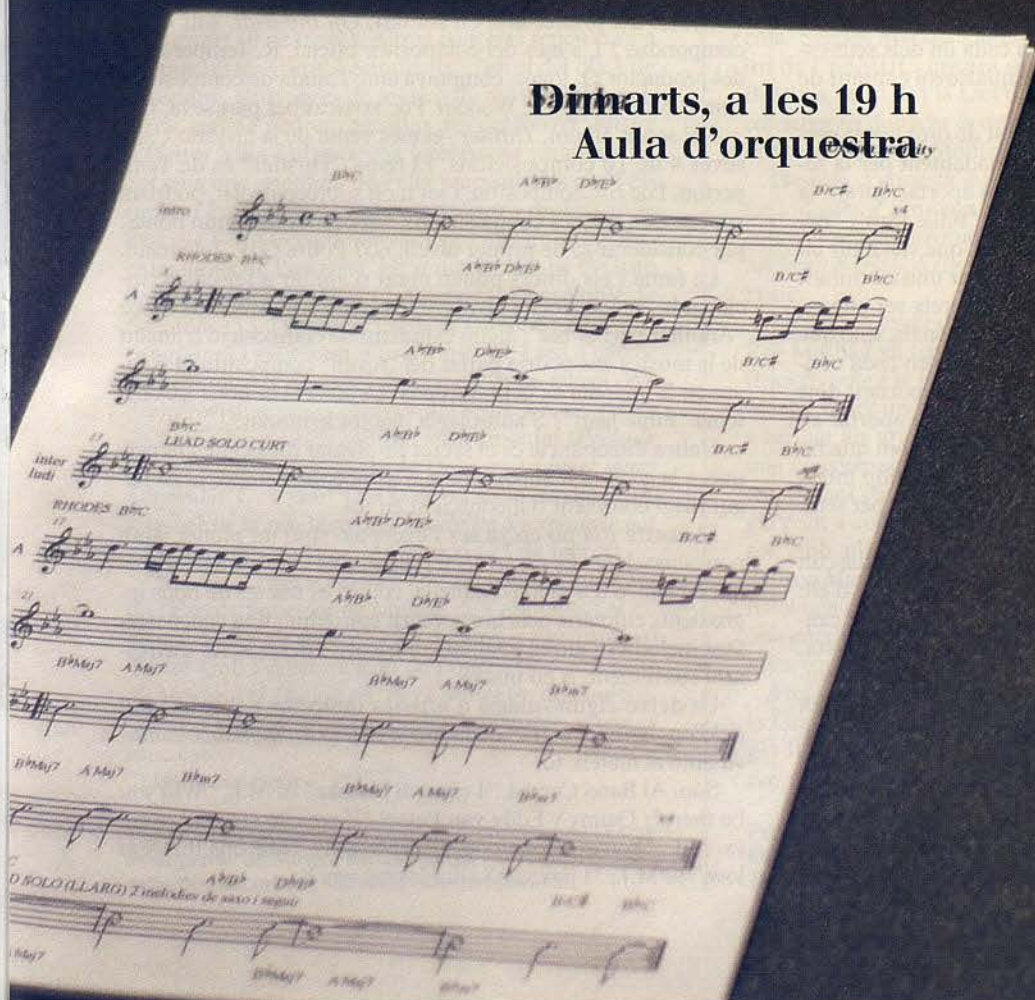
DESEMBRE 2009
NÚMERO 49

Escola Superior de Música de Catalunya

Nou curs, nou cicle

Concerts de l'ESMUC

Dimarts, a les 19 h
Aula d'orquestra



Michael Jackson

Compositor de primer nivell?

Al número del mes de setembre de 2009 de la *Revista Musical Catalana*, a la secció "Ho han dit, ho han escrit" apareixia la transcripció d'una carta de Miquel Bernadó publicada l'1 de juliol de 2009 al diari *Avui*. La principal qüestió que s'hi plantejava era si es podia considerar lícit el qualificatiu de "compositor de primer nivell" per a una estrella del *pop* com Michael Jackson. Dins el marc de l'assignatura Llengua i Comunicació I que s'imparteix a l'ESMUC, es va plantejar un exercici de comprensió lectora i argumentació escrita al voltant d'aquesta polèmica. Els resultats, ben diversos, es presenten a continuació.



Anna Vidal

Estudiant de Pedagogia. Primer curs

Definir un artista és el mateix que definir talent, i Michael Jackson en tenia. Va ser una estrella del *pop* internacional que sens dubte va marcar una etapa en les últimes dècades de la música *pop* i es va convertir en un ídol per a la majoria de nosaltres.

Michael Jackson va dedicar la seva vida a la música cantant per tot el món i emocionant milions de fans, però no només era un cantant, era molt més que això. Era un artista impregnat de virtuts que el distingien i el diferenciaven de qualsevol altre famós: sabia crear música amb les seves melodies, ritmes i lletres. Sabia fascinar tot el món amb els seus balls tan característics. Sabia emocionar sempre en cada un dels seus espectacles. Sabia moltes més coses que qualsevol cantant de *pop* actual.

Molts el recordaran per la gran quantitat de problemes personals que tenia, i així el jutjaren inadequadament per la seva vida personal, oblidant tot el que ens va aportar durant la seva carrera. Escrigué moltes cançons com "Billie Jean", "Beat it", "Shake your body", "Can you feel it"..., que van tenir un gran èxit artístic. Michael Jackson ens va donar música durant anys, i un artista d'aquestes aptituds no es mereix ser etiquetat injustament per tots els seus problemes personals, sinó que ha de ser qualificat per tot allò que ens lliurava en cada concert i en cada cançó. Va diferenciar una etapa important dins de la música *pop* internacional i, per tot el que va aportar en aquesta cultura, seria erroni designar-lo amb un nom que no li correspon. Michael Jackson fou un compositor *pop* internacional i sempre ho serà: així és com quedarà gravat per sempre a les nostres ments.

Michael Jackson va significar moltes coses per a cadascun de nosaltres, perquè va ser capaç d'aportar-nos el millor d'ell: fou un personatge que marcà la història del *pop*, fou un cantant molt especial, fou un ballari excèntric, fou un artista, fou un exemple a seguir, fou un somni i, sobretot, fou un compositor. Ara ell només podrà reposar en els nostres records, en els nostres *singles*, en els diaris i llibres, però ningú no serà capaç de fer-nos reviure tot el que ell va significar per a nosaltres amb les seves melodies, ritmes, lletres i balls. Ell feia una combinació màgica d'art i sempre el recordarem com un gran artista i sens dubte com un gran compositor de primer nivell de la música *pop*.



Ismael Amorós

Estudiant de Sonologia. Primer curs

Reduir a dues les possibles vessants és arriscat i també és fàcil implicar-se personalment semblant auster, egocèntric o pedant. No hi haurà resposta que agradi a tothom. Després d'haver-me posat algun escut i exposar humilitat implícita, respondré.

Hem vist moltes opinions al voltant de Michael Jackson. Per això em centraré en les composicions i oblidarem si era d'alt nivell com a cantant, ballari, persona, lletrista, negociant, actor o malalt.

Exemples que dificulten el "sí" a la pregunta del títol: dels 10 temes del primer disc en solitari, *Off the wall*, sols en va compondre 2 i, a més del compositor oficial, R. Temperton, i del productor Q. Jones, comptava amb l'ajuda de compositors com P. McCartney i S. Wonder. Poc arriscat per part seva, no?

Del segon àlbum, *Thriller* —el més venut de la història—, són seves 4 de 10 composicions. El tema "Thriller" és de Temperton. Poc risc compositiu, i tot molt sobrecontrolat, podríem pensar. Són poques composicions, suposant que siguin bones, per considerar-lo de primer nivell, no? Pobre G. P. Telemann.

La fama i els diners poden crear o ajudar a fer coses, incloent-hi compositors d'alt nivell. Escolteu críticament la cançó "Another part of me": algun estudiant de composició o amant de la música ens podria parlar del "nivell" compositiu? Fixeu-vos en la melodia de la pretornada. Us sona al minut 1.10s del tema "Billie Jean"? S'autoplàgia inconscientment?

L'altra dissonància és el secret de plagiar música. Es fa perquè, a la gent, ni li importa ni se n'assabenta. Sempre hi ha hagut plagi conscient o inconscient en tot.

El nostre *Rei* no en va ser l'excepció sinó un pioner, amb nou acusacions. És un art fàcil i segur. Consisteix a agafar d'aquí i d'allà, o d'aquell i d'aquella, com si es tractés de bons ingredients culinàries dels horts veïns: construïm una cançó agafant melodies i altres qualitats musicals, i després les disfressem subtilment, o no massa.

Us deixo alguns plagis d'artistes molestos pel subtil *Rei del Pop*, amb un extra* de la meua cacera *memorísticoauditi-va* amb el mateix to.

Són: Al Bano Carrisi, "I cigni di Bakaka" vs M.J., "Will you be there"; Danny y Eddy van Passel "If we can start all over" vs. M.J., "You are not alone" i *Air Supply, "The one that you love" vs M.J., "I just can't stop loving you".

Benvinguts al cicle de Clàssica i Contemporània

El passat divendres 23 d'octubre es va inaugurar en els concerts de l'ESMUC, el cicle organitzat pel Departament de Música Clàssica i Contemporània. El primer concert va anar a càrrec del Nono Ensemble de la Hochschule für Musik de Karlsruhe, dirigit amb precisió per Núria Cunillera. Ens van oferir una acurada versió de l'obra *Das Atmende Klarsein* de Luigi Nono per a cor *piccolo*, flauta baixa, *live electronics* i banda magnètica, amb una interpretació excel·lent del cor, d'Eve Cambreling a la flauta i dels tècnics de so Rainer Lorenz i Christoph Seibert. L'obra, amb textos de Massimo Cacciari basats en antigues làmines orfíques i en les *Elegies de Duino* de Rainer Maria Rilke, és especialment interessant per les subtils que demana a les veus i a la flauta, i per la combinació amb els procediments electrònics en viu –no hi ha res enregistrat prèviament–, que van omplir l'Aula d'Orquestra d'harmònics en pianíssim i ressonàncies suggestives.

La programació del cicle inclou concerts a càrrec de professors de l'ESMUC, com el concert improvisació que ens oferiran Emilio Molina i Juan de la Rubia (15 de desembre), el Quartet Casals, que conjuntament amb alumnes seus interpretaran un programa per a orquestra de corda (19 de desembre), Sofia Martínez amb l'Ensemble Gaudí (9 de febrer) o el concert de música per a dos pianos, *De París a Sant Petersburg*, de la mà de Jordi Camell i Albert Guinovart (9 de març). Altres concerts tenen com a protagonistes grups d'estudiants, com el del dia 1 de desembre, amb obres de música de cambra amb guitarra, en què podrem escoltar des del *Sextet Místic* d'Heitor Villa-Lobos a una interessant versió de les *Set cançons populars* de Falla rearranjades per l'estudiant Pau Figueras i el compositor i professor de l'escola Feliu Gasull, passant per uns quintets instrumentals de Piazzolla. Hi actuaran també el Grup de Metall de l'ESMUC (2 de març), l'Ensemble de Saxofons (13 d'abril), el Grup de Percussió (data per concretar) i gaudirem d'una Tarda de Lied a càrrec dels estudiants de cant i de piano (16 de març). Podrem revisitar grans clàssics del segle XX en versió de Schönberg per a conjunt instrumental (*Prélude a l'après-midi d'un faune* de Debussy i *Lieder eines fahrenden Gesellen*) sota la direcció de Xavier Puig, i descobrir la poc interpretada *Petite Symphonie* per a instruments de vent de Gounod (23 de febrer).

Tots els concerts tindran lloc a l'Aula d'Orquestra de l'Escola Superior de Música de Catalunya i el cicle es clourà els dies 22 i 23 de juny a l'Institut del Teatre amb l'escenificació de l'òpera *Così fan tutte* de Mozart i el *Dialogues des Carmélites* de Poulenc.

Per a més informació podeu consultar: www.esmuc.cat.

Us hi esperem.

Per Montserrat Gascón. Flautista, professora de l'Escola Superior de Música de Catalunya i coordinadora del cicle de concerts de Clàssica i Contemporània.

Acte inaugural del curs acadèmic 2009-2010

L'inauguració del curs acadèmic de l'ESMUC es va celebrar el 3 de novembre a les 19 h a la Sala Oriol Martorell de l'Auditori. L'acte es va iniciar amb la interpretació al clavicèmbal de la *Sonata en Do major, Hob. XVI/10* de Haydn per l'estudiant Elena Doncel. Tot seguit, van pujar a l'escenari el conseller d'Educació, Hble. Sr. Ernest Maragall, i els senyors Pau Monterde, director general de la Fundació, i Josep Borràs, director de l'Escola, que va encetar els parlaments versant sobre la figura de Haydn. En paraules de Borràs, «Haydn va contribuir a una nova forma d'entendre la música en diferents àmbits experimentals com eren la nova orquestra i el quartet de corda». El director de l'Escola va incidir en allò que el llegat de Haydn representa per a l'educació en l'excel·lència, voluntat que coincideix amb el model de l'ESMUC.

Per altra banda, Borràs va recordar que aquest 9è curs coincideix amb un moment de canvis, marcat per noves lleis educatives que afecten els estudis artístics superiors, com la LOE i l'Espai Europeu d'Educació Superior, i que dona una oportunitat de redefinir el pla d'estudis. Amb 650 titulats en aquests nou anys, amb conjunts i grups estables com l'Orquestra, la Cobla, la Big Band i la Banda, amb programes de postgrau en col·laboració amb altres institucions com la UPF i la UB, l'ESMUC s'erigeix com una institució sòlida i consolidada que crea «un perfil molt determinat del professional de la música solvent i competent».

Acte seguit, l'Escola va lliurar el diploma a Pau Fargas, representant dels estudiants graduats, i va cedir la paraula al conseller d'Educació, Hble. Sr. Ernest Maragall, el qual va ressaltar que, al llarg dels tres anys que ha assistit a l'acte inaugural de l'ESMUC, ha pogut constatar una evident evolució i la consolidació del model d'Escola. Segons Maragall, ara «és bon moment per afirmar la bona salut de l'ESMUC, encara que calgui adaptar-se al nou context de Bolonya, la LOE i la Llei d'educació de Catalunya». Així mateix, el conseller va destacar la definició del pla estratègic fet per l'equip que dirigeix el Sr. Pau Monterde per als pròxims cinc anys.

Després d'aquesta intervenció, els professors Manel Camp al piano i Matthew Simon a la trompeta van interpretar unes variacions sobre el segon moviment del *Concert per a trompeta i orquestra en Mi bemoll, Hob. VIIe/1* de Haydn, des de l'òptica del llenguatge jazzístic.

La lliçó inaugural va ser a càrrec del director d'orquestra Antoni Ros Marbà i va tenir per títol «Què és la direcció d'orquestra? Reflexions sobre la formació dels directors al llarg de la història». Ros Marbà va fer un recorregut històric sobre la funció del director fins a arribar als grans mestres dels segles XIX i XX. Igualment, va fer una consideració del seu univers musical com a director d'orquestra, posant èmfasi en el so com a esdeveniment i en la fenomenologia com a corrent filosòfic que posa en relació allò físic –que és el so– amb allò humà –que és l'experiència del so viscut. En paraules de Ros Marbà, la direcció és «entendre la relació orgànica entre la fisiologia corporal i el discurs musical [...], entendre la música com una energia corporal i comunicar-la als músics de manera intel·ligible a través de la gestualitat».

Finalment, l'acte va concloure amb l'actuació dels estudiants Sheila Grados, Eulàlia Fantova, Pablo Larraz, Josep Ramon Olivé, Roger Illa i Marc Freixes, que van interpretar els *Liebeslieder Waltzer, op. 52* de Johannes Brahms.

Per Isaac Álamo.
Estudiant de Musicologia Històrica.
Tercer curs

El *candombe* a Barcelona des d'una perspectiva cultural

per MIQUEL GENÉ GONZÀLEZ

La grandesa i el misteri de la música recauen, segurament, en el fet que no és única i definitiva, sinó tot el contrari, és múltiple i es pot entendre, apreciar i escoltar des d'una infinitat de perspectives diferents. Així doncs, la dimensió artística i objectual de la música, en què s'ha centrat la musicologia tradicional i, per defecte, el gust popular, és només una de les moltes perspectives des de les quals ens podem aproximar a aquest fenomen cultural. Tot i això, des de fa ja un quart de segle els corrents més progressistes de la musicologia proposen la necessitat de parar atenció a altres aspectes de la música que no s'han tingut en compte tradicionalment i que incideixen d'una manera directa i definitiva en diferents processos culturals i, per extensió, en la vida de les persones.

Aquest article presenta un exemple de treball basat en els corrents del que s'ha acabat anomenant "nova musicologia". A partir de l'observació del *candombe*, un gènere musical popular uruguaià, s'hi proposa un recorregut per algunes de les qüestions essencials de la diàspora uruguiana de Barcelona. El resultat d'aquesta aproximació és un estudi que beu tant de la musicologia com de l'antropologia i els estudis culturals, i que ens mostra que els límits de les disciplines científiques són, com a mínim pel que fa a les humanitats, poc menys que difusos.

El *candombe*. Orígens. El *candombe* és una manifestació cultural que té les seves arrels en els moviments d'esclaus des de l'Àfrica fins a Amèrica del Sud que es van esdevenir de manera massiva des de mitjan del segle XVIII. Tot i els seus orígens africans, el *candombe* neix i es desenvolupa per complet als ports de Buenos Aires i Montevideo.

El terme *candombe* s'utilitzava originàriament per anomenar les danses de caràcter públic que els esclaus negres realitzaven a Montevideo, que eren el resultat de la mescla entre els rituals de la comunitat negra i els rituals i les danses d'origen europeu dels seus amos (Ayesarán 1975: 165).

És en el si de la comunitat negra que es desenvoluparan les comparses de *candombe* a partir de la segona meitat del segle XIX i durant tot el segle XX. Les comparses de *candombe* aviat s'integren a la festivitat del Carnaval, la qual co-



sa fa d'aquest espai un dels llocs emblemàtics del *candombe* fins a l'actualitat. Les comparses conserven, dels rituals ancestrals, el toc del tambor, alguns dels seus personatges i certs passos de ball.

Al marge de la seva aparició al Carnaval, el *candombe* continua existint durant els segles XIX i XX en formats més populars als barris de Montevideo, amb tocs i sortides totes les tardes de cap de setmana. També durant el segle XX, el *candombe* s'introdueix en la música popular a través de la fusió amb gèneres com el jazz, el rock o la cançó d'autor.

