

REVISTA MUSICAL CATALANA

Lang Lang

El 'worldstar'
vingut
de la
Xina



Anne
Schwannewilms
Strauss com a divisa

**'Tristan
und Isolde'**
Visió nord-americana

Debut de la New York
Philharmonic
al Palau

The logo for Caixa Penedès, featuring the word "Caixa" in a white serif font, a stylized orange and yellow bunch of grapes in the center, and the word "Penedès" in the same white serif font, all set against a dark green background.

Caixa Penedès



PERSONES AL SERVEI DE PERSONES.

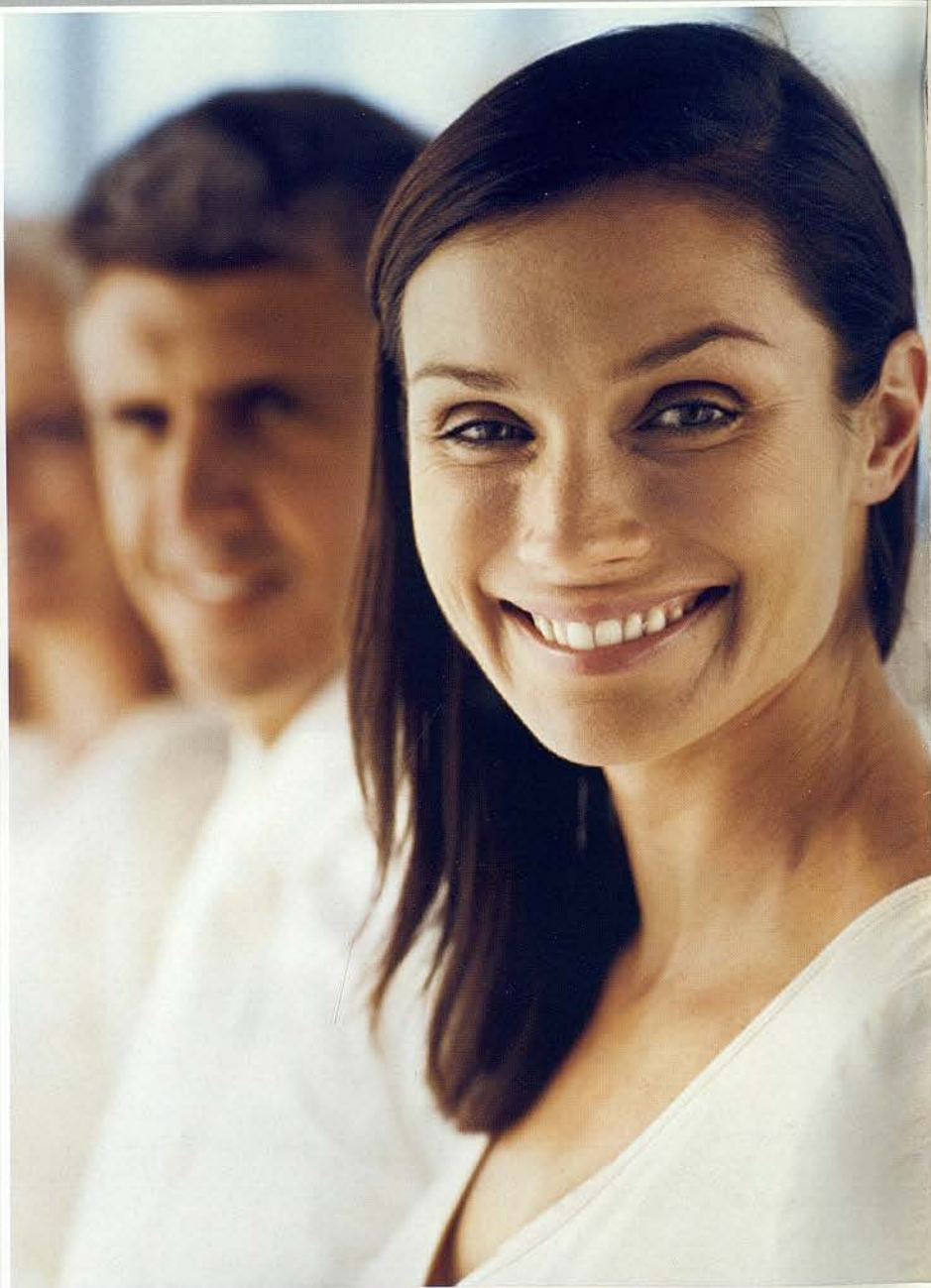
Som **Caixa Penedès**,
amb un gran equip de professionals
i més de 600 oficines.