La música. Actualment el terme *candombe* designa un gènere musical afrouguaià que es basa en el toc de tres tambors, *chico*, *piano* i *repique*, els quals es diferencien per la seva fisonomia, so, toc i funcionalitat. Tot i aquestes diferències, els tres tambors queden integrats en una musicalitat global en el que es coneix com *cuerda*, la qual està formada com a mínim per un tambor de cada tipus i que en la comparsa de *candombe* va d'un mínim de 40 a un màxim de 80 tambors.

El toc dels tambors de *candombe* es produeix mitjançant el colpejament d'una membrana de pell amb una baqueta i la mà. A això cal afegir el que es coneix com la *madera*, un patró rítmic realitzat per qualsevol dels tres tambors mitjançant el colpejament del cos del tambor amb la baqueta. Un altre element rítmic important en el toc de *candombe*, especialment en la comparsa, és el

pas dels tocadors, el qual va marcant d'una manera constant la pulsació. El pas és l'element estructural bàsic sobre el qual es construeix tot el sistema rítmic del *candombe*.

En el *candombe* existeixen dos estils de toc clarament definits, coneguts com *Cuareim* i *Ansina*. Els seus noms provenen dels barris montevidians Sur (*Cuareim*) i Palermo (*Ansina*), bressol històric del *candombe*. Aquests dos estils es diferencien, en termes generals, per la velocitat del toc (*Cuareim* més lent, *Ansina* més ràpid) i pels patrons rítmics del tambor piano, els quals difereixen d'un barri a un altre. Bons exemples d'aquests tocs els podem trobar al disc *Uruguay: tambores del candombe*, dins de la sèrie "Musique du Monde" del segell Buda Record.

Emblematització. El procés pel qual un element cultural passa de ser rebutjat per un grup social a integrar-s'hi com un element d'identitat no és estrany dins de les dinàmiques culturals.¹ Sense anar més lluny, al nostre país trobem exemples d'aquest procés en els casos del flamenc i de la sardana, expressions culturals sorgides en la marginalitat la primera, en la contracultura la segona, i que han estat transformats en elements d'identitat pels discursos dominants.²

El *candombe* ha viscut, sobretot durant la segona meitat del segle XX, un fort procés d'expansió i popularització fins a convertir-se, en l'actualitat, en un dels símbols d'identitat més importants de l'Uruguai i dels uruguaians, així com un dels principals actes festius del país. El *candombe*, que romangué en la marginalitat fins a la segona meitat del segle XX a causa del seu lloc de procedència (Àfrica) i a la gent que el practicava (marginal), ha abandonat oficialment el seu espai perifèric dins la cultura uruguiana. Els tambors sonen a la pràctica totalitat dels barris de Montevideo i a ciutats de l'interior; la població blanca s'esforça per aprendre a tocar-lo; a les cordes de les comparses es barregen

L'observació de les pràctiques associades al *candombe* ha permès endinsar-se en la vida d'unes persones desplaçades del seu lloc d'origen.



Barrio Palermo de Montevideo, Uruguai



La Candombera

persones de diferents classes socials; cada vegada són més les propostes musicals que utilitzen el *candombe* com a base o recurs musical. Tot i això, no hem de confondre aquesta gran expansió ni amb una acceptació d'aquesta música entre tota la població uruguiana, ni amb la seva normalització dins l'imaginari cultural del país. Tot i la sortida del *candombe* de l'espai marginal que ocupava en la cultura oficial uruguiana, molts dels seus significats negatius encara es mantenen lligats a la seva pràctica i als espais que ocupa. Els anys de vida en la marginalitat continuen marcant, tant la seva conceptualització com la manera en què es viu i es practica. En aquest sentit, cal remarcar que la cultura oficial no sempre es construeix sobre el sentit popular.

La societat montevidiana s'ha basat històricament en una forta segregació, primer racial i després econòmica, que ha produït una separació entre una cultura blanca (i rica) i una cultura negra (i pobre).³ Cada un d'aquests grups ha elaborat els seus propis elements d'identitat, a través dels quals ha afirmat la seva posició i s'ha diferenciat de l'altre. Un important element d'identitat ha estat i continua sent la música. En aquest sentit, el *candombe* ha estat tan rellevant per a la cultura negra, a través del seu ús i la seva propietat, com per a la blanca mitjançant el seu rebuig. La cultura blanca s'ha identificat tradicionalment amb els altres gèneres musicals populars uruguians: el tango i la murga.

Un estudi de cas: el *candombe* a la ciutat de Barcelona. L'estudi realitzat sobre el *candombe* a Barcelona s'ha basat en l'observació dels diversos espais que aquesta música ocupa a la ciutat i la seva comparació amb la situació que viu a la ciutat de Montevideo. El resultat de l'estudi ha proporcionat un ampli coneixement sobre aquesta música, així com una sèrie d'elements diferencials

entre les pràctiques que es duen a terme al seu lloc d'origen i les que es troben a Barcelona. Tot i això, els aspectes més interessants que s'han extret d'aquesta investigació han estat de caire cultural. En aquest sentit, les pràctiques associades al *candombe* han permès endinsar-se en la vida d'un seguit de persones desplaçades del seu lloc d'origen (tècnicament anomenades "diaspòriques") i observar com es construeixen socialment i com a identitat en relació tant amb l'espai d'acollida com amb el d'origen.

"Hay candombe". L'explosió del *candombe* a la ciutat de Barcelona es produeix entre els anys 1999 i 2004 al parc de la Ciutadella. En aquest espai es reuneixen les tardes dels caps de setmana persones de nacionalitat uruguiana amb la intenció de tocar els tambors del *candombe*. Si bé en un inici les reunions al parc tenien una finalitat principalment musical, l'espai no va trigar a acollir multitud d'uruguians que no s'hi apropaven a tocar, sinó a passar una estona amb persones amb un origen i, sovint, unes històries de vida similars. El *candombe*, en aquests casos, proporcionava l'estructura necessària per a aquestes trobades, ja que reproduïa un espai de l'Uruguai en ple cor de Barcelona.

Al final del 2004, i coincidint amb la celebració del Fòrum de les Cultures, l'Ajuntament de Barcelona prohibeix la percussió al parc de la Ciutadella. En aquest lloc, on durant anys es van reunir de manera espontània grups de per-

sones de diferents països al voltant de les seves danses i músiques, l'Ajuntament decideix aplicar l'Ordenança Cívica i acaba amb un gran espai de comunicació, intercanvi i integració entre les diferents comunitats immigrades de Barcelona, així com entre aquestes i la comunitat autòctona.

Actualment el *candombe* es troba a la ciutat de Barcelona principalment en forma de bandes de música *pop*, les quals fusionen el *candombe* amb altres gèneres musicals populars. Els principals exponents d'aquesta fusió són Candombecool (www.candombecool.com), projecte que mescla els patrons rítmics del *candombe* amb les sonoritats del *soul* i el *trip-hop*, i La Candombera (myspace.com/lacandombera), banda que, partint del *candombe*, s'enfoca més cap a la música llatina i el jazz. A banda d'aquests grups, les associacions d'uruguians també utilitzen el *candombe* en els seus actes i activitats com un potent marcador ètnic i d'identitat, i en fan un important element de relació entre els seus membres.

Cultures diaspòriques com a agents socials. Com es pot intuir a partir del que hem explicat fins aquí, i a diferència del que solem pressuposar implícitament, la comunitat uruguiana instal·lada a Barcelona no només s'integra al seu entorn, sinó que l'integra d'una manera activa. Així, i en paraules de l'antropòleg Manuel Delgado, "els immigrants, en contra del que sovint sentim dir, no s'han d'integrar ni a la societat ni a la cultura urbanes, senzillament perquè les integren" (Delgado, 1998: 38). En el cas de la comunitat uruguiana, hem vist com aquesta és capaç de transformar l'espai urbà de la ciutat a través del *candombe*, tal com va passar al parc de la Ciutadella o com s'esdevé en els concerts dels grups de fusió o les activitats de les associacions. Mitjançant l'ús d'artefactes culturals propis, la comunitat uruguiana crea, a través d'un procés continu d'hibridació,

La comunitat uruguiana instal·lada a la ciutat de Barcelona no només s'integra al seu entorn, sinó que l'integra d'una manera activa.

espais propis en el nou context. En aquest cas concret, a través de l'ús del *candombe*, la comunitat uruguiana de Barcelona recrea espais de l'Uruguai a Barcelona. Tot i això, aquests llocs no són l'Uruguai i tampoc són Barcelona, però alhora són un trosset de l'Uruguai i representen una nova Barcelona. Aquests espais transformen el paisatge cultural del lloc d'acollida, a la vegada que aporten a la comunitat uruguiana els elements necessaris per a la seva construcció com a tal.

De la mateixa manera que la comunitat uruguiana incideix en la comunitat d'acollida, hem de pressuposar que es dona un fenomen similar en sentit contrari. En aquest punt es produeix el que l'antropòleg Gregory Dietrich anomena *The twin paradox*, segons la qual la creació per part dels grups diaspòrics d'elements culturals que sintetitzen aspectes de la comunitat d'origen i la d'acollida respon a un intent per preservar allò que els subjectes diaspòrics perceben com a tradicional i autèntic de la cultura d'origen, i que els distingeix de la cultura d'acollida, sumat al que adopten com a propi de la cultura d'acollida amb l'objectiu de sobrepassar l'estereotip que aquesta té sobre ells (Dietrich, 2000: 47). En el cas del *candombe*, la superació d'aquest estereotip té una importància vital en la mateixa elecció d'aquest gènere com a marcador d'identitat de la comunitat uruguiana a Barcelona. Com s'ha pogut observar, la seva tria té més a veure amb la voluntat de diferenciació a ulls de la comunitat d'acollida respecte de la diàspora argentina (amb la qual comparteix un gran nombre de trets culturals), que no a una afinitat cultural amb aquesta música per part de molts dels seus integrants (Moraes, 2006: 9).

L'Estat nació en qüestió. La capacitat d'agència de les comunitats diaspòriques, la qual transforma diàriament els paisatges dels espais on aquestes es troben, és un dels elements centrals en l'actual crisi de l'Estat nació. Això és, si més no, el que postulen antropòlegs com James Clifford o Arjun Appadurai. Per a Clifford, aquestes comunitats generen "temporalitats discrepants", és a dir, "històries trencades que pertorben les narratives lineals i progressives de les nacions estats i la modernització global" (Clifford, 1999: 323). Segons aquesta idea, les diàspores proposen narratives alternatives a les dibuixades pels estats nació, i hi introdueixen discontinuïtats que amenacen la seva estabilitat. Aquesta aproximació ens permet llegir l'experiència de la diàspora des d'una perspectiva postmoderna. En aquest sentit, les cultures de la diàspora es converteixen en "contradiscursos de la modernitat" (Clifford, 1999: 325) i estructuren "esferes públiques substitutives",

és a dir comunitats on poden expressar-se alternatives crítiques a allò establert (Clifford, 1999: 320).

Per la seva banda, i segons apunta Appadurai, l'Estat no pot tolerar aquestes dinàmiques socials, ja que són una amenaça directa sobre les idees d'allò nacional i popular (Appadurai, 2001: 53). D'aquesta manera, l'Estat nació manipula els paisatges mediàtics nacionals i internacionals per pacificar els separatistes i neutralitzar la tendència a la ruptura que contenen en potència totes les idees sobre la diferència (Appadurai, 2001: 53). Seguint el fil discursiu que ens proposa Appadurai, es pot arribar a una possible explicació del fet, teòricament contradictori, que l'Ajuntament de Barcelona promogués el Fòrum de les Cultures com "un espai destinat a la mostra i coneixement d'altres cultures", i simultàniament tanqués un espai espontani de multiculturalitat al parc de la Ciutadella. Mentre que el Fòrum és una fantasia de la diferència totalment inofensiva per a l'hegemonia de l'Estat (i/o la Nació), el parc de la Ciutadella amenaça aquesta hegemonia i posa en perill la construcció d'una nació coherent i sense fissures. "Típicament, els Estats nació contemporanis porten això a terme mitjançant un control taxonòmic

sobre les diferències, creant diversos tipus d'espectacles internacionals per domesticar les diferències i seduint els grups petits amb la fantasia de poder presentar-se i exhibir-se en una mena d'escenari cosmopolita" (Appadurai, 2001: 53).

En el futur... Com s'ha vist, l'estudi de la música des d'una perspectiva cultural aporta, per una banda, una visió d'aquest fenomen que moltes vegades queda amagada o dissimulada per la seva vessant més artística i, per una altra, un coneixement i una comprensió dels fenòmens socials que ens envolten i que configuren el món i els escenaris pels quals ens movem cada dia. La música, avui dia i cada cop més, ens acompanya allà on siguem. S'utilitza com a reclam publicitari, com a element d'identitat (de grups socials i de partits polítics), com a eina terapèutica i fins i tot com a instrument per a la tortura. Els governs, i no només les suposades dictadures, intenten tenir un control sobre la música que s'escolta. I això és només la punta de l'iceberg. Sota les onades que el colpegen hi ha un món immensament ric en idees, explicacions, relacions i coneixements que la musicologia només ha començat a explorar.

NOTES

1. Per a una discussió en profunditat dels termes *rebutjat* i *emblemàtic* aplicats als elements culturals, vegeu Martí (2000: 95-139).
2. Sobre aquest procés en el flamenc, vegeu Steingress (2004) i en la sardana, vegeu Ayats et al. (2006).
3. Tot i que aquesta separació entre negres i blancs reflecteix la conceptualització que la societat uruguiana té de si mateixa, la investigació ha pogut descobrir que aquesta diferenciació a l'Uruguai no respon necessàriament a una diferència en el color de la pell. L'ús d'aquests dos termes no està determinat, en aquest cas, tant per la naturalesa del seu referent com per la seva funció semiòtica dins de diferents discursos (Brah, 1992: 130-131, citat en Clifford, 1997: 319). El *candombe* pren aquí, doncs, una funció de marcador d'estrat social, mentre que la distinció negre/blanc adquireix unes implicacions que van molt més enllà del color de la pell, i que implica la pertinença o no a un grup social determinat.

BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- AYATS ET AL. (2006). *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- AYESTARÁN, Lauro (1975). *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- BRAH, Avtar (1992). "Difference, Diversity and Differentiation". En Donald, J. i Rattansi, A. [comps.]. *Race, Culture and Difference*. Londres: Sage.
- CLIFFORD, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- DELGADO, Manuel (1998). *Diversitat i Integració*. Barcelona: Editorial Empúries.
- DIETRICH, Gregory (2000). "Desi Music Vibes: The Performance of Indian Youth Culture in Chicago". *Asian Music*, 31(1): 35-61. Texas: University of Texas Press.
- MARTÍ, Josep (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.
- MORAES, Natalia (2006). "Ahora nos toca a nosotros hacer 'La España'. Migraciones de ida y vuelta y reconstrucción de la identidad nacional". A *Viejas y nuevas alianzas entre América latina y España: XII Encuentro de Latino Americanistas españoles, Santander*. Consejo Español de Estudios Iberoamericanos.
- STEINGRESS, Gerhard (2004). "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)". *TRANS: Revista Transcultural de Música* [en línea], núm. 8, [Consulta el 17-2-2009]. Disponible a: <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/steingress.htm>.

Miquel Gené González. Graduat en Etnomusicologia per l'Escola Superior de Música de Catalunya. miquel16@hotmail.com

Activitats

desembre 2009

Dimarts 1, a les 19 h
ESMUC-Aula d'orquestra

Concert de música clàssica amb guitarra.
Obres de Villa-Lobos, Falla i Piazzolla.

Dimecres 2, a les 19 h
Ateneu Barcelonès

Conferència i concert: "Sota la llum de Haydn".
Miquel Desclot, poeta expert en música clàssica, i el pianista Arthur Schoonderwoerd, especialitzat en els pianos dels segles XVIII i XIX, es troben per dialogar davant del públic.
Concert de presentació del nou *pianoforte* de l'ESMUC.
Obres de F. J. Haydn i contemporanis.

Dijous 3, a les 19 h
ESMUC-Aula d'orquestra

Reflexions al voltant de Haydn i la improvisació.
Sessió d'improvisació del professor Karst de Jong i els seus estudiants a partir del llenguatge d'un clàssic plenament vigent.

Dijous 10, a les 20 h
Palau Robert

Haydn-Quisllant.
Diàleg entre el *Quartet en Fa m, op. 20. Hob III / 35* de Haydn, i una peça de Javier Quisllant, que parteix del seu col·lega i predecessor per construir un nou discurs compositiu.
Intèrprets: Quartet Toldrà.
Presentació: Joan Grimalt.

Dimarts 15, a les 19 h
ESMUC-Aula d'orquestra

Concert i improvisació.
A càrrec d'Emilio Molina i Juan de la Rubia.

Dijous 17, a les 19 h
IDEC de la UPF

Taula rodona i concert:
Vigència i transmissió del llegat clàssic al nostre temps.
Participants: Gabriel Brncic, Joan Grimalt, Dolors Oller, Magda Polo.
Obres de Haydn i Pla, interpretades per estudiants de Música Antiga de l'ESMUC.

Divendres 18, a les 12 h
ESMUC-Cantina

Diàleg analític entre dos musicòlegs de tendències diferents.
Anàlisi de la representació del caos amb què comença *La Creació* de F. J. Haydn.
Participants: Rubén López-Cano, Josep Margarit.
Moderador: Eduard Resina.

Dissabte 19, a les 19 h
ESMUC-Aula d'orquestra

Concert de l'Orquestra de corda i el Quartet Casals.
Obres de Mozart, Toldrà i Xostakóvitx.

Per a més informació i detall de les activitats programades,
consulteu la pàgina web de l'escola: www.esmuc.cat.

Antoni Ros Marbà

Director d'orquestra nascut l'any 1937. El passat 3 de novembre realitzà la lliçó inaugural del curs acadèmic de l'ESMUC, titulada: "Què és la direcció d'orquestra? Reflexions sobre la formació dels directors al llarg de la història."

per JORDI VIVANCOS

—Vostè ha dedicat una part molt important de la seva activitat professional a treballar amb els joves. Per què?

—Els joves tenen per davant una llarga trajectòria i l'afronten amb il·lusió. Quan estàs amb els joves, pots percebre que viuen amb il·lusió la música, es nota que hi creuen, i que estan disposats a tot. Amb ells treballo molt bé i sento que puc fer moltes coses perquè encara no estan viciats i estan molt receptius per aprendre. Els joves són els músics del futur i és per això que se'ls ha de donar suport i se'ls ha d'inculcar aquesta idea de la música com una experiència vital que ens ha d'acompanyar en tota la nostra vida. De fet, encara que parlem de joves, la joventut no està tant en els anys sinó que la portem a dins nostre. He conegut joves de 70 anys que tocaven el violí amb una intensitat i una vitalitat que qualsevol noi o noia de 20 anys envejaria.

—Què vol dir que els joves no estan viciats?

—Amb el temps, hi ha el perill que alguns músics perdin interès en la pròpia música o que aquesta es converteixi simplement en una manera de guanyar-se la vida. En definitiva, que deixin de tenir aquesta passió que sí que tenen els joves. És fàcil acomodar-se. Això passa sovint entre els músics, i també a casa nostra, sobretot fa uns anys. Alguns creien que tocaven molt bé, però quan es van obrir les fronteres a l'exterior es van evidenciar les mancances. Alguns dels sistemes pedagògics que hi havia a casa nostra segurament també van fomentar aquest acomodatament.

—El pas a la professionalització en qualsevol àmbit no és fàcil, però potser ho és encara menys en la música?

—La dedicació professional en qualsevol activitat requereix molt esforç i dedicació, i la música no n'és una excepció. Potser sí que la música, sobretot la pràctica instrumental, requereix moltes hores. No és un camí fàcil i cal treballar molt. De fet, en un país mediterrani com el nostre, potser estem en desavantatge en relació amb altres països de clima més hostil, on quedar-se a casa a estudiar és una opció millor que sortir a passejar. Tot i això, hi ha estudiants que han tret les màximes qualificacions en centres superiors de música, però que quan

es presenten a oposicions per aconseguir una plaça en una orquestra, no se'n surten. Això ho veig a Galícia, quan fem les proves en la meua orquestra —que són sempre darrere una cortina. La manera com s'enfoca la formació del jove i el paper del mestre són molt importants.

—Pel que diu, ¿es pot entendre que en alguns casos no hi ha correspondència entre el que s'ensenya als centres superiors d'ensenyament musical i el que demana el món professional i laboral?

—Sí, és una cosa que passa, tot i que és veritat que els joves cada vegada surten més preparats. On segurament és més evident és en el món de la interpretació musical. La figura del mestre és molt important. En la manera de tocar d'un músic jove s'endevina de seguida si al seu darrere hi ha un bon mestre. Al Conservatori Superior Municipal de Barcelona, on vaig fer els meus primers estudis, vaig tenir la sort de treballar amb mestres de primeríssim nivell, sobretot en el terreny de l'escriptura. La classe del mestre Zamacois podia ser molt dura, però també enormement útil i fructífera. En el terreny instrumental, en canvi, potser no estàvem al nivell d'altres països europeus. Malgrat tot, hi havia músics d'un nivell extraordinari que van influir molt en els seus deixebles, com el mestre Eduard Toldrà.

—Vostè va ser força crític amb l'ESMUC quan es va constituir. Per quins motius?

—En aquell moment recordo que em van donar molta paperassa, em va semblar que potser tot plegat era massa complicat. De vegades, quan s'engeguen aquest tipus d'iniciatives, es fa un gran muntatge i es perd de vista la seva veritable raó de ser, que és simplement la de fer bons músics. Cal evitar que el farciment no sigui més important que el gall.

—Com valora el model d'ensenyament de l'ESMUC respecte d'altres models pedagògics?

—Com deia abans, l'important és que surtin bons músics, independentment del model d'ensenyament. Una formació musical global i sòlida és imprescindible, però sense deixar de banda l'atenció en l'instrument. També vull ressaltar que les matèries relacionades amb l'escriptura musical són fonamentals per a qualsevol músic. Aquesta dimensió cul-



TEOFIL PERÓ DALMAU

ta del músic és imprescindible perquè es nota en la seva manera de tocar. Crec que és molt important la música de cambra, un àmbit on es posa realment a prova el músic i la seva formació més global. Dels meus estudis al Conservatori Superior Municipal de Música encara recordo les classes de música de cambra amb el mestre Joan Massià. Un músic que ha treballat molt bé la música és altament valorat en una orquestra. Els joves instrumentistes han de pensar que de grans solistes internacionals en surt un cada una o dues generacions. I per això els voldria dir que ser músic d'orquestra o dedicar-se a la música de cambra, o a la pedagogia, és molt digne i estimulante, i no s'ha de viure com una frustració.

—Quina és la seva experiència com a pedagog en els centres d'ensenyament musical superior?

—Independentment del centre d'ensenyament, el més important és el mestre i el treball dels alumnes, no ho oblidem. Som en una societat que en molts aspectes està en crisi, i que no valora l'esforç i el sacrifici. A l'Escola Superior Reina Sofia, per exemple, el nivell dels alumnes és molt alt, i pràcticament tots troben un lloc de treball en orquestres. Allà els estudiants passen moltes hores estudiant l'instrument. La tècnica és molt important, i només s'aconsegueix amb moltes hores, tot i que també és imprescindible que els intèrprets tinguin uns coneixements musicals i culturals molt sòlids.

—Com valoraria el nivell dels nostres músics joves?

—Crec que estem en un moment molt bo. He tingut l'oportunitat de treballar amb joves intèrprets d'aquí, alguns de la JONC o de la JONDE, i realment puc afirmar que el seu nivell va en línia ascendent constantment. Certament, cal reconèixer que l'existència d'aquestes orquestres ha contribuït a incrementar el nivell dels joves intèrprets en els darrers anys.

L'OBC ofereix la seva millor cara

TEMPORADA OBC. Iván Martín, piano. Dir.: Paul Mann. Suriñach: *Sinfonia chica*. Beethoven: *Concert per a piano núm. 2*. Schumann: *Sinfonia núm. 2*.
L'AUDITORI. 23 D'OCTUBRE DE 2009.

per LL. T.

El nou concert de la temporada de l'OBC va proporcionar al públic l'oportunitat d'escoltar un pianista com Iván Martín (Las Palmas, 1977), en la interpretació del *Concert per a piano núm. 2* de Beethoven. Sota la direcció de Paul Mann, Martín

es va mostrar com un pianista sòlid a nivell tècnic, amb un domini equilibrat de l'articulat que li permetia copsar amb nitidesa les successions d'escala i arpegis d'aquesta obra clàssica beethoveniana i que alhora es trobava còmode en els aspectes de més demanda de

tempo. Martín, que sens dubte té un pianisme delicat, amb un *legato* de gran refinament i uns atacs de sonoritat àmplia en els passatges de més riquesa harmònica, va mostrar-nos un Beethoven més tendent a una visió analítica, més controlat, allunyat del que proposen artistes propers a la seva generació com Lewis o Anderszewski, en què la vessant emotiva predomina fins i tot dins les obres de marcada tendència clàssica. L'OBC, que va realitzar un bon paper en el decurs del concert, va obrir programa amb la colorista

Sinfonia chica de Suriñach, i va plantejar una *Segona* de Schumann de notori interès. La batuta de Mann cercava una versió en què l'entrellat melòdic i harmònic sempre assolís com a resultat una forta expressivitat lírica i continuïtat de discurs. Un Schumann molt proper al lirisme brahmsià, amb passatges impetuosos, amb moments de gran dolçor, com el del celeberrim "Adagio espressivo", i molt abocat a un esperit romàntic del qual Mann i l'Orquestra mai no es van desprendre.

Cage, 216 i Leng Tan

GRUP INSTRUMENTAL BCN 216 A L'AUDITORI. Margaret Leng Tan, piano. Dir.: F. Prat. J. Cage.
L'AUDITORI, 25 D'OCTUBRE DE 2009.

per J. B. P.

Concert inaugural del cicle BCN 216 a l'Auditori, amb la presència estel·lar de Margaret Leng Tan en un programa integral dedicat a John Cage. Una proposta interessant per encetar aquest quart any de residència de la formació a l'Auditori, aprofitant l'avinentsa de l'exposició de Cage al MACBA. Poïser per l'actualitat de Cage, la sala estava gairebé plena, si bé hi ajudava sens dubte la bona política de la gratuïtat d'entrada.

Es diu que Schönberg deia

del seu alumne John Cage que més que un compositor era un inventor. Ho digués o no, el cert és que la paraula "inventor" s'avé i força amb el tarannà artístic de Cage, almenys en dues accepcions del terme. Una, l'habitual: la d'algué que fa alguna cosa nova, com ara ser capaç d'idear el piano preparat. L'altra, la que es deriva de la referència a aquell procés de la retòrica clàssica conegut com a *inventio*, en el qual es determinen els continguts d'un discurs. En certa manera, quan

algué fa una obra aleatòria i escriu els fragments que la integraran però es desenten de la seva interrelació (deixant-la al lliure albir dels intèrprets), està no pas fent pròpiament composició (o *dispositio*, en termes retòrics) sinó tan sols *inventio*.

Això és el que passa amb *Thirteen*, l'última obra escrita per Cage, que tretze integrants del BCN 216 van abordar –tal com exigeix la partitura– sense director. El resultat sonor (que per la seva aleatorietat mai no pot ser idèntic: vet aquí una de les constants en les reflexions de Cage) va ser acurat i reeixit, si bé –com passa en certes tendències artístiques contemporànies– el discurs teòric sobre l'obra és gairebé més important que l'obra mateixa.

A la segona part, Margaret Leng Tan (estreta col·labora-

dora de Cage) es posava davant el piano per interpretar (en un "arranjament" per a piano i grup instrumental) els 4'33" de silenci que Cage va escriure l'any 1952. Ni que pugui semblar una *boutade* dir-ho, l'acostament a la partitura de la pianista era molt més serè i íntim que el dels BCN 216, amb la qual cosa la interpretació conjunta va pecar de poca homogeneïtat de concepte sobre l'escenari. Venia llavors el *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. Aquí –ja amb so instrumental pel mig– les diferències entre solista i orquestra també es van fer evidents. Malgrat la bona lectura de conjunt, la subtilitat tímbrica i d'articulació de Leng Tan no va trobar sempre l'equivalència merescuda en el seu correlat orquestral.

RMC
302

Exhibició de sonoritats malgrat l'instrument

30 MINUTS DE MÚSICA A L'ATENEU. Akiko Nomoto, piano. Chopin, Falla, Ravel.
ATENEU BARCELONÈS. 24 D'OCTUBRE DE 2009.

per X. Ch.

A part d'una tècnica sòlida i depurada, Akiko Nomoto té un temperament musical abassegador, contundent, convincent. Rere l'aparent fredor, de precisió quirúrgica, s'hi entrelluca un apassionament i una força que amaren tota la música que toca. Té la sobrietat i l'elegància que caracteritzen tots els fills musicals de la tradició pianística de la Granados-Marshall, però hi aporta una feresa ro-

callosa, sempre mesurada, que subjuga l'espectador. A l'Ateneu Barcelonès va oferir tres repertoris de mitja hora cadascun en què va desplegar a cor què vols tot aquest arsenal interpretatiu i tècnic que, certament, no s'escau per igual a totes les partitures, però que sens dubte les vivifica. A tall d'exemple, el gruix i la densitat quasi violenta que va aplicar a la *Barcarola op. 60* de Chopin va resultar un pèl ex-

cessiva, però la magnífica sonoritat que en va treure la va redimir. Tota aquesta força, aquesta musculatura sonora, li va escaure d'allò més bé a la suite de l'*Amor brujo* de Falla, executada amb ferotgia i un so robust i clar; a l'atmosfèric *Círculo mágico*, però, li hauria anat bé més amplitud dinàmica. Fou en aquest punt que vam començar a constatar les mancances de l'instrument que tocava: aguts estridents, un pedal poc fi... Les sospites es van confirmar en sentir *Gaspard de la nuit* de Ravel: l'inici d' *Ondine* va sonar embarbussat, boirós, amb un pedal que empastifava la prodigiosa agilitat de la pianista japonesa: sen-

zillament, el piano que tocava no estava a l'alçada. Les anomalies mecàniques no van arribar a enterbolir la pulcritud de *Le Gibet*, equilibrada de sonoritats i de melodies cristal·lines. *Scarbo* va ser una orgia musical, una explosió de sons en una música altament evocadora, plena d'efectes i molt exigent tècnicament. L'enorme riquesa tímbrica d'aquesta partitura va quedar esmorteïda per les mancances de l'instrument, però Akiko Nomoto en va saber reproduir les innombrables atmosferes, amb una exhibició de potència i recursos.

Mas i Mas s'hauria de plantejar seriosament la substitució d'un instrument que desmereix la música que s'hi fa. El públic, i sobretot els intèrprets, ho agrairan.

El Cor Infantil de l'Orfeó Català a Pamplona

El passat 21 d'octubre, el Cor Infantil de l'Escola Coral de l'Orfeó Català va cantar al Teatro Gayarre de la ciutat de Pamplona.

per GLÒRIA COMA i PEDRALS Directora del Cor Infantil de l'Orfeó Català

El Cor va ser convidat per l'Orfeón Pamplonés i va compartir escenari amb la Coral de Cámara de Pamplona. Els dos cors van oferir un programa *a cappella* que va demostrar al públic de la ciutat el bon nivell que tenen ambdós.

El concert va obrir el cicle coral *Musica in Voce* 2009-10, organitzat per l'Ajuntament de la mateixa ciutat i la Coral de Cámara; i va constar de tres parts: la primera, amb el Cor Infantil com a protagonista dirigit simultàniament per Glòria Coma Pedrals i Elisenda Carrasco Ribot, interpretant peces del seu repertori habitual, com la tradicional i ben coneguda *El cant dels ocells* i l'*Ave Maria* d'O. Fisher, juntament amb peces incorporades recentment en el seu repertori, com *Hebe deine Augen auf*, el magnífic tercet dels àngels, extret de l'oratori *Elies* de Mendelssohn i la preciosa peça de F. Poulenc, extreta del cicle de cançons *Petites voix* (1936), titulada *Petite Fille Sage*.

La segona part va estar en mans de la Coral de Cámara dirigida per Elisenda Carrasco com a directora convidada i van interpretar un repertori bàsicament del segle XX, amb peces de Kodály, Ligeti i J. Busto, entre d'altres.

Finalment, el concert va cloure amb



tres peces cantades pels dos cors alhora, tot creant un clima molt especial entre públic i escenari. Per aquesta part, la directora del concert va triar tres peces del repertori coral hongarès en què es combinen les veus infantils amb les dels adults i es crea una sonoritat molt bonica. La primera peça va ser *Szelló zúg* de Bárdos, en la qual els nens van donar un color molt especial doblant la melodia de les sopranos amb *bocca chiusa*; tot seguit, un *Jubilate Deo* de M. Kocsár, en què solistes adults i infantils, situats al fons de la platea, van dialogar d'una manera emotiva i vocalment molt madura amb el cor a l'escenari, i, finalment, un altre Bárdos, *Cantemus*, un cant a la joia de cantar, en què s'aclama que el cant fa alegres els qui canten, els dóna felicitat, els proporciona amor, en definitiva... que cantar és bo!

D'aquesta manera els nostres nens van acabar el primer concert del curs 2009-10 "cantant al cantar", "cantant al cant" i oferint el seu esperit i el seu cor a una gent meravellosa que ens van acollir amb els braços oberts i

que ens van oferir el millor de casa seva, ja que els nens i nenes del Cor Infantil van ser hostatjats a les cases dels nens i nenes cantaires de l'Escolania del Orfeón Pamplonés i va ser realment molt espectacular el lliurament que les famílies ens van oferir per tal que els nostres nens estiguessin còmodes i feliços a casa seva.

Vam acabar l'estada a Pamplona sota una agradable i fresca pluja en una visita guiada pel centre

històric de la ciutat, que l'Ajuntament de Pamplona ens va oferir desinteressadament, i una visita al castell medieval del poble d'Olite, ja de camí cap a casa.

És amb sortides com aquesta que completem la formació dels nens a l'Escola Coral. No només els oferim assajos, classes i concerts, sinó que també potenciem la convivència i el contacte amb altres cors, per tal que vegin que a molts llocs s'aprecia el cant i la música i que es poden comunicar a través de la seva veu amb altres nois i noies que comparteixen la mateixa passió. El cant els fa més humans, els obre l'esperit, els dóna alegria, joia..., el cant com a part fonamental de l'educació dels nostres fills. Si els eduquem en el cant, també els eduquem en el respecte i la pau, valors molt necessaris en la societat en què vivim actualment.

RMC
302

DESEMBRE 2009

Dia 13 (diumenge), 19 h
CASTELLAR DEL VALLES. Església parroquial.

Orfeó Català.
Mercè Sanchis i Bros, piano.
Dir.: Josep Vila i Casañas.
Obres per a cor *a cappella* i cor i piano.

Dia 22 (dimarts), 20.30 h
BARCELONA. Palau de la Música Catalana.

Orfeó Català. Orquestra Simfònica del Vallès.
Kiri Te Kanawa, soprano. Josep Carreras, tenor.
Dir.: David Giménez Carreras.
Concert de Nadal del cicle Palau 100.

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

CONCERT DE SANT ESTEVE

Cor Petits, Cor Infantil, Cor de Noies, Cor Jove de l'Orfeó Català. Xavier Pardo, Pau Casan i Josep Bufo, piano.
Glòria Fernández, Glòria Coma, Buia Reixach i Esteve Nabona, directors. "Nadal a Catalunya", obres per a cor i piano.
Orfeó Català. Orquestra Barroca Catalana. Marta Matheu, soprano. Margarida Lladó, mezzosoprano.
Elisenda Arquimbau, contralt. José Pizarro, tenor. Pau Bordas, baix. Josep Vila i Casañas, director
Magnificat de J. S. Bach i nades tradicionals catalanes de Ll. Millet, Ll. M. Millet i J. Vila i Casañas.



200 ANIVERSARI DE LA MORT DE HAYDN

Franz Joseph Haydn

Reivindicant la figura del compositor austríac

És curiós el que s'esdevé amb la figura del compositor austríac Franz Joseph Haydn. Havent estat com ha estat un dels creadors més importants de la història de la música universal, tanmateix la seva figura no ha assolit aquella imatge mítica o aquella aurèola que sí que forma part d'altres grans músics.

Amb llenguatge actual, hom podria parlar de manca de carisma, o d'empatia –en aquest cas amb perspectiva històrica. Sigui com sigui, l'amplitud extraordinària de la seva obra i la seva enorme transcendència, ultra el caràcter fitador de referents formals i conceptuals decisius en l'evolució de la creació musical, no han estat atots suficients com per atorgar a Haydn aquella personificació mítica –insistim en el concepte– a què ens estem referint, emparentada amb la menys transcendent esfera de l'alta artesanía en la qual hi ha el perill d'encabir aquest



grandíssim músic.