T'ofereim un servei amb les
tecnologies més avançades
i productes amb les solucions que
s'adapten a les teves necessitats.

Volem estar

sempre molt a prop teu

i reinvertir en benefici de la societat.



www.caixapenedes.com



Caixa Penedès
Obra Social



Lang
Lang

El 'worldstar'
vingut
de la
Xina

Anne
Schwanewilms
Strauss com a divisa

Tristan
und Isolde
Visió nord-americana

Debut de la New York
Philharmonic
al Palau

RMC

CONSELL EDITORIAL: 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 Urpi (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

IMPRESSIÓ: Creacions Gràfiques Canigó, S.L.

DISTRIBUCIÓ: SADE

DIPÒSIT LEGAL: B-34.432/83

ISSN: 1887-2980

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO:

Pere Artís, Josep Barcons Palau, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Ana Maria Dávila, Miquel Descot, Albert Gumí, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Núria Peláez, Miquel Pujadó, 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 2010.

Membre de l'Appec.

PORTADA: LANG LANG
(FOTO: PHILIP GLASER).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVII

NÚM. 303

GENER 2010

EDITORIAL

5 Música contemporània, manca d'R+D

PANORAMA

6 *Plaça Vella.* Punt de trobada de dos grans músics
per Albert Suñé

7 Música i poesia per la pau
per Albert Torrens

8 Carles Riera. En memòria d'un gran músic i un gran amic
per Albert Gumí

9 Temporada Cambra Coral i ONCA
per RRMCM

11 Mikrokosmos: Banalització
per Pere Artís

12 Del seu affm.: Sr. Vladislav Bronevetsky
per Jaume Comellas
Impromptu: El món de la música i l'ètica
per Francesc Taverna-Bech

13 Tangents: Valladolid
per Jordi Maluquer
Ars Subtilior: Tocar o fer música
per Xavier Chavarria

14 Apunt: Palau i no tot s'hi val
per Tamino
Cobla: Joaquim Serra, essència i esperit
per Josep Pasqual

16 A propòsit de... Antoni Sàbat
per Albert Torrens

17 En record de Lluís Lloansí
per Josep Pasqual

18 Consolidació de l'oferta musical de l'Auditori de Girona
per Josep Jofré

19 Crítiques
per Xavier Chavarria, Mercedes Conde Pons, Lluís Trullén,
J. Comellas, Francesc Taverna-Bech, Albert Suñé i Josep Barcons

26 Ho han dit, ho han escrit

27 Les cantates infantils.
Cantant creixent, creixent cantant

28 Una experiència inoblidable
per Núria Peláez

29 Un espai per compartir i aprendre
per Ana Maria Dávila

TEMA

MUSICALIA

32 Anne Schwanewilms. La jardinera que fa florir amb la seva veu
per Mercedes Conde Pons

35 El mes de gener, a l'abast. Lang Lang i New York
Philharmonic Orchestra a Palau 100. Quartet Casals. Claret
Piano Quartet. Temporada OBC. Tristan und Isolde.
per Mercedes Conde Pons i J. Comellas

42 Lied sense partitura. Màrius Torres
per Miquel Pujadó

43 Paper d'assaig. Viena-Barcelona-Viena
per Miquel Descot

44 Música encreuada.
per Eduard V. Patsi

46 Concerts

Revista de l'ESMUC, pàgines centrals

24 de gener de 2010, 12 h

Trencadís de cançons

Edat: a partir de 3 anys
Factoria Mascaró
Sala de Concerts
Preu: 11 €



31 de gener de 2010,
10.30 i 12 h

L'orquestra va de festa

Edat: a partir de 4 anys
Orquestra Simfònica
Julia Carbonell de les
Terres de Lleida.
Direcció: **Alfons Reverté**
Sala Petit Palau
Preu: 11 €



7 de febrer de 2010,
10.30 i 12 h

En Jan Titella

Edat: a partir de 2 anys
Centre de Titelles
de Lleida
Sala Petit Palau
Preu: 11 €