El pretext dels 200 anys de la seva mort ens permet afrontar en aquest Tema el tot de la seva figura. Un tot en el qual compta l'explicació del perquè del que s'acaba d'exposar. El magnífic treball que oferim té el mèrit no solament d'informar de la grandesa de la persona i de l'obra del compositor, sinó també de l'autèntic focus essencial d'aquestes. Biografia –o sigui fets–, i aprofundiment en l'essència d'aquests fets, en la seva importància i en la capacitat influenciadora de les seves aportacions, configuren un quadre d'una gran riquesa de contingut.

A través del Tema, assumim de manera còmoda el tot –en extensió i en profunditat– del compositor i també allò particular de la seva imatge, d'aquesta manca de càrrega mítica a què ens referíem, i que tan definitivament s'ha perpetuat en la història.

RMC
302

Recordant Joseph Haydn

El món de la música, també el de la cultura i, és clar, tota aquesta societat actual inclinada, quasi en exclusiva, a les celebracions centenàries, ha commemorat enguany el bicentenari de la mort de Joseph Haydn (31 de març de 1732-31 de maig de 1809).

per FRANCESC TAVERNA-BECH

Veritablement, aquest compositor austríac va ésser un creador prolífic, ja que al llarg de la seva vida va escriure més de mig miler d'obres (17 títols escènics, 104 simfonies, 10 obertures, 23 concerts, 85 quartets de corda, 174 trios —entre els quals: 125 trios amb piano—, 12 misses, 9 oratoris en què figuren obres tan cabdals com *Les estacions* i *La Creació*, 10 cantates amb solistes, 48 cançons amb piano, així com 41 amb altres instrumentacions i 52 sonates per a piano) i pot dir-se que des que va donar a conèixer la primera composició, la seva música no ha deixat mai de sonar al llarg dels temps fins avui.

Per altra banda, la seva vida abraça un període significatiu tant pels esdeveniments que s'hi produeixen, com per l'evolució en les idees i les maneres de viure. Ell és coetani de la Revolució Francesa, viu i participa amb obres cabdals en l'època del classicisme, és figura emblemàtica de la Il·lustració. Serà testimoni, doncs, de la crisi de la monarquia i dels orígens de l'era de la industrialització, amb tot el que significa d'inquietud d'ordre social.

A la vegada, Haydn és testimoni dels darrers anys de la vida de Johann Sebastian Bach (1685-1750), és coetani de Mozart (1756-1791), amb qui va tenir una llarga amistat, marcada per una mútua i sincera admiració, i va poder conèixer, a la vegada que va ésser el seu mestre, amb Beethoven (1770-1827), de qui va vaticinar i preveure la significació de la seva labor creativa pel que aportava de novetat estètica i d'obertura a un nou esperit: el del romanticisme. Quant a la seva formació, sabem que un familiar l'ensinistrà en els fonaments de la música, i va rebre ensenyances sobre composició de Niccolò Porpora. Fins a cert punt, Haydn és fonamentalment un músic de formació autodidàctica que assimilà amb profit les influències dels compositors com Caldara i Fuchs, els quals, pels volts dels anys 1750, gaudien de gran prestigi a la ciutat de Viena...

De fet, també forma part d'una de les constel·lacions més extraordinàries de la història de la música, en la qual figuren J. S. Bach i G. F. Händel, Mozart i Beethoven. Així, tenim Bach i Händel com els músics que culminen el barroc, Mozart amb Haydn marquen el període dels clàssics, mentre que Beethoven constitueix el pòrtic inqüestionable del romanticisme. Des d'un punt de vista esteticoevolutiu, en cadascun d'aquests grans creadors tenim tres maneres d'entendre la música en el seu camí cap a la llibertat. Bach serà qui exalti la lliure creació de la polifonia, tant Mozart com Haydn seran els qui atorgaran la seva cabdal forma i entitat creativa al model de la simfonia que, entre d'altres, Sammartini, Telemann i Stamitz havien planificat com a forma cíclica de composició. I aquesta formulació gairebé concentrada en un pla formal, s'allibera de l'estretor dels motlles per obra de Beethoven a la vegada que evoluciona cap a la llibertat absoluta de l'expressió.

Tant en les simfonies, com en els quartets i trios, Haydn s'elegeix com un creador de nivells equiparables en dimensió i potencial als assolits, en el seu terreny, per J. S. Bach i Beethoven. És així com el contingut formal de Haydn sembla superar els cànons per mitjà d'una fantasia lírica que, malgrat estar absolutament lligada a les normes, evoluciona amb unes subtils i ductilitats que difícilment s'abstreu del joc de la fantasia i de l'arabesc; tanmateix, però, aquest caràcter de llibertat, Haydn el té absolutament controlat per la seva identificació amb els cànons de la bellesa clàssica. Segurament és aquí on trobem quin és el punt on divergeixen els conceptes de pensar la música entre Mozart i Haydn. Ambdós certament genials, però, amb tot, distints: Mozart diríem que entén l'obra musical com una extensa melodia que expressa unes idees, mentre que Haydn comprèn la composició com una constel·lació sonora que ha de supeditar-se a la mètrica i els cànons de la bellesa.

I dins d'aquestes paraules d'introducció al temps i a l'època de Haydn, adjuntarem que és ell qui precisament es converteix en un dels darrers, si no l'últim dels compositors que va desplegar la seva activitat laboral com un artista subordinat al poder de la noblesa. D'aquesta manera, si Bach va tenir com a amo i senyor l'Església, Haydn va tenir en la noblesa el seu mitjà per sostenir-se. En canvi, Mozart ja va lluitar per alliberar-se de qualsevol dependència i el mateix va fer en aquest aspecte Beethoven.

Totes aquestes circumstàncies que envolten la vida de Haydn ens fan adonar que la seva aportació com a artista té un relleu i una magnitud que no es reflecteix en l'atenció que li ha dedicat el món de la música. És així com pot considerar-se que el lloc que ocupa en la galàxia dels grans compositors, l'ha assolit més per inèrcia que no pas per un reconeixement franc de tots els seus mèrits. Una breu autobiografia, gairebé un simple *curriculum vitae*, ens proporcionarà una visió ben explícita de la seva humanitat i personalitat...

Diu Haydn: «Vaig néixer el 1732 el darrer dia de març a l'aldea Rohrau a la Baixa Àustria, prop de Bruch sobre el riu Leytha. El meu pare era ferrer i posseïa una natural afeció per la música. Sense saber llegir música tocava l'arpa i quan jo tenia cinc anys podia repetir les seves breus i senzilles cançons. Per aquest motiu, el meu pare m'envià a Hainburg, on un parent era director d'escola i allí hi pogué aprendre els rudiments de la música i d'altres temes generals elementals. Déu Totpoderós (a qui hem d'agrair per la seva gràcia plena, els dons) em donà el suficient talent musical perquè en el meu sisè any d'edat pogués cantar amb el cor durant la Missa i tocar una mica el violí i el piano.

Quan vaig tenir set anys, el mestre de la Capella Reial, Georg von Reuter, va passar per Hainburg. Va escoltar la meua veu petita, però agradable, i va acceptar-me immediatament per a la Kapellhaus de Viena. A més de rebre-hi instrucció en qüestions acadèmiques, aprenguí com cantar de mestres excel·lents i vaig rebre instrucció en pia-

Tot el que envolta la vida de Haydn indica que la seva aportació com a artista té una magnitud que no es correspon amb l'atenció que li ha atorgat el món de la música.

no i violí. Hi vaig cantar, amb aplaudiments, fins a l'edat de divuit anys, parts de soprano tant a la catedral de Sant Esteve com a la Cort.

Quan la meua veu va canviar, durant vuit anys quasi no podia sostenir-me, donant classes de música a nens. D'aquesta manera molta gent de talent s'arruïna i s'han de guanyar la vida en forma miserable i no tenen temps per estudiar. Vaig passar per aquesta experiència i mai hauria arribat a aquest grau moderat d'èxit, si no hagués seguit component diligentment també durant les nits. Escrivia molt, però no comptava amb una base sòlida fins que vaig tenir la bona fortuna de rebre ensenyament dels fonaments de la composició del famós Niccolò Porpora, que en aquells temps vivia a Viena.

Per mitjà de la recomanació del Sr. Fürnberg (que em mostrà una especial bondat) vaig obtenir eventualment la plaça com a director musical del comte Morzin i després com a mestre de capella de Sa Altesa, el príncep Esterházy; aquí desitjo viure i morir.»

Més estrictament i menys vanitat no pot usar-se per escriure una ressenya autobiogràfica! Evidentment, en llegir les sucintes línies escrites per Haydn es té la impressió que el compositor està lluny de sentir-se un ésser excepcional, tan sols es considera un ciutadà que té com tots una ocupació per guanyar-se el pa i que aquesta és la d'ésser músic i que l'exerceix amb la voluntat de desenvolupar-la de la millor manera possible i que això no significa cap activitat extraordinària. Fins a cert punt, Haydn va tenir aquell do propi de les grans personalitats: el de saber-se situar al nivell de l'interlocutor, tot evitant que aquest es sentís disminuït i a la vegada podia mantenir relacions a alt nivell intel·lectual. I així és la seva música, que té el do de la simplicitat perquè hi pugui accedir el simple afeccionat i al mateix temps s'hi desenvolupen moments de veritable complexitat, però sense que això enfarfegui el curs de la música i l'equilibri de la forma. Vegeu sinó la poètica extraordinària que posseeixen els seus *adagios* inicials de les seves simfonies, com d'aquests passa sense violència a la vitalitat del verb popular, com la forma sonata –autèntic emblema de la simfonia– es diversifica en un ampli ventall imaginatiu de recursos melòdics. I com en el cas dels seus monumentals oratoris *La Creació* i *Les estacions*, sap atorgar unitat i inqüestionable entitat al desenvolupament de la música perquè aquesta no esdevingui solament un seguit d'episodis narratius i descriptius, sinó que manifesti la il·lació d'un pensament dirigit en profunditat a la reflexió del cosmos. I no podem oblidar l'autenticitat del sentiment religiós que alena en la música íntima i austera de *Les set paraules de Crist*.

Amb tot, Joseph Haydn és encara, no direm que desconegut, però sí no prou considerat en tota la seva dimensió pel que significa d'aportació la seva obra. La causa no és altra que la proximitat d'uns creadors genials com J. S. Bach i G. F. Händel, W. A. Mozart i L. van Beethoven, així com el costum no sempre justificat d'entrar en comparacions poc sospesades i calibrades. D'aquesta manera, si parlem d'obres simfonicocorals, sembla que són Bach i Händel els qui culminen el gènere. Tanmateix, si escoltem amb atenció i sense prejudicis els oratoris o cantates de Haydn, ens ado-



narem que aquestes res no tenen a veure amb la música dels seus predecessors... Haydn va per altres camins, ell concep l'obra com una narració que es desenvolupa amb coherència i que a més imposa una reflexió en el que té de conseqüència per a la humanitat i certament aquesta perspectiva no és fàcil d'assumir-la. I el mateix succeeix amb l'òpera, en què el domini escènic i líric de Mozart dificulta la promoció del repertori haydinià, el qual, malgrat la seva bellesa i interès, avui dia està quasi arraconat. En canvi, sigui en la simfonia com en la forma concertant, l'obra de Haydn manifesta una densitat estètica a la qual no arriba l'esperit mozartian, que està més lligat a l'essència del barroc. Amb tot, quan es tracta de considerar la seva obra simfònica, es topa amb la revolució portada a terme per Beethoven, en què l'addició a la tra-

dició històrica situa Haydn en una posició difícil de conciliar amb la de Beethoven. Potser cal preguntar-nos si la música, com totes les arts, ha de mirar sempre endavant, o bé si en certs moments aquesta evolució constant no ha d'aturar-se perquè sigui possible definir i centrar el progrés efectuat.

No oblidem que, en principi, l'escalaística de la música era d'ordre modal. La tonalitat temperada la va establir Ramos de Pareja, un teòric espanyol nascut el 1440, i que Bach, per demostrar la bondat del sistema, va compondre les dues sèries de 24 preludis i fugues en les dotze tonalitats majors i en les 12 corresponents al mode menor. En cert sentit, tant Haydn com Mozart van ésser conscients del canvi que suposava el pas de la modalitat a la tonalitat i el fet d'assumir-la ja va ésser una decisió suficient per treballar-hi.

Com afirma Eugeni d'Ors, el clàssic és sempre neoclàssic, la qual cosa és el mateix que considerar en el fons que el neoclassicisme és clàssic. En tot cas, aquesta idea té validesa quan parlem d'arquitectura, escultura i pintura, o bé fins i tot de literatura, ja que aquestes arts posseeixen un passat, una història (pensem en l'Acropolis, en Fidies, en l'*Odissea*, etc.). En canvi, en la música aquests antecedents en el millor dels casos són suposicions més o menys ben fonamentades. Fins a cert punt, tornar al passat, o sigui la transició que, en definitiva, era la que pretenia el classicisme o el neoclassicisme, implicava retornar a uns postulats que no eren els correctes, ja que significava tornar a conceptes més propis del Renaixement –per exemple la polifonia de Palestrina o bé la de Tomás Luis de Victoria–, mentre que l'òpera es creava amb vagues suposicions del que hauria pogut ésser la música dels grecs i els llatins... En aquesta situació diríem que la música després dels temps de Bach s'implica en el classicisme per referència a uns postulats d'ordre

essencial que impel·lien el canvi i que en tot cas justificaven la transició o evolució de les arts, la filosofia i la política... En definitiva, el classicisme venia a ésser la reacció envers el Barroc i els seus excessos. Així era possible considerar que, com ho exposa Paumgartner: «l'ampul·losa gesticulació del Barroc que abastava el cel i l'infern en un mateix gest d'èxtasi... que no tenia inconvenient a col·locar les triomfants legions de sants al costat de la desvergonyida caterva de déus pagans...» Calia retornar a l'home com a patró: a l'ordre! En

En oratoris com
La Creació i
Les estacions
Haydn sap atorgar
unitat i inqüestionable
entitat al
desenvolupament
de la música.

RMC
302

darrer terme, al món dels clàssics! L'evolució no es realitzà sobtadament, sinó al llarg d'uns anys. Des de la vessant musical hi van contribuir els italians Tartini, Pergolesi i fins i tot Boccherini, a continuació, des dels fills de J. S. Bach, Telemann i des de l'Escola de Mannheim amb Stamitz al capdavant es crea l'orquestra moderna i s'articula el so del món neoclàssic. I serà Haydn, des de la seva residència en la cort dels Esterházy, qui sintetitzi la tan bàsica forma sonata, la simfonia, el concert... o sigui la dialèctica tonal –tant en sentit horitzontal com en el vertical– per trobar la simetria, l'equilibri entre les veus de l'obra que finirà quan el procés culmini amb el retorn a la tonalitat inicial i el record de l'impuls inicial... Aquest va ésser el llegat que deixà Haydn amb el qual obria les portes a l'*Sturm und Drang* (veritable premonició dels pensaments i els ideals del romanticisme) en què Beethoven dugué a terme la seva revolució.

I paradoxalment, aquest camí envers la llibertat el va obrir un funcionari, Joseph Haydn, contractat per la noblesa dels Esterházy, el qual mitjançant un contracte laboral datat l'1 de maig de 1761 es comprometia a crear bellesa i n'assumia com a compromisos, entre altres clàusules, les següents: «*haurà de comportar-se com correspon a un honorable funcionari... haurà d'ésser morigerat, tractar sense excessiva altivesa els músics que tingui a les seves ordres, tot mostrant-se amb ells afable i indulgent, senzill i cortès... Quan l'orquestra toqui davant de convidats, el mestre de capella i els músics hauran de fer-ho uniformats i el susdit Joseph Haydn vigilarà que tant ell com els altres membres de l'orquestra s'atinguin a les instruccions rebudes, apareixent vestits amb calça curta, camisa blanca i perruca empolvorada... haurà de vigilar molt especialment de comportar-se de manera exemplar, abstenir-se de familiaritats indegudes i de tota vulgaritat en el menjar i el beure.*

Tindrà l'obligació de compondre qualsevol classe de música que li pugui demanar Sa Altesa Sereníssima, sense comunicar a ningú aquestes composicions, ni permetre'n la còpia, sinó al contrari, conservar-les per a l'ús exclusiu de SA i sense compondre cap música per a qualsevol altra persona si no és amb el permís de SA.

Es presentarà a l'avantcambra cada dia: abans i després del migdia per preguntar què és el que SA desitja que toqui l'orquestra... Rebrà la manutenció corresponent a la taula dels funcionaris de la casa...»

Aquest contracte tenia un termini de tres anys i seguint-lo amb aquestes condicions Haydn va viure per espai de quasi bé trenta anys en la cort dels Esterházy, en residència obligada al Palau de Viena durant l'hivern, a Eisenstadt per la primavera i la tardor, i a l'estiu en un castell a les planúries hongareses prop del llac Neusiedler, palau que per altra banda res no tenia a envejar a la fastuositat de les Tulleries de la cort francesa. Haydn, com a director de capella tenia el privilegi de poder viure-hi amb la seva muller, disposició que estava vetada a la resta dels músics. I va ésser l'any 1772 quan la residència en aquest palau es perllongava, a disgust de l'orquestra, i Haydn va escriure com a acte de protesta la *Simfonia núm. 45 en Fa sostingut menor*. En el darrer moviment, els músics van marxant progressivament de l'escenari enduent-se la partícula i apagant l'espelma del seu faristol i així va emmudint la música. Diguem que SA va entendre la protesta i a l'endemà va ordenar el retorn a Viena... Diríem que en tot cas Haydn com a funcionari coneixia els seus deures i també les seves obligacions... Així, malgrat la dependència amb la cort dels Esterházy, no deixa d'estar en contacte amb les inquietuds polítiques, socials i

culturals de l'època. Ideals i modes que marquen en Haydn una evolució que progressa paral·lelament amb els esdeveniments de l'època.

Precisament és entre la *Simfonia núm. 44* i la *núm. 49* que Haydn manifesta una certa influència pel moviment de l'*Sturm und Drang* (tempestat i impuls) i que des d'una perspectiva quasi política en l'accentuació de l'expressió una mica dramàtica de la música, semblen ja preveure els esdeveniments de la Revolució Francesa, i així mateix poden considerar-se com una mena de premonició de l'apassionament del romanticisme.

Aquest cicle simfònic no va ésser gaire ben acollit per la casa comtal; l'estil acusadament expressiu i una certa inclinació a deixar-se dur per emocions personals no esqueien a la manera de la vida cortesana. Tanmateix, com que per altra banda Haydn realitzava la seva feina a plena satisfacció del príncep, tant la protesta de la *Simfonia dels adéus* com la inclinació a les idees de l'*Sturm und Drang* van ésser com unes *peccata minuta* ben aviat oblidades.

Realment, Haydn disfrutava d'una posició privilegiada, ja que malgrat les exigències contractuals, gaudia, sempre comptant amb el vistiplau del príncep, d'independència i llibertat i tenia al seu càrrec no solament una orquestra, sinó també un conjunt coral i una sèrie d'instrumentistes de primer ordre (es calcula que en determinats moments Haydn, entre instrumentistes i cantants, podia disposar d'unes 150 persones). Naturalment el ressò de les activitats a Esterházy no era el mateix del que podia suscitar-se a Viena, però això li permetia, segons les seves pròpies paraules: «*realitzar experiències, observar el que produïa bon efecte i el que l'espatllava; d'aquesta manera podia corregir, afegir coses o bé tallar quelcom, córrer riscos*». Estava aïllat del món, en una captivitat daurada i amb la creixent confiança i l'apreci del príncep: «*no hi havia ningú al meu voltant que em fes dubtar de mi mateix o bé que em molestés i en tot havia d'ésser original...*» En efecte, només li quedava el remei d'assolir l'originalitat! En definitiva, era assolir la llibertat del creador en un silenci en què les veus que t'han precedit callen i tan sols et queda el remei de pouar en el que encara és inèdit... És així com Haydn amb el mestratge d'un ofici après en l'estudi exhaustiu de les obres de C. Ph. Emanuel Bach i també de la música italiana, francesa i alemanya, pot intentar l'originalitat de la creació musical en la seva més comunicativa i dinàmica expressió. D'alguna manera, l'estil de Haydn, sense deixar d'ésser clàssic o alhora gràcies a la sentimentalitat, pot evolucionar vers expressions pròpies del romanticisme.

Són molts els aspectes en els quals la música de Haydn excel·leix. Així, en el de l'orquestració, ja sigui pel coneixement profund dels instruments com en l'alternança de l'escriptura simfònica per passar dels grans conjunts als de caire reduït o cambrístic; dilatant-se i reduint-se (E. Trias) sense problemes en l'expressió de les idees, segons sigui la conjuntura musical de la peça, la qual cosa

diríem que l'emparenta amb Gustav Mahler. També en la manera com tracta la música popular Haydn revela una capacitat admirable per dignificar-la i atorgar-li un caràcter que l'allunyava del pintoresquisme. Va tenir el do de saber condensar els esdeveniments musicals en el mínim de temps, així com la seva capacitat per descriure la natura. I entre altres aspectes, Haydn va proporcionar a la forma sonata una substància expressiva que anava més enllà de la pura formulació d'un recurs compositiu, el qual per altra banda no

Són molts els aspectes en què la música de Haydn excel·leix, com en l'orquestració i en la manera de tractar la música popular.



REPRESENTACIÓ DE LA CREACIÓ A L'ANTIGA UNIVERSITAT DE VIENA (1808), AMB L'ASSISTÈNCIA DE HAYDN

acostumava a reiterar. Va ésser amb la forma sonata o l'*allegro* de sonata, tant en la música de cambra i també en la de solo, així com en el gènere simfònic, que Haydn va assolir que els nivells de la música instrumental superessin els de la música vocal, valoració aquesta que fins a l'arribada d'ell no havia predominat mai en tota l'evolució i progrés de la música. Tanmateix, sigui per la seva humilitat o la seva manera de treballar sense vanagloriar-se dels resultats, aquest canvi de perspectiva, veritablement significatiu i enriquidor, va ésser considerat solament com una aportació formulària sense capacitat narrativa ni força espiritual. Tota una sèrie de guanys proporcionats per l'obra de Haydn, com són nous conceptes per a la variació temàtica, estil amb utilització més freqüent i a tons allunyats de la modulació, prolongació dels desenvolupaments, apropament a un món expressiu més conflictiu, íntim i personal, sí van ésser acollits amb interès i li van suposar altes consideracions en vida pels seus coetanis; una vegada mort i amb poc temps van quedar obsolets i menystinguts com una simple qüestió d'artesanía, tot adduint-li una manca d'esperit, així com posseït d'un caràcter fred i formulari. Diríem que l'originalitat assumida per Haydn en la utilització dels modes menors, la varietat i identitat entre els moviments d'una obra, són altres aspectes que queden arraconats com pures maneres d'ofici i ignorant tot el que aporten a la narració del discurs musical en el seu fons dramàtic i en el seu accent vivencial. Cal reconèixer que en la transició entre el classicisme i el romanticisme es produeix un conflicte generacional en el qual Haydn és l'ídol sacrificat.

Certament, la vida de Haydn no és novel·lesca, més aviat és un curs tranquil d'esdeveniments entre socials i familiars i que vénen puntuats per la composició i estrena de les seves obres més significatives.

Així, la cronologia dels 77 anys de vida de Haydn, podria resumir-se en uns pocs fets: 1737, naixença del seu germà Johann Michael; de 1740 a 1749 és cantor de la capella de Sant Esteve de Viena, passa per un període de dificultats econòmiques i es veu obligat a donar classes de música. Ja hem vist que va rebre classes de Porpora, afegim-hi ara que d'aquest mestre també va ser-ne secretari i acompanyant repetidor. Gràcies a Porpora va conèixer altres compositors, entre ells Gluck, que l'aconsellà de viatjar a Itàlia amb vista a ampliar coneixements; tanmateix, la feina amb Porpora no va fer possible aquest projecte. El 1759 entra al servei del comte Morzin com a mestre de capella. El 1760 contrau matrimoni amb Anna Maria Keller, filla d'un perruquer vienès i, segons que sembla, després d'un intent de contraure matrimoni amb la germana d'Anna Maria. El 1761 és contractat com a segon mestre de capella del príncep Paul Anton Esterházy. S'instal·la a Eisenstadt, on romandrà fins a l'any 1766. El 1762, 18 de març, mor el príncep Paul Anton. El seu successor és el príncep

Nikolaus I el Magnífic, amb qui Haydn tindrà una bona relació i fins i tot comparteixen faristol en molts dels concerts que se celebren els divendres a la residència comtal. Malgrat la rigorositat del contracte, Haydn va engrandint el seu prestigi com a compositor i el 1763 l'editora Breitkopf l'inclou en els seus catàlegs. El 1766, a la mort de Gregor Joseph Werner, Haydn és nomenat primer director de l'orquestra del príncep Esterházy. En aquests temps sembla que Haydn és feliç, malgrat que les relacions matrimonials eren difícils. Deia Haydn: «a ella li és indiferent que el seu marit sigui un sabater ataconador o un artista...», també a vegades, malgrat el caràcter bondadós del compositor, solia referir-se a la seva muller com la «bestia infernalis»... No van tenir fills.

Pels volts de 1779 coneix una cantant, Luigia Polzelli, que també estava malcasada. Hi va haver una relació que no va prosseguir ni quan va morir l'esposa Maria Anna Keller. Amb tot, Haydn havia signat un document en el qual es comprometia a casar-se amb Luigia Polzelli i deixar-li a la seva mort una pensió vitalícia... El 1785 es troba amb els Mozart, pare i fill, i dos anys més tard comença a gestionar un viatge a Anglaterra, país on havia entrat en relacions amb editorials musicals. El 1789 rep un encàrrec del príncep Kraft Erns zu Öttingen per escriure tres simfonies.

El 1790 mor el príncep Nikolaus I i el seu successor, el príncep Anton, dissol l'orquestra; amb tot, Haydn conserva el títol de mestre de capella. Alhora se li atorga una pensió de 1.000 florins i una paga de 400. S'instal·la a Viena, on signa un contracte amb el violinista Johann Peter Salomon per oferir uns concerts a Anglaterra. El 31 de desembre marxa cap a Londres, allà estrena les seves cabdals *Simfonies Salomon* (12 simfonies), també és rebut per la cort i és anomenat doctor *honoris causa* per la Universitat d'Oxford. El segon viatge a Londres el realitza entre els anys 1793 i 1794, mentre que el 1793 adquireix una casa als afores de Viena. És per aquesta època quan coneix Beethoven, ja que aquest li demana que li doni classes de música. Inicialment, la relació entre ambdós no va ésser gaire cordial, però van ésser amics i sentien una mútua admiració. L'estiu i la tardor de 1796 els passa a Eisenstadt. Estrena l'oratori *La Creació* el 1798, mentre que el 1799 està ocupat en la composició de *Les estacions* que estrenarà l'any 1801 (27 d'abril); poc abans havia fet un concert amb Beethoven. El 1802, als setanta anys, s'allibera dels seus càrrecs oficials. El 1803 actua com a director per darrera vegada i el 1804 Viena el nomena Ciutadà d'Honor. El 1806 mor el seu germà. Encara el 1808 pot assistir a una audició de la seva música. Finalment, el dia 10 de maig de 1809 les tropes de Napoleó bombardegen Viena, i pocs dies després, el 31 de maig, es produeix la mort de Haydn. En les seves exèquies i per voluntat seva s'interpretà el *Requiem* de Mozart.

En tancar aquest escrit, tinc la sensació d'haver anat divagant pels temps i els anys de Haydn amb la intenció de transgredir els valors i, fins i tot, la història de la música. Potser la intenció era la de deixar només en les altures aquest compositor i difuminar la presència i la talla gegantina dels seus companys Mozart i Beethoven... La causa no és altra que tot el que ens ha aportat Haydn sembla fruit d'una espontaneïtat de la qual ni ell va tenir consciència, com si la música se li aparegués per obra d'un esperit o geni creador, real i misteriós a la vegada, que Haydn es limitava deixar sobre la taula perquè amb el seu alè ens comunicués la màgia de les notes, els sons, els cants i les harmonies...

Ben cert que en les seves obres Haydn hi va deixar la història d'un Home amb majúscules, músic veritable que amb el vigor de la sincera vocació va indagar en el món dels sons per explicar amb corprenedora dramàturgia i bellesa, l'emoció i el misteri d'aquest món en el qual transitem cercant el sentit del nostre existir.

RMC
302

La música de cambra a Catalunya, malgrat les dificultats que té per desenvolupar-se, té algun precedent destacat de formacions que han fet història, com el mític Cortot-Thibaud-Casals, o el més recent Trio Barcelona dels germans Claret i Albert Atteneille. Seguint aquest rastre, el Trio Kandinsky va néixer fa deu anys amb la voluntat de reconciliar el passat i el present, d'establir llaços sonors més enllà del temps i dels estils, per aconseguir convergir en un mateix

esperit musical que troba en el número tres el triangle perfecte de la comunicació compositor-intèrpret-públic. Hem conversat amb els integrants del Trio Kandinsky –el pianista Emili Brugalla, el violinista Corrado Bolsi i la violoncel·lista Amparo Lacruz– al seu estudi, des d'on es pot contemplar tot Barcelona, per fer balanç d'aquests deu anys de trajectòria que ja els han consolidat com una de les formacions cambrístiques de més prestigi dins i fora del nostre país.

Trio Kandinsky

RMC
302

Els seus primers deu anys

per MÒNICA PAGÈS i SANTACANA

–Com va sorgir la idea de formar trio?

–*Emili Brugalla*: va ser a finals del mil·lenni passat... L'Amparo i jo ja feia uns anys que tocàvem junts, i com que ens agradava molt la formació de trio, buscàvem un perfil de grup que ens permetés tocar música molt diferent, no només els tríos romàntics o clàssics... No creïem a especialitzar-nos en aquest repertori exclusivament, sinó que pel nostre gust volíem combinar repertoris molt diferents, des del classicisme fins al segle XX. Potser érem uns idealistes, perquè la cultura funciona per carretons –festivals d'antiga, festivals de contemporània...– i t'adones que sovint falten mitjans per dur a terme idees que ens agradaria fer, com barrejar Kagel i Mendelssohn. És difícil trobar un espai que et permeti barrejar repertori molt diferent. Per això era una aposta una mica arriscada.

–Sembla que el temps us ha donat la raó, perquè s'ha anat tendint cap a aquest eclecticisme en les programacions.

–*E. B.*: Hi ha hagut gent que ja ho

feia, com Pollini, per exemple. És molt diferent escoltar un trio de Beethoven després d'un músic contemporani, que si fas un monogràfic Beethoven-Haydn, és molt diferent; fins i tot el plantejament del públic.

–Això també pot influir en la interpretació?

–*E. B.*: Enriqueix molt. Quan t'especialitzes, aprofundeixes molt però et converteixes d'alguna manera en un animal amb dues ulleres. Hem fet molts programes clàssics i molts de contemporanis quan ens ho han demanat, i no ha estat tan fàcil combinar-los o ajuntar-los. Però en passar d'una època a l'altra, vas creant més recursos, la imaginació està més lliure.

–En quin moment sentiis que us heu consolidat o teniu consciència de ser un trio amb perspectiva de futur?

–*E. B.*: Això és llarg d'explicar. Corrado Bolsi va entrar fa tres anys.

–*Corrado Bolsi*: Sí, ells ja tenien una trajectòria consolidada quan hi vaig entrar.

–*E. B.*: De fet, va ser fortuït. L'Amparo ja tocava amb formacions similars

i, quan vam començar a tocar duo, vam coincidir amb els programes de trio que volíem treballar. Ens agradava tocar amb geometries diferents, no només fer tríos, sinó seguir fent duos, com el monogràfic sobre Guinjoan que hem fet darrerament.

–¿Kandinsky va ser la referència que us va posar per això que comentaves de les diferents geometries i colors que busqueu en la música?

–*Amparo Lacruz*: Sí, Kandinsky també és una figura que està entre dues èpoques, entre el modern i el clàssic, tal com ens sentim nosaltres. Tenim molt present també el seu assaig sobre l'espiritualitat en l'art i la seva relació amb Schönberg.

–A l'hora d'elaborar els programes que toqueu, quin és el vostre punt de partida o el vostre mètode?

–*A. L.*: Sempre hi ha un compromís entre el que pensem que ens convé treballar i el que ens demanen els organitzadors del concert o del festival.

–*C. B.*: Generalment ens deixen tocar el que volem. Si et conviden a tocar, és gairebé sempre perquè presentis el que et convingui més.

–*A. L.*: Normalment sempre incloem un trio del repertori clàssic i després in-

tentem buscar novetats, obres que no estan gaire tocadés o que no s'han estrenat. Per això hi ha aquest compromís amb el programador, perquè la majoria de festivals estan molt especialitzats o tenen un tema o et demanen un programa o, fins i tot, ja el tenen fet. Hi ha concerts que ens agraden molt de fer, que són els de les societats filharmòniques, que són els únics que ens deixen total llibertat perquè toquem el que vulguem.

—E. B.: Bé, entre cometes, perquè també tenen reticències amb el repertori contemporani. Però sí que és veritat que són molt agraïts sobretot pel que fa a la interpretació dels clàssics.

—A. L.: De vegades hem posat la *Nit transfigurada* de Schönberg sense saber què podria passar i, en canvi, la reacció del públic ha estat molt bona. Potser som nosaltres mateixos que ens hauríem d'arriscar més amb el públic.

—C. B.: La *Nit transfigurada* té aquest títol que pot fer pensar una altra cosa, però és música romàntica, encara.

—A. L.: Schönberg ja és un compositor clàssic! Molta gent es posa nerviosa quan veu el seu nom, però s'ha d'educar el públic a acceptar el risc, i moltes vegades el resultat és molt bo. Si la música és bona, el resultat és bo, el risc val la pena.

—E. B.: També ens vam proposar presentar els concerts, perquè així el que toquem es pot entendre molt millor. Ara que parlem de la *Nit transfigurada*, en aquest cas en la gira que vam fer per a la Generalitat amb els ajuntaments, una actriu va llegir el poema que va inspirar aquesta obra, juntament amb el *Trio núm. 1*, la *Sonata Kreutzer*, de Leon Janáček amb els textos de Tolstoi. De vegades són fórmules més comunicatives, arriba més a la gent.

—Creieu que s'ha perdut una mica el vincle amb el públic pel que fa a la música de cambra, després del model del romanticisme que va imposar grans sales i, encara ara, grans auditoris?

—C. B.: Hi ha molta més distància, tant en la música simfònica i en l'òpera, evidentment. La mateixa manera de vestir, també crea una distància psicològica.

—E. B.: L'esdeveniment del concert ha quedat una mica encarcerat, de vegades. Però això no vol dir que no es pugui sortir i fer música, però molt so-



vint, quan hem anat a tocar a fora, a l'estranger, o quan vam anar a tocar a Veneçuela, que no tenen tanta tradició d'escoltar aquest tipus de música, el públic va reaccionar molt bé. La presentació del concert ajuda a establir una confiança. En una altra ocasió, vam fer un concert de Popper i Schnittke a l'Auditori i va venir un públic molt jove; era al Festival de Músiques Contemporànies, i va venir-hi públic molt diferent. Ens va funcionar molt bé. Però, tot i això, hi ha un ambient general ensopit. Als anys vuitanta hi havia molts més concerts de petit format —com els que es feien al Casal del Metge, a la Casa Elizalde...—; s'han anat reduint progressivament. És com el petit negoci, que també tendeix a reduir-se i se'ls mengen les grans superfícies. A les petites ciutats, es conserven més.

—A nivell estranger, quina percepció teniu, en aquest sentit?

—C. B.: Hi ha llocs, com Livorno, que pensàvem que serien més moderns. No

és cert que estiguin més avançats que aquí, també encasellen el repertori entre clàssica i contemporània. També ho encasellen: un públic per a l'òpera, un altre per a la música de cambra, un altre per a la moderna, un altre per a l'antiga...

—A. L.: No ens posem pessimistes! Aquí hem augmentat molt l'activitat musical, a fora n'estan molt sorpresos. Estem plens de sales de concerts i plenes de públic. És el caràcter festiu del nostre públic. A Finlàndia, la gent va als concerts com qui va a l'església. De vegades, fem massa mites amb els altres. Els països amb més tradició es queixen que cada vegada tenen menys públic; en canvi, nosaltres encara estem creixent en aquest sentit, va a més. Sí que és veritat que hi ha algunes temporades que estan una mica anquilosades pel costum. La gent es compra l'abonament, perquè ja saben més o menys el que els oferiran. No s'arrisquen gaire. D'altra banda, si fas un con-

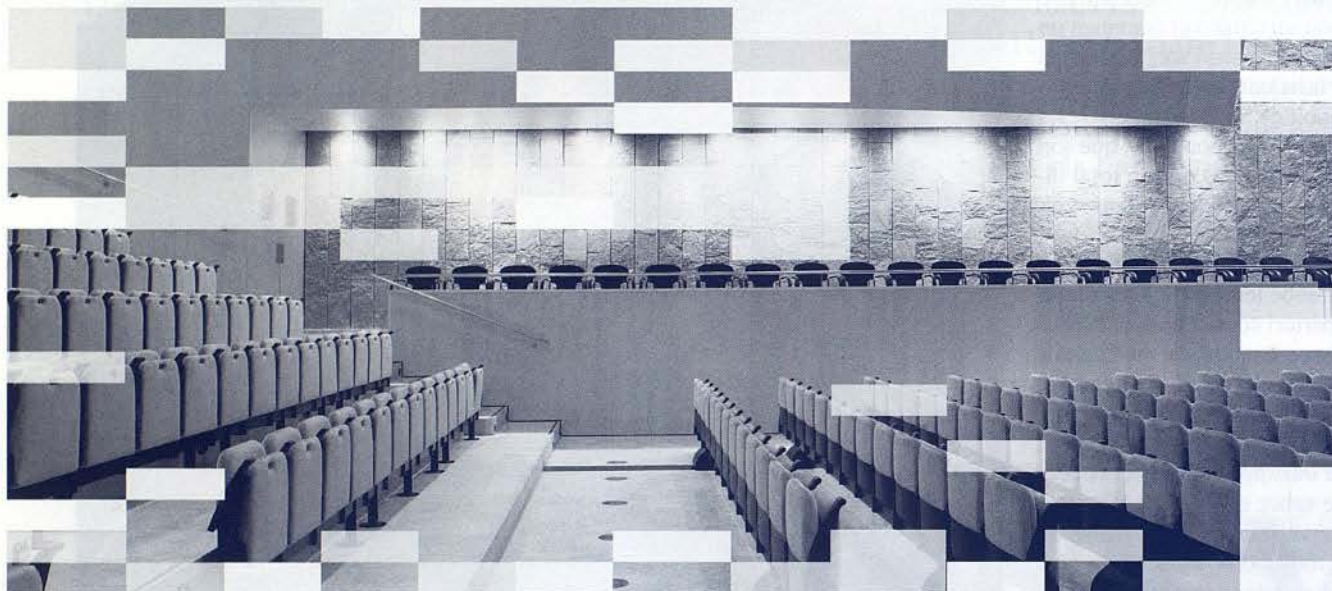
Cambra Coral

VI Temporada
2009 - 2010

SALA PETIT PALAU



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA



COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Jordi Casas Bayer, director

Concert 1 / Dissabte, 9 de gener de 2010, 19 h

"De l'òpera al musical"

GERMÁN DE LA RIVA, baríton
JORDI ARMENGOL, piano
DANIEL MESTRE, director

G. Verdi: "Va pensiero" -cor d'esclaus- (de *Nabucco*)
W. A. Mozart: "O Isis und Osiris" (de *La flauta màgica*)
J. Strauss: "Im Feuerstrom der Reben" (d'*El ratpenat*)
R. Wagner: "Treulich geführt" -cor nupcial- (de *Lohengrin*)
A. Vives: "Cuando un hombre se quiere casar"
A. Vives: "Coro de romànticos" (de *Doña Francisquita*)
L. Bernstein: "Amèrica" (de *West Side Story*)
A. Lloyd Weber: "An Andrew Lloyd Weber Celebration"
(Medley amb música dels musicals)
À. Guinovart: Medley amb música del musicals *Mar i Cel*
"3 grans èxits"
E. Presley / arr. E. Nepomuceno: *Love me tender*
M. Jackson / arr. C. Borela: *Heal the world*
P. Simon / arr. H. Sund: *Bridge over troubled water*

Concert 2 / Dissabte, 27 de febrer de 2010, 19 h

"Veus i clarinets"

TRIO DE CLARINETS DE BARCELONA (dir.: Josep Fuster)
ARIANE PRÜSSNER, mezzosoprano
JORDI CASAS I BAYER, director

W. A. Mozart: *Sis nocturns*
J. Binet: *Les comptines de l'oiseller*
J. A. Amargós: *Bestiari* (obra d'encàrrec, estrena)
I. Stravinsky: *Les berceuses du chat*
D. Milhaud: *Quatrains Valaisans*
A. Carbonell: *Zodiàc* (estrena)
Ch. Camilleri: *Images*

Concert 3 / Dissabte, 17 d'abril de 2010, 19 h

"Madrigals del Renaixement" La Unió Europea al segle XVI

JORDI REGUANT, clavecí
JORDI CASAS I BAYER, director

T. Morley: *Now is the month of Maying*
A. Bertrand: *Ce ris plus doux*
J. Arcadelt: *Il bianco e dolce cigno*
H. L. Hassler: *Jungfrau, dein schoen Gestalt*
M. Fletxa: *Què farem del pobre Joan*
F. Guerrero: *En tanto que de rosa*
C. Janequin: *La bataille de Marignan*
C. Monteverdi: *Ecco mormorar l'onde*

Concert Extraordinari Cambra Coral-ONCA

Dissabte, 30 de gener de 2010, 19 h

Programa Mozart

ORQUESTRA NACIONAL CLÀSSICA D'ANDORRA
COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
JORDI REGUANT, orgue
GERARD CLARET, concertino
JORDI CASAS I BAYER, director

W. A. Mozart:
Te deum laudamus, K. 141
Missa in Honorem Sanctissimae Trinitatis, K. 167
Sonate all'Epistola, per a dos violins, violoncel, baix i orgue

PREU DE LES ENTRADES:
10 i 12 €

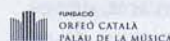
INFORMACIÓ I VENDA D'ENTRADES:
Internet: www.palaumusica.cat
A les taquilles del Palau de la Música Catalana
Tel.: 902 442 882 · A/e: taquilles@palaumusica.cat

Amb el patrocini de:

vueling



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



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

El Trio Kandinsky ha aconseguit arribar als deu anys d'existència continuada. Un temps rècord, si tenim en compte les dificultats que s'han de vèncer per establir-se en el camp de la música de cambra, tant al nostre país com a l'estranger. Una personalitat a tres bandes que ha aconseguit oferir un repertori que abraça un arc de temps

molt ampli i que queda reflectit en la seva discografia, a través de la qual han donat a conèixer a tot el món obres com els *Dos impromptus* de Joaquim Homs o el *Passim Trio* de Guinjoan, o el que els va dedicar Agustí Charles. Inspirats per les geometries i els colors de Vassili Kandinsky i per la seva recerca d'aquesta espiritualitat inefable de l'art, el pianista Emili Brugalla, el violinista Corrado Bolsi i la violoncel·lista Amparo Lacruz afronten una nova dècada de descobriments i de trobades a l'escenari.



EVA GUILLAMET

cert al dia, com passa amb moltes formacions, és molt difícil aconseguir la màgia que es demana a l'escenari.

—Podem parlar d'etapes en aquests deu anys de trajectòria que porta el Trio Kandinsky?

—E. B.: Hem fet el que volíem fer. Una cosa és l'entorn, que cadascú pot desitjar que sigui d'una manera o d'una altra, però si mirem el repertori que hem fet fins ara, hem fet el que volíem. Com dèiem, hem volgut fer un repertori eclèctic; hem volgut fer col·laboracions amb músics que ens aportessin coses diferents, que fóssim un grup obert. Quan treballes amb els contemporanis, com que estan vius, s'estableix un vincle amb els autors, i aquest repertori, quan hi entres, t'atrapa molt. També et dona molt per aquest fet de poder treballar amb ells. Ens hem trobat amb programes que els has de treballar molt i que, en canvi, els podem tocar poc.

—Això també significa una atmosfera molt diferent de la vivència de la música si el compositor és viu?

—E. B.: Per a la contemporània, no saps mai què et trobaràs. Una partitura l'obres i fins que no la toques, no saps com sonarà. Hi ha una dedicació d'acceptar el que vingui. No saps si t'agradarà o no, si ho tocaràs vint vegades o no. És un esperit en certa manera de croada. Que els músics que tenen aquest esperit, és molt lloable, perquè és neguitós. Has d'assumir aquest risc. Si toques Brahms o Schönberg, ja saps que està depurat pel temps i és fantàstic que hagi arribat d'una manera determinada. Però amb el contemporani és un treball de veure el que s'està pro-

duint, de vocació.

—C. B.: També cal tenir en compte la llibertat que et suposa aquest repertori nou, perquè de Brahms o Mendelssohn hi ha milers de gravacions. Si tens unes referències, encara que no les escoltis, et condicionen molt. En canvi, en la música contemporània estàs més fresc a l'hora de crear, no hi ha res establert. No has de correspondre a cap tradició. Això és el que hauríem de fer quan toquem Brahms, però és molt més difícil.

—Com traçaríeu la vostra evolució en aquests deu anys?

—C. B.: Estic sorprès de tota la música que hem pogut arribar a tocar des que formo part del Trio Kandinsky. Per a mi han estat tres anys en els quals tots hem fet moltes altres feines, classes i altres concerts, i això encara fa que em sorprengui més quan m'adono de tot el que hem arribat a tocar. L'evolució ha estat important, però costa de definir-la amb tota l'activitat que hem arribat a tenir.

—A. L.: Jo crec que hem fet una evolució a l'inrevés de la que ha pogut fer el Corrado. A l'Emili el vaig conèixer tocant al Barcelona 216, que és repertori contemporani. Al principi, com que no coneixes molt aquest repertori, ho toques tot indiscriminadament perquè encara no et pots formar una opinió, un criteri, perquè has de conèixer molta més música. A partir d'aquestes obres contemporànies, vam voler anar cap enrere, vam anar cap al repertori clàssic del segle XX i el romàntic. Ara som una mica més madurs, estem intentant seleccionar repertori contemporani, encarregar obres noves i trobar

una relació entre repertori romàntic i les obres noves.

—E. B.: Hem fet repertori contemporani que es fa arreu, perquè el món contemporani és molt endogàmic i acaba-ries tocant sempre el mateix; en canvi, hem intentat incloure repertori contemporani internacional, perquè tenim el deure també d'ensenyar el que es fa fora. A Catalunya, s'entén excessivament la dels nostres compositors. Ara hi ha més intercanvi, però no s'inclou massa el repertori de fora per poder comparar i suggerir a l'oient.

—Hi ha algun programa que recordeu especialment?

—C. B.: El *Quartet a la fi dels temps* de Messiaen, que no havia tocat mai; ha estat una de les experiències que m'ha impactat més, és una música que transcendeix la mateixa música. També hi ha altre repertori que he escoltat tot creixent, que és l'escola de música de Fiesole, que és una escola de cambra molt important a Itàlia; els tríos de Brahms, o el quartet de Schumann. Una música fantàstica que tots coneixem però que no havia pogut tocar mai fins ara. Pel que fa a la música contemporània, hi havia molts autors que no coneixia o que, per exemple, en el cas de Benet Casablanca o de Joan Guinjoan, no havia tocat mai tan intensament.

—L'encàrrec d'obres és un aspecte important de la vostra activitat. Què demaneu, exactament, a l'autor? En quin moment us vau decidir a fer-ho?

—A. L.: Agustí Charles ens va escriure un trio per iniciativa d'ell. Per encarregar-ne, s'ha de disposar d'un pressupost, i fa dos anys el Ministeri de Cul-

RMC
302

tura està destinant recursos a la música contemporània i ens van concedir l'any passat una subvenció i així poder tenir l'oportunitat de fer els nostres encàrrecs. Ara que podem tenir els mitjans, hi ha dos compositors contemporanis catalans joves, Ramon Humet i Josep Maria Guix, que estan component música per a nosaltres. També amb motiu d'aquest desè aniversari del Trio, vam pensar que podríem encarregar obres als compositors amb què hem tingut més relació, com són Guinjoan i Casablancas, i que fessin alguna música festiva, per tocar-la en un concert d'aniversari.

—Vau partir d'algun referent anterior?

—A. L.: Jo sempre he tingut passió per la música de cambra. De fet, jo toco el violoncel perquè quan era petita vaig anar a escoltar un trio, el Trio de Madrid, el de Soriano i Pedro León. Però la meua referència sempre ha estat el de Rubinstein, amb Piatigorsky i Szering. Són els discos que sempre m'he endut quan m'he traslladat de casa, que ho he fet bastants vegades.

—I d'actuals?

—A. L.: Ara és una època estranya, perquè se n'estan retirant molts, com el Beaux Arts o el Quartet Alban Berg. I no sé si hi ha tríos joves d'aquesta im-

portància. També hi havia el Trio Fontenay, que va fer una carrera important en pocs anys però ja no toquen. Un trio que substitueixi el Beaux Arts, costa molt, perquè ho tocava tot. Després d'ells, no sé dir ningú més. El Trio Guarneri també m'agrada molt, hi tenim una bona amistat, però tenen un repertori més centrat en el romanticisme alemany. El Trio Fibonacci, que està especialitzat en música contemporània.

—C. B.: Hi ha una manera diversa de fer música de cambra. El Quartet Mosaiques sempre ha estat un referent per a mi. O el Sextet de Corda de Viena n'és un altre.

—L'afinitat entre vosaltres ha de ser total perquè el trio funcioni com voleu?

—A. L.: Fa poc, un professor meu ens va escoltar mentre gravàvem un disc, i em va dir: "Toqueu bé, però penso que no us baralleu prou." L'afinitat no és, de vegades, el que es necessita més. La discussió és el que enriqueix, normalment.

—E. B.: Ja som un trio consumat, com els matrimonis.

—A. L.: Cal que es mantingui l'intercanvi, més que no la discussió. Que hi hagi idees diferents.

—C. B.: Els músics segueixen uns rols

definitos pel repertori. En el quartet, per exemple, el primer violí, en el classicisme, té un protagonisme concret. En canvi, el segon violí i la viola, hi tenen una presència diferent. En el trio, la presència dels tres és molt més equilibrada.

—E. B.: La formació de trio permet molta llibertat, és una formació que per naturalesa és conflictiva. És molt diferent del quartet. Aquí tens un piano i dos instruments de corda, que si els sumes, no compensen. És una formació molt dinàmica. Si vols que soni, has de buscar els altres constantment.

—On voleu anar, a partir d'ara?

—E. B.: Tenim la residència a l'Auditori del Vendrell i això ens proporciona una plataforma per poder treballar d'una manera més continuada i oferir propostes innovadores. També som el trio resident del Conservatori del Liceu, on fem classe tots tres, per separat, o de cambra —l'Amparo i jo—, i també fem activitats didàctiques tots tres junts. Sovint ens intercanviem els nostres alumnes, quan veiem que algú té una problemàtica que pot resoldre l'altre. L'assignatura de música de cambra cada vegada té més entitat a tots els centres, hi ha molt bona perspectiva de futur en aquest sentit.

302



Celebració del 25è aniversari REVISTA MUSICAL CATALANA

Dilluns, 14 de desembre de 2009, Petit Palau

19 h, vestíbul del Petit Palau

Inauguració exposició fotogràfica.

19.30 h, Petit Palau

—Presentació del llibre *Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1908-2008)*, editat per l'IEC.

—Glossa dels 25 anys de la Revista Musical Catalana.

—Lliurament del Premi d'Honor de la Música Catalana a la il·lustre organista Montserrat Torrent i Serra.

Acte obert al públic

EL MES DE DESEMBRE, A L'ABAST

Grans veus a Palau 100

Bartoli, Carreras i Te Kanawa

Els dos concerts que completen la cartellera del cicle Palau 100 durant el mes de desembre de 2009 signifiquen el retorn al Palau de la Música Catalana de dues veus ja es pot dir habituals al cicle estrella de l'edifici modernista, per a joia dels afeccionats al misteri de la veu humana.

per MERCEDES CONDE PONS

PALAU 100. Cecilia Bartoli, mezzosoprano. Il Giardino Armonico. Dir.: Giovanni Antonini. / Josep Carreras, tenor. Kiri Te Kanawa, soprano. Orquestra Simfònica del Vallès. Orfeo Català. Dir.: David Giménez Carreras.

PALAU DE LA MÚSICA. 10 i 22 DE DESEMBRE (20.30 h).

El primer dels noms és el de la mezzosoprano italiana Cecilia Bartoli, un dels fenòmens vocals més celebrats de l'actualitat, que torna a Barcelona presentant nou disc; un retorn als seus orígens, a aquell repertori que li és més escaient a la seva tipologia vocal: el barroc italià. El segon és el del tenor barceloní Josep Carreras; una veu emblemàtica que no necessita presentació. Junt amb ell, probablement sigui, si és possible, encara més benvinguda la veu cristal·lina i esmerilada de la soprano neozelandesa Kiri Te Kanawa, que l'estiu passat va anunciar la seva progressiva retirada dels escenaris, fet que fa encara més preuada la seva visita a Barcelona, atès que podria tractar-se de la darrera ocasió per sentir en viu una de les veus més carismàtiques dels darrers trenta anys.

El concert que protagonitzaran Josep Carreras i Kiri Te Kanawa respon al tradicional concert nadalenc que aquest primer ofereix al públic barceloní sempre acompanyat de l'Orquestra Simfònica del Vallès sota la direcció de David Giménez Carreras, director emèrit de la formació catalana. Enguany, l'Orfeo Català serà el responsable d'acompanyar en aquesta celebració prenatalenca aquestes dues grans figures de la lírica, que oferiran un repertori tradicional, com ja és habitual en aquesta cita amb el Palau de la Música.

La soprano natural de Roma Cecilia Bartoli torna al Palau de la Música Catalana amb un repertori probablement molt més excitant que el de les dues darreres temporades. Si bé en aquestes anteriors ocasions la soprano va recordar

la cantant Maria Malibran amb un repertori romàntic i va oferir un recital més intimista amb acompanyament pianístic, Bartoli torna als escenaris amb el repertori amb el qual va aconseguir fer-se un lloc únic i inabastable al panorama líric internacional –el del barroc més ornamentat i virtuosístic–, que de ben segur farà trontollar d'emoció als seients els incondicionals de la cantant i admiradors de la seva indiscutible capacitat de transmetre emocions a través del cant.

Cecilia Bartoli –seguint el model dels cantants de *pop* i *rock*– presenta en gira espanyola el seu nou disc, dedicat íntegrament a les àries més representatives –però no per això més conegudes– del període d'esplendor dels *castrati*. Un disc que, pel seu títol i el seu disseny, ja descriu amb un missatge contundent sobre el seu contingut i sentit. *Sacrificium* –així es titula el compacte, acompanyat d'una luxosa edició en format llibre– és fruit de la revisió que la mezzosoprano italiana fa del repertori més excels i exemplar de l'època en què la castració es va tornar una tècnica habitual per a la “construcció” de veus enigmàtiques: les dels joves prepúbels que, un cop crescuts, conservaven el timbre blanc i pur de l'infant, però amb la capacitat física de l'home, després d'una operació que evitava el desenvolupament de la seva masculinitat i que, connaturalment, deixava incapacitada la seva sexualitat. No és trivial, doncs, que el disseny del volum esmentat mostri un estrany muntatge de la cara de la soprano sobre cossos d'estàtues gregues i romanes en marbre, moltes d'elles mutilades, tal com han arribat fins als nostres dies. Una forta càrrega



de simbolisme, però també de realisme, la de no oblidar el “sacrifici” humà que tantes vides va mutilar.

En el concert que Cecilia Bartoli oferirà a Barcelona es podrà gaudir d'algunes de les pàgines contingudes en aquest volum i que tenen com a objectiu principal mostrar el virtuosisme d'unes veus extraordinàriament flexibles, de gran capacitat per mantenir llargues frases sense tallar la respiració, profundament expressives –amb un rerefons nostàlgic per la natura perduda– i capaces d'afrontar un registre molt ampli, amb greus de pit molt rodons i aguts fulminants. Bartoli, una experta en aquestes juguesques, es trobarà acompanyada pel conjunt instrumental barroc Il Giardino Armonico, sota la batuta del flautista i director Giovanni Antonini, amb els quals ja va col·laborar anys enrere en el que va suposar el *boom* mediàtic de la cantant, amb un disc dedicat íntegrament a Vivaldi.

Nicòlò Porpora –el mestre de grans *castrati* com Farinelli, Caffarelli, Salimbeni, Appiani o Porporino– és un dels compositors amb més presència al programa; d'ell es podran descobrir fragments d'òperes i oratoris ben poc coneguts com *Adelaide*, *Gedeone*, *Perdono*, *amata Nice*, *Siface*, *Germanico in Germania*, *Semiramide riconosciuta* o *Meride e Selinunte*. També s'hi sentiran obres d'Antonio Caldara (*Sedecia* i *La morte d'Abe*), Leonardo Vinci (*Medo* i *Alessandro nelle Indie*), Leonardo Leo (*Zenobia in Palmira*), Francesco Araia (*Berenice*) o Carl Heinrich Graun (*Demofonte*). L'orquestra interpretarà, de manera intercalada, algunes obertures de les òperes esmentades, que pertanyen a un període temporal emmarcat entre els anys 1723 i 1746, el d'assentament de la moda de les veus andrògines i esplendor de l'obra concebuda per a les veus dels eunucs musicals.

RMC
302

EL MES DE DESEMBRE, A L'ABAST

Viatge als orígens amb Arvo Pärt

Probablement es tracti d'un dels compositors més singulars de l'actualitat. La seva música no deixa indiferent cap oient, que o bé se'n declara un incondicional seguidor o bé un autèntic discrepant. Però aquesta és, sense ànim d'establir càtedra, una de les seves principals virtuts.

TEMPORADA BCN 216. Grup Instrumental BCN 216. Cor Madrigal.

Dir.: Mireia Barrera. Pärt.

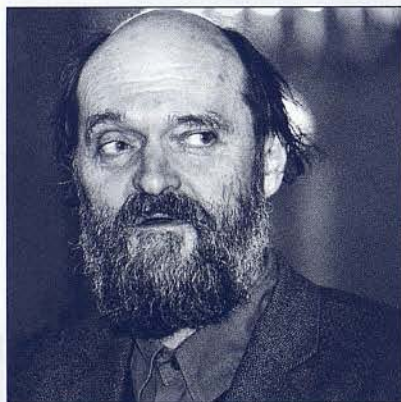
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 22 DE DESEMBRE (20.30 h).

La d'Arvo Pärt és una música que embolcalla i, per tant, un es pot sentir tan amanyagat com absolutament ofegat i, fins i tot, violentat per la immensa energia que es desplega des del primer instant en què la seva música pren paper a l'espai escènic. Aquest efecte es materialitza de forma estentòria amb la primera peça que obre el programa que el grup instrumental BCN 216 dedica de forma íntegra al compositor estonià Arvo Pärt: *Fratres*.

Estimat per alguns, blasmat per d'altres, l'obra d'Arvo Pärt s'ha volgut classificar en el decurs de la segona meitat de segle XX dins de l'òrbita minimalista. La seva particular afecció als temes espirituals i devocionals han portat a definir la seva obra dins d'un singular apartat: el *minimalisme sacre*.

Fratres respon eficaçment a la codificació de música minimalista: una línia melòdica senzilla fluctua per sobre d'una estructura harmònica bàsica. L'aparent senzillesa estructural de l'obra, tret distintiu d'una gran part de la seva obra, és una de les principals bases sobre les quals es recolzen els seus injuriadors per criticar-lo. Tanmateix, com molts dels grans artistes del segle XX que es van decantar per una singularitat estètica lluny de les convencions i, sovint, de caire més metafísic que purament plàstic, Pärt ja havia demostrat en la seva joventut el seu mèrit com a compositor de música "convencional" abans de prendre el seu propi camí, després d'una forta crisi personal.

Arvo Pärt (Paide, Estònia; 11 de setembre de 1935) va iniciar la seva activitat compositiva de ben jove, influenciat per la tendència neoclàssica (amb referents com Xostakóvitx, Prokófiev i



ARVO PÄRT

Bartók). Posteriorment va viure una època lligat al dodecatonisme i serialisme de Schönberg, abans d'endinsar-se en l'essencialista música antiga, tot tornant als orígens de la música occidental. Pärt va abandonar tot el seu recorregut fins aleshores –del que es dedueix l'argument d'una crisi personal profunda– per estudiar i conèixer a fons el cant gregorià i la polifonia primerenca, així com el cant de l'Església ortodoxa russa. Per això moltes de les seves obres –de fet, les que han transcendit amb el temps i les que l'han fet un compositor gairebé popular en l'àmbit de la música clàssica– tenen com a títol i/o lletra fragments de la Bíblia o de la litúrgia i són en gran part composicions per a cor a *cappella*. És el cas de la segona de les peces incloses al programa: *An den Wassern zu Babel sassen wir und weiten* (Al costat dels rius de Babilònia, allà sèiem i ploràvem), amb un inici d'estil declamatori com en les lletanies litúrgiques.

Da Pacem Domine és el títol de la tercera de les obres seleccionades en el concert. Aquesta peça, com de fet totes les obres corals d'Arvo Pärt, requereix un

domini important del treball contrapuntístic per part del cor, igual que quan s'interpreten peces de cant gregorià. A més a més, es tracta d'una música que deixa absolutament despullades les veus davant l'abisme i la fragilitat del so. L'afinació, la unitat i l'empastament dels timbres és un requeriment primordial per a qualsevol cor que s'enfronti a aquest repertori i, en aquesta ocasió, és el Cor Madrigal –dirigit per la jove i ben situada directora Mireia Barrera– el responsable d'una tan àrdua tasca. *Da Pacem Domine* va ser composta l'any 2004 i és un explícit cant a la pau, amb un caràcter eteri –com de profecia– i alhora planyívol. Resulta curiós constatar la data de naixement del compositor estonià –un 11 de setembre– i la coincidència amb un dels moments de terror i violència més vils de la darrera dècada; tal vegada sembla que el compositor portés a sobre l'estigma de la profecia dels grans drames de la humanitat i fos la música una via d'expressió del seu dolor pel món o bé una via d'expiació per a l'home.

Obres com *Doppo la vittoria* –de caràcter més secular, a l'estil dels motets– o *De profundis* són exemples concrets d'un període compositiu en què Pärt va realitzar obres descrites com a *tintinnabulars*, per la reminiscència al repic de campanes que suggereixen. En aquestes peces fa servir harmonies molt simples, amb notes aïllades, gairebé sense floritures. Fins i tot es poden descobrir sons que recorden directament el toc d'una campana i van acompanyada d'un ritme monòton i sense canvi de temps.

En definitiva, una ocasió única –resulta tristament difícil poder gaudir de la seva obra a les nostres contrades– per descobrir, gaudir, pregar o acabar de condemnar la música d'un dels compositors més independents i singulars de la contemporaneïtat.

Llegir
ens fa
lliures



Imagina, si vols, quantes coses genials pots arribar a llegir!



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació



EL MES DE DESEMBRE, A L'ABAST

José Mor

interpreta Korngold amb l'OBC

Un dels elements de motivació més importants per a un músic d'orquestra és el fet de poder lluir-se com a solista quan l'obra interpretada li ho permet. Encara ho és més si al solista d'una secció se li permet actuar a nivell individual com a protagonista d'un concert en què la seva pròpia orquestra l'acompanya i dialoga amb ell. Quan això es dona és perquè el solista ho mereix, gràcies al seu alt nivell de qualitat i a les plusvàlues artístiques que aporta a la seva orquestra.

TEMPORADA OBC. José Mor, violoncel. Dir.: Eiji Oue. Mozart / Haydn, Korngold, Stravinsky. / Nemanja Radulovic, violí. Dir.: Eiji Oue. Sor, Mendelssohn, Beethoven. L'AUDITORI. DE L'11 AL 22 DE DESEMBRE (CAL CONSULTAR DATES I HORARIS).

RMC
302

José Mor, violoncel solista de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, porta temps demostrant la seva qualitat i en aquesta ocasió té l'oportunitat de presentar-se a títol individual com a intèrpret del *Concert per a violoncel i orquestra op. 37* d'Erich Wolfgang Korngold.

Aquest concert és una raresa en el conjunt de l'obra musical del compositor txec. Korngold és sobretot conegut per les seves òperes i per la música per al cinema de la indústria de Hollywood amb la qual es va fer conegut als Estats Units durant els anys trenta i quaranta del darrer segle. El compositor va escriure música tant per als estudis Paramount com per a Warner Bros, tot convertint-se en un dels primers compositors de la indústria del cinema a guanyar-se fama amb la seva obra. Seva és la música de la pel·lícula protagonitzada per Errol Flynn *Capità Blood* l'any 1935, i l'any següent el mateix compositor va ser guanyador d'un Oscar de l'Acadèmia per *Anthony Adverse*. Però abans d'això, a Europa, Korngold ja havia arribat a ser un reputat compositor de música de cambra, simfònica i, sobretot, òpera. Va estrenar a Munic, sota la direcció de Bruno Walter, les seves òperes *Der Ring des Polykrates* i *Violanta*. Maria Jeritza, Violanta a Viena, va ser la soprano que va estrenar la seva tercera òpera i la més coneguda, *Die tote Stadt*, al Metropolitan de Nova York

l'any 1921. Després del seu exili forçat als Estats Units, el retorn a Europa el va fer abandonar progressivament la música per a cinema per dedicar-se novament i únicament a la música de concert. L'any 1946 va escriure el *Concert per a violoncel op. 37*, el *Concert per a violí* –que Jascha Heifetz estrenà l'any 1947– i la *Serenata Simfònica op. 39*. Korngold va morir l'any 1957; l'any 1955 havia patit un atac que l'havia deixat mig paralític.

El *Concert per a violoncel* és una obra breu, si es compara amb la majoria de partitures d'aquest gènere que inclou la història de la música, concebuda en un sol moviment i plenament vitalista i joiosa, que reclama un virtuosisme considerable al seu intèrpret solista, però més encara una expressivitat accentuada. El paper de l'orquestra no és secundari, fet que encara dota de més interès aquesta execució, ateses les circumstàncies. L'oient podrà comprovar el grau de complexitat entre els membres de l'Orquestra, el solista –a la vegada també membre de l'OBC– i el director titular vigent, Eiji Oue.

Que no ha escollit precisament un programa banal i superficial per a aquesta ocasió. Acompanya l'esmentat concert la *Simfonia núm. 94 en Sol major*, "La sorpresa" de Joseph Haydn i *La consagració de la primavera* d'Igor Stravinsky. Malgrat que la primera de les obres sigui coneguda pel "cop de timbal" que aixeca dels seients els oients en-



JOSÉ MOR

dormiscats en el seu segon moviment ("Andante amb variacions"), no es tracta d'una obra fàcil; cap de les simfonies del classicisme ho és, de fet. La lleugeresa i transparència requerida obliga els intèrprets a una recerca important del so unitari i empastat; és en aquest tipus d'obres en les quals els resultats del treball "de camp" es manifesta en els seus màxims exponents. *La consagració de la primavera* d'Stravinsky completa l'examen a què l'OBC es sotmet en aquest concert. Aquí no només és essencial l'excel·lència en la participació dels nombrosos músics solistes, sinó el treball en conjunt, per mantenir i portar a bon port la monumental partitura del compositor rus, que encara avui, pràcticament cent anys després de la seva composició, suscita emocions i tensions en l'oient.

Una setmana després, Oue repeteix càrrec amb un programa força més relaxat. *La suite de Hercule & Omphale* del compositor català Ferran Sor i la *Simfonia núm. 1* de Ludwig van Beethoven situen l'Orquestra en el classicisme tardà, mentre que el tan conegut *Concert per a violí i orquestra núm. 2* de Felix Mendelssohn permetrà conèixer un jove violinista, Nemanja Radulovic. La seva carrera començà l'any 2006, en substituir *in extremis* el violinista Maxim Vengerov interpretant el *Concert per a violí* de Beethoven a la Salle Pleyel de París amb l'Orquestra Filharmònica de Ràdio France sota la direcció de Myung-Whun Chung. Protagonista del Rising Star l'any 2006, el violinista serbi nascut l'any 1985 ja ha publicat un disc amb el segell Decca en què inclou la famosa sonata de Giuseppe Tartini *Els trinitats del diable*. Radulovic també va enregistrar els dos concerts per a violí de Felix Mendelssohn amb la Prague Chamber Orchestra l'any 2008.

L'OMBRA ALLARGADA DE...

Maria Teresa Giménez

Entendre allò que es canta

"I és clar que del pare no en vol saber gran cosa!, si ara ha de portar sabates esparacades, i guardar cabres..., ella que era tan fina i bonica. No m'estranya! Però és que abans no s'hi podia fer res! En canvi ara, un pot rebel·lar-se... Per això, si no s'expliquen, avui dia aquestes coses no s'entenen. I com aquesta, tantes d'altres!" Tantes d'altres que, des de fa una pila d'anys, la M. Teresa Giménez ensenya amb passió i entusiasme arravatadors. Per això, qui ha cantat amb ella no s'estranya que aquesta noia tan bufona li digui al rossinyol que l'enco- mani a la mare, i al pare no pas gaire. *"I és clar! Què voleu, si el seu pare l'ha fet casar amb un pastor!"*

per JOSEP BARCONS

Entendre allò que es canta: això és, per a la M. Teresa Giménez, cantar. Perquè ensenyar a cantar no vol dir només educar la veu, equilibrar les parts o engrescar els cantaires, sinó fer conèixer i estimar la cultura pròpia. I a això és al que s'ha dedicat la M. Teresa Giménez amb cos i ànima des que el 1962, acompanyant la Coral Sant Jordi, va conèixer l'Oriol Martorell. *"La trobada amb l'Oriol fou determinant. Ja amb fills, i després d'haver fet molt temps música de cambra, un dia ens van cridar per tocar els Valsos de Brahms. I els vam interpretar moltes vegades, fent duet amb la Núria Bonells i amb en Ros Marbà. Però quan parava de tocar, als assajos demanava a l'Oriol que em deixés cantar. Fins que un dia em va proposar que m'hi incorporés com a cantaire. I, de mica en mica, quan ell estava de gira, aquí o allà, em deixava al càrrec de l'assaig, amb partitures a sobre el faristol o sense. I així va començar la cosa..."* Una "cosa" que va continuar amb la fundació del Cor Llevant, amb la direcció de L'Espurna, amb la constitució (al pis on ara conversem) del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya, amb la confecció dels cançoners de L'Esquitx, amb les classes de música als estudiants de magisteri de la Universitat Autònoma... I amb tantíssimes altres activitats que –als ulls de la Fundació Lluís Carulla– la van fer mereixedora, el novembre passat, d'un Premi a l'Actuació Cívica. Poc després, el 21 d'abril, la Generalitat de Catalunya la distingia amb la Creu de Sant Jordi. Oficialment ho feia *"pel conjunt de la seva dedicació al món de la música, com a fundadora i directora de diversos cors, professora i autora de llibres de pedagogia musical. Per ser una de les persones que, mitjançant*

el moviment coral català, va contribuir decisivament a vertebrar el nostre país després de la desfeta franquista". Extraoficialment –i sense ànim de corregir el protocol– ho podríem simplificar dient que la M. Teresa Giménez té la Creu de Sant Jordi per haver ensenyat a cantar. Que no és poca cosa!

Ho sabien ben bé els pares que duïen els seus fills a L'Espurna; una coral infantil nascuda el 1966 quan L'Esquitx (una altra coral infantil també inspirada per Oriol Martorell) ja no podia acollir més cantaires. Tanta demanda era lògica: en un sistema educatiu que negligia l'ensenyament artístic, apuntar els nens a una coral era una bona opció formativa. Però alhora suposava un innegable compromís cultural i polític, ja que així es mantenia viu el patrimoni musical català. Perquè el que cantaven era, sobretot, cançons populars catalanes, de manera similar a allò que –sense que aquí hagués transcendit encara– el reconegut pedagog Zoltán Kodály havia fet amb la tradició musical hongaresa. No va ser fins més endavant que, amb la M. Dolors Bonal, van anar a Hongria a conèixer aquest sistema i el van traslladar a les nostres latituds. *"Quan vam veure aquells nens, que solmizaven d'aquella manera, ara una segona amunt, ara una tercera avall, i que ho feien amb melodies populars del seu país... vam quedar parades! I també vam pensar que nosaltres no anàvem pas desencaminades, amb això de creure en el folklore propi."*

Perquè, a banda de la saviesa ancestral que aporta, conèixer cançons populars té un avantatge sobre qualsevol altra manifestació musical, i és que no cal més que la mateixa veu per fer música. *"Això és el que els deia jo als futurs mestres que estudiaven a l'Autònoma, que s'estranyaven quan els explicava que a les meves classes fariem música. I deien: «si no tenim cap instrument, aquí!»* «I



tant si en teniu!», els contestava. Teniu la veu i el cos. I això és el que heu d'ensenyar als vostres alumnes! A cantar, i a picar i repicar! I, encara que no eren especialistes de música (va ser just quan jo plegava que es va instituir el magisteri musical), tots sortien amb un grapat de cançons a la butxaca... Per això és una llàstima –per no dir-ho d'una altra manera– que ara, amb el Pla Bolonya, l'especialitat desaparegui." Igual que sembla que poc a poc desapareix –almenys a ciutat– el nombre de nens que canten en una coral...

Però no es pot defallir, perquè si mans com les de la M. Teresa Giménez van tenir prou força per fer alçar milers de veus i mantenir viva la cultura en un clima tan advers com el del franquisme, ara se'n pot seguir l'exemple i continuar fent cantar amb energia perquè el folklore propi no es dissolgui en una multiculturalitat indistriable. Aquest és el llegat de la M. Teresa Giménez, que als 81 anys complerts i amb una vitalitat aclaparadora continua treballant *"amb força i empena perquè tot això que tenim no es perdi"*. Per aconseguir-ho n'hi ha prou de creure que la música i la cultura mereixen ser preservades i que han d'estar, per això mateix, a l'abast de tothom. Llavors, *"si un nen desafina, doncs què hi farem! És clar que hi ha d'haver qualitat musical, però és més important poder cantar una cançó que no pas afinar-la perfectament"*. I aquesta és, per a algú que ha viscut la repressió cultural d'una dictadura, la millor manera de democratitzar la música: no només fer que arribi a tothom, sinó arribar a fer que tothom en pugui fer. Aquesta és la tasca d'un mestre. I la M. Teresa Giménez –a l'ombra del lledoner, com diria la cançó– ha ensenyat a cantar a nens, a joves i a adults... i a mestres de mestres. Només així el rossinyol, d'un vol, podrà continuar sempre anant a França.

RMC
302

Adagio



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

Cat  música

Catalunya Música
Intensament clàssics

PAPER D'ASSAIG

Mozart a París

per JORDI CORNUDELLA

POETA



Des dels temps de Lluís XIV, quan Versalles es va convertir en la seu de la cort i del govern de França, els afers musicals —i els músics de la casa reial— estaven distribuïts en tres àmbits de l'Administració. La Gran Cavallerissa —trompetes, oboès, pífes i tambors— organitzava les cerimònies de celebració a l'aire lliure (com el *Te Deum* preceptiu després de cada victòria militar); la Capella —orgue i cor— tenia la competència sobre la música religiosa, d'execució diària; i la Cambra —els 24 violins del rei i molts més músics— s'encarregava de tots els entreteniments àulics, des dels concerts domèstics fins a les òperes. Dins de la Cambra, la secció dels Menus-Plaisirs administrava tot allò que tenia a veure amb els *menus objets* del palau (de la vaixel·la fins a les obres de remodelació) i amb els *plaisirs* que s'oferien a Versalles. El 12 de febrer del 1764, ja en temps de Lluís XV, l'intendent dels Menus-Plaisirs, Papillon de La Ferté, va anotar al seu diari: "*Cinquanta llusos a un nen que ha tocat el clavicèmbal davant d'elles*". El nen feia dues setmanes que havia complert els vuit anys i es deia Wolfgang Amadé Mozart; elles, entre moltes altres dames, eren les tres grans promotores de la vida musical cortesana: la reina Maria Leczinska, la delfina Maria Josefa de Saxònia i Madame de Pompadour (que havia deixat de ser amant del rei des del 1750 però continuava exercint de favorita principal). L'esplèndida acollida que el petit Mozart va obtenir a Versalles va fer créixer encara més l'expectació que ja s'havia despertat als salons de París per assistir a les exhibicions d'aquell nen prodigi i de la seva germana, cinc anys més gran. Això va ajudar decidivament a convertir en un èxit indiscutible l'etapa francesa (que va durar gairebé cinc mesos) de la llarga gira europea (en total, més de tres anys) empresa per Leopold Mozart amb els seus dos fills.

Tot van anar d'una manera ben diferent quan Wolfgang Amadé Mozart va tornar a París el 1778. Que amb vint-i-dos anys fets havia deixat de ser un nen, és tan obvi avui com ho era aleshores; però, en els sis mesos que va passar a la

ciutat francesa (del 23 de març al 26 de setembre), no sembla que ningú tingués cap interès a adonar-se del fet que, en tant que músic, havia arribat a fer de si mateix un prodigi encara més gran que no era de petit. En l'ordre personal, va ser una temporada ben trista: Mozart va arribar a París amb la recança d'haver perdut a Mannheim, on acabava de passar mig any, l'ocasió de treballar al costat d'uns músics de primeríssima fila, i amb el dolor d'haver-hi deixat la dona de qui s'havia enamorat, la jove cantant Aloisia Weber; però el cop més fort, sens dubte, va ser la mort de la mare, que l'acompanyava en el viatge i de qui es va haver de cuidar tot sol, quan va emmalaltir, a la insabuda del pare i la germana, distants a la llunyana Salzburg. En l'ordre professional, el fracàs va ser rotund. El 3 de juliol Mozart va escriure al seu pare anunciant-li que la mare estava molt malalta, quan en realitat s'acabava de morir; en aquesta mateixa carta li explicava que havia refusat l'oferta del càrrec d'organista a la Capella de Versalles —l'única oferta de feina estable que va rebre en aquells mesos— perquè, deia, "*qui entra al servei reial, a París cau en l'oblit*". En els catorze anys que havien passat des de la primera visita a França, doncs, les coses havien canviat molt, i Mozart se'n va fer càrrec de seguida. Versalles ja no era al centre de l'activitat musical. Cada vegada més, en el regnat de Lluís XVI, les òperes i els concerts s'estrenaven a París.

Pel que fa a les obres orquestrals, la institució principal era la temporada del Concert Spirituel, que dirigia Jean Le Gros; el dia de Corpus, en la sessió inaugural, Mozart hi va estrenar una simfonia (K. 297: l'únic èxit de tota la seva estada), però després no va aconseguir que s'hi interpretés, malgrat les promeses reiterades de Le Gros, la simfonia concertant per a instruments de vent (K. 297B) que havia compost per als solistes de Mannheim vinguts a París. En el terreny de l'òpera, controlada per l'Acadèmia reial, la reina Maria Antonieta imposava el seu gust. Va ser ella qui va afavorir Gluck (que havia estat el seu professor de clavicèmbal quan encara era una arxiduchessa austríaca), i el coreògraf Noverre (que havia estat el seu mestre de dansa a Viena), i el való italianitzat Grétry (que la reina va adoptar com el "seu" compositor), i Piccinni (que ella mateix



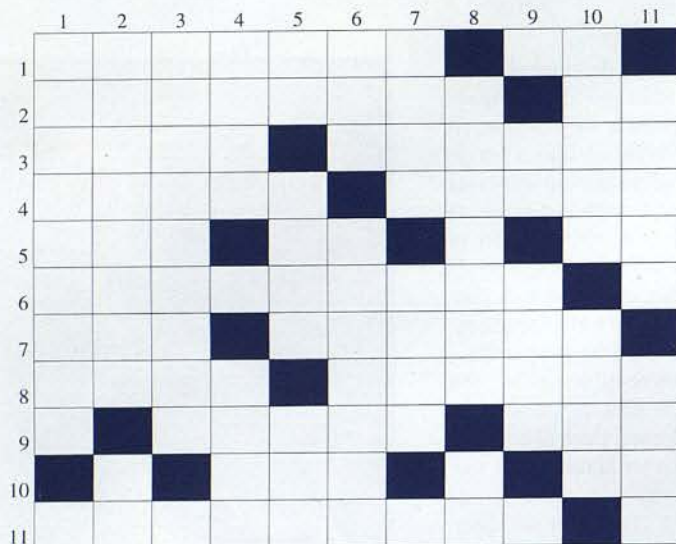
xa va convidar a venir des de Nàpols, assegurant-li feina per tres anys). ¿Com és que Mozart, que ho desitjava tant, no va aconseguir que li encarreguessin una òpera? Només va poder compondre la música per a un ballet del seu vell conegut Noverre, *Les petits riens* (K. 299B): es va representar després d'una òpera de Piccinni, i el nom de Mozart ni tan sols figurava en el cartell. ¿Per què no va arribar a obtenir, ell, el favor de Maria Antonieta, amb la qual eren compatriotes? Potser precisament per això: potser els músics francesos (¿començant per Le Gros?) haurien fet l'impossible per impedir el triomf d'un altre compositor estranger. És només una suposició, però...

Però tant se val, al capdavant. Si per a Mozart l'estada del 1778 a París va ser fosca i decebedora, per a nosaltres és encara molt fructífera. Entre la música que va compondre aquells mesos n'hi ha de molt bona, i sobretot hi ha dues obres escruixidores: la *Sonata per a pianoforte en La menor* (K. 310) i la *Sonata per a pianoforte i violí en Mi menor* (K. 304). En l'emoció desconsolada i torbadora que les travessa de cap a cap, molts hi volen veure un reflex de l'impacte de la mort de la mare sobre aquell home de vint-i-dos anys. Com que no en sabem la data precisa de composició, és una hipòtesi impossible de demostrar. I, a més, no compta, o comptaria ben poc. Perquè les obres d'art no valen pel que ens puguin revelar de l'ànima de l'artista sinó pel que, ànima endins, saben revelar-nos de nosaltres mateixos.

RMC
302

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada d'octubre 2009 (núm. 300)

Horizontals. 1. Gran obra nadalenca i el seu autor: quatre paraules separades per quadradets negres entre aquest horitzontal i l'1 vertical. 2. Oratori de Pau Casals a totes les cases catalanes. Lluís Nadal. 3. Lletra sinuosa. Cançó pròpia d'aquestes dates. 4. Cognom d'en Joan i d'en Víctor, dos membres de l'Associació Catalana de Compositors, i d'en Carles, gran clarinetista. Hem contret un deute del revés. 5. Institut de Sopranos Retirades. Quatre. Cinquanta. Els extrems de Samsó i Dalila. 6. Compositor rus escuat. Cinquanta romans. 7. Agència de serveis secrets d'en Mortadelo. Prens l'instrument, portis o no ulleres. 8. Tria un atri desordenadament. Sala musical de Barcelona, o vestit de bany (del revés). 9. Do major. Sibill-les (com les del *Cant*) avocàliques. Orquestra Nacional d'Amposta. 10. Les que tramuntarem lentament, sense dir res (com deia Pere Quart a les *Corrandes d'exili*), del revés i amb quadradets negres que interrompen de tant en tant la paraula. 11. Cançó (antiga) pròpia d'aquestes dates. Heitor (Villa-Lobos) o Horacio (Fumero).

Verticals. 1. Propi del *bel canto*. Vivaldi, Verdi o Valls (Manuel). 2. Aguantar fins al final l'estrena de l'òpera. A mig to de Do. 3. Així estan els cims de Montserrat. Lecuona, Locatelli o Lindberg. 4. La vida per ell, va compondre Glinka. La major. Germà de Caïm. 5. El titular de l'OBC ha perdut la feina i la lletra del mig. La mare de la mare fent la vertical. Lliga Nacional d'Arpistes. 6. Roben les vocals. Els pastorets estan a l'aguait que no vingui Llucifer. 7. La Santpere fent la vertical. Companys de capgrossos a la cercavila. Do major. 8. Fideles, els de l'Adeste, despenitnats. A un to de Do. 9. Re major. Antonio Vivaldi. En Novell, l'actor i còmic català, se'n diu de nom. Un faristol desplegat. 10. Lletres dobles. Pit. 11. Vegeu l'1 horitzontal.

Solucions en el número següent.

sidokus.com

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

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

Solucions en el número següent.

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

<www.sidokus.com>

ET l'extraterrestre (J. Williams)

concerts

BARCELONA (BARCELONÈS)

2 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
	20 h	Catedral	Roberto Marini, orgue. Liszt, Bach, A. Martorell, Reger. (L'Orgue de la Catedral de Barcelona. Euroconcert).
4 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
5 DESEMBRE	18 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
6 DESEMBRE	17 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
	20 h	L'Auditori (Mar.)	Vespres d'Arnadí. Daniel Espasa i Canadell, clavicèmbal i direcció. Desmazures. (Centre Robert Gerhard).
9 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
	21 h	Palau	Ensemble Aurora. Marcello Gatti, flauta <i>traverso</i> . Bach. (Euroconcert).
10 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
	20.30 h	Palau	Il Giardino Armonico. Cecilia Bartoli, mezzosoprano. Dir.: Giovanni Antonini. Händel i la seva època. Palau 100.
	20.30 h	Con. Liceu	Grup 21. Xavier Castillo, clarinet. Dir.: Peter Bacchus. Balada, Dragstra, Torke, Bacchus, Humet.
11 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. José Mor, violoncel. Dir.: Eiji Oue. Mozart / Haydn, Korngold, Stravinsky.
12 DESEMBRE	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
13 DESEMBRE	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	17 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
	18.30 h	Ate. Barcelonès	Lezlye Berrio, piano. Bach, Rameau, Schubert, Beethoven, Massià, Mendelssohn, Turina. (Associació Massià-Carbonell).
14 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
15 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
16 DESEMBRE	20.30 h	Sant Felip Neri	Aksak. Música dels Balcans. (IEMed).
17 DESEMBRE	20 h	Liceu	Recital Bejun Mehta, contratenor. Julius Drake, piano. Purcell, Haydn, Beethoven, Vaughan Williams, Berkeley, Howells, Warlock, Gurney.
	20 h	A. Marshall	Cor Jove l'Arc. Efreu García, piano. Dir.: Emilio de la Linde. Concert de Nadal.
18 DESEMBRE	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Nemanja Radulovic, violí. Dir.: Eiji Oue. Sor, Mendelssohn, Beethoven.
	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
19 DESEMBRE	19 h	Palau	OSV. Dir.: Rubén Gimeno. Festival de valsos i danses. (Concerts Simfònics al Palau).
	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
20 DESEMBRE	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera Audició).
	11.15 h	Ate. Barcelonès	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. Dir.: Joan Palet i Ibars.
	11.30 h	Palau	OSV. Dir.: Rubén Gimeno. Festival de valsos i danses.
	17 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
	19 h	Sant Felip Neri	Orquestra de Cambra Catalana. Assumpta Mateu, soprano. Dir.: Joan Pàmies. Bager, Ibeas, Mozart, Haydn.
22 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
	20.30 h	Palau	OSV. Kiri Te Kanawa, soprano. Josep Carreras, tenor. Dir.: David Giménez Carreras. Concert de Nadal. (Palau 100).
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Quarta audició).

RMC
302

23 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
26 DESEMBRE	18 i 21 h	L'Auditori	Orquestra Filharmònica de Szeged. Gran gala Strauss. (Concerts a Barcelona).
	19 h	Palau	Orfeó Català. Escola Coral de l'Orfeó Català. Concert de Sant Esteve.
27 DESEMBRE	17 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
	18 i 21 h	L'Auditori	Orquestra Filharmònica de Szeged. Gran gala Strauss. (Concerts a Barcelona).
28 DESEMBRE	20 h	Liceu	Recital Montserrat Caballé, soprano. Montserrat Martí, soprano. Nikolai Baskov, tenor. Serghiy Mahera, baix. Bellini, Donizetti, Niedermeyer, Gounod, Txaikovski, Puccini.
29 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.
30 DESEMBRE	20 h	Liceu	<i>Il trovatore</i> de Verdi. Dir.: Marco Armiliato.

LA BISBAL DEL PENEDE'S (BAIX PENEDE'S)

20 DESEMBRE	18.30 h	Església	Cors Antistiana i Santa Maria. Arnau Ferré, orgue. Dir.: Joan Ferré. Concert de Nadal.
-------------	---------	----------	--

CAPELLADES (ANOIA)

19 DESEMBRE	21 h	Paper de Música	Almacalé.
-------------	------	-----------------	-----------

GIRONA (GIRONÈS)

11 DESEMBRE	21 h	Auditori	Georgia Mass Choir. <i>Gospel</i> .
12 DESEMBRE	21 h	Auditori	Orquestra de Girona. Antoine Dautry, viola. Dir.: Daniel Tosi. Haydn, Bruch, Xostakóvitx.
20 DESEMBRE	19 h	Auditori	Cor Lieder Càmera. Orquestra Barroca Catalana. Solistes vocals. Corals de Girona. Dir.: Jordi Casas. <i>Els Messies</i> participatiu.
28 DESEMBRE	21 h	Auditori	Orquestra de Cadaqués. Montserrat Martí, soprano. Albert Montserrat, tenor. Dir.: Miquel Ortega. Concert de Cap d'Any.

GRANOLLERS (VALLÈS ORIENTAL)

20 DESEMBRE	11 h	Teatre Auditori	Cors de les escoles Granullarius, Salvador Espriu, Salvador Llobet, Ponent i Ginebró. Concert de Nadal.
	12.30 h	Teatre Auditori	Cor de Minimúsics, Cor d'Inicis i Orquestra d'Inicis de la Societat Coral Amics de la Unió. Concert de Nadal.

L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONÈS)

13 DESEMBRE	12 h	Tecla Sala	Edita Randová, mezzosoprano. Marta Figa, piano. Nin-Culmell, Montsalvatge, Granados, Falla, Dvorák, Blancafort. (Els Colors de la Música).
-------------	------	------------	--

LLEIDA (SEGRIÀ)

4 DESEMBRE	20.30 h	Aud. Granados	Daekun Jang, guitarra.
13 DESEMBRE	19 h	Aud. Granados	Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida. Dir.: Alfons Reverté. Cinema mut (Harold Lloyd) acompanyat amb música en directe sincronitzada.
18 DESEMBRE	20 h	Aud. Granados	The Sixteen (orquestra i cor). Solistes vocals. Cor de Cambra de l'Auditori Enric Granados de Lleida. Corals col·laboradors. Cantaires individuals. Dir.: Harry Christophers. <i>Els Messies</i> de Händel (participatiu).
20 DESEMBRE	19 h	Aud. Granados	Banda Municipal de Lleida. Arts centre de dansa i música. Dir.: Amadeu Urrea. Kathxaturian, Strauss.
26 DESEMBRE	19 h	Aud. Granados	Bellpuig Cobla. Concert de Sant Esteve.
28 DESEMBRE	21 h	Aud. Granados	OSV. Dir.: Rubén Gimeno. Festival de valsos i polques.

SANT FOST DE CAMPSENTELLES (VALLÈS ORIENTAL)

19 DESEMBRE	19 h	Ateneu	Cor Infantil Amics de la Unió. Vicenç Prunés, orgue. Dir.: Josep Vila Jover.
-------------	------	--------	--

EL VENDRELL (BAIX PENEDE'S)

13 DESEMBRE	12 h	Aud. Pau Casals	Ricard Roviro, piano. Bach, Schumann, Liszt, Falla.
-------------	------	-----------------	---



unir gas i
electricitat
no es
un pas,
es un
salt

Integrant dues companyies expertes en gas i en electricitat, hem aconseguit molt més que benestar per a més de 20 milions de llars a tot el món. Ara pots fer que l'energia s'adapti a tu i gaudir d'un millor servei i solucions integrals més eficients. Ara pots escollir, pots viure amb tota l'energia del món. Ens acompanyes?


gasNatural

 UNION FENOSA

Amb tota l'energia del món



l'obra Social

DE CAIXA CATALUNYA

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

CAIXA CATALUNYA
OBRA SOCIAL