21 de febrer de 2010, 12 h

La volta al món amb 80 instruments de percussió

Edat: a partir de 4 anys
Percussions de
Barcelona
Sala de Concerts
Preu: 11 €

28 de febrer de 2010, 12 h

La veu del món

Edat: a partir de 4 anys
Actors: **Ferran Junyent i**
Xavier Melero
Sala de Concerts
Preu: 11 €



25 d'abril de 2010, 12 h

El fantasma del Palau

Edat: a partir de 4 anys
Factoria Mascaró
Sala de Concerts
Preu: 11 €



Informació i venda:

Tel.: 902 442 882

A/e: taquilles@palaumusica.cat

www.palaumusica.cat

Organitza i patrocina:



Amb el patrocini de:



Amb la col·laboració de:

EL PAÍS

E

l concepte “música contemporània”, en essència és tan antic com la mateixa música. Tota la música, la més reculada en la història de què es té constància, i fins i tot la d'abans d'aquesta, ha estat música contemporània. En definitiva, música creada en un moment donat per ser transmesa i perquè es manifesti en aquell moment. En principi, obvietat absoluta, ningú no ha creat mai cap obra d'art, musical o del que sigui, pensant que seria gaudida i reconeguda només fora del mateix moment o època de la seva creació.

Tanmateix, quan s'empra l'expressió “música contemporània” tal com és acceptat ara aquest concepte, en bona manera sorgeix la imatge de quelcom en principi aliè al seu gaudi, justament contemporani; o en tot cas, fora d'uns cercles molt reduïts i especialitzats. No en la normalitat acceptada generalitzadament, fet que constitueix un divorci assumit entre els dos components: creació i projecció o gaudi aliè.

Aquest és un tema inesgotable de discussió, sobre el qual potser ni resultaria necessari insistir, si no fos que en aquests moments aquest divorci s'accentua de manera especial per, almenys, dues causes: l'eixamplament en el temps de l'àmbit del concepte, que fa que avui encara es considerin “música contemporània” obres amb més de 100 anys d'història,

les quals, per tant, continuen essent “suspectes” estèticament i sobretot de digestió difícil.

L'altra causa és perquè aquest clima tan continuat i irreductible de rebuig dificulta, per convicció més o menys sincera, per oportunisme més o

Música contemporània, manca d'R+D

menys justificable o per clara renúncia, un necessari corrent d'inquietud creador, sense el qual la música no avança, no compleix la funció pròpia de tot procés de desenvolupament.

En aquest context, hi té un paper important quelcom que aquí hem denunciat més d'una vegada: la manca de polítiques d'encàrrecs, ja sigui pel que fa a instàncies institucionals com privades; i de manera complementària, els criteris, si més no implícits, de dirigisme estètic no precisament agosarat en els casos en què es produeixen els encàrrecs.

D'aquesta manera, per dir-ho en termes molt al dia, la creació musical a casa nostra resta mancada de suport en el que en termes economicistes i industrials –no oblidem que la creació també és indústria– correspon a les sigles R+D (Recerca més Desenvolupament). Tot això, és clar, ampliat amb l'arribada a destinació –concert– en les condicions més normals possibles.

RMC
303

'Plaça Vella'

Punt de trobada de dos grans músics

La portada del disc mostra dos individus damunt d'una Vespa i en posició d'estar en marxa. El que condueix porta ulleres negres. El del darrere bufa una trompeta. Si pensem que el conductor és cec, vol dir que ell mateix i el seu acompanyant gaudeixen d'un gran sentit de l'humor. I, un cop escoltat el CD, d'un gran sentit del que és fer molt bona música de jazz.

per ALBERT SUÑÉ

Aquests dos homes són Ignasi Terraza i Josep M. Farràs. Protagonistes d'un disc que es titula *Plaça Vella*, un emblemàtic lloc terrassenc, un punt de trobada on es fa jazz en viu amb cada Festival que es munta a la ciutat egarenca. Terraza i Farràs han rebut la col·laboració de Dimitri Skidanov, contrabaix, i Jean-Pierre Dérourard, bateria. A part de la del saxo alt Jesse Davis, un nord-americà que actua i enregistra sovint amb músics catalans, que apareix en dos dels onze temes. El disc l'ha editat Switrecords, segell del mateix Terraza.

El CD és una magnífica mostra del que poden fer dos músics en estat de gràcia barrejant temes propis amb estàndards. Dos músics dúctils, elegants, curullts d'idees, que saben donar la volta amb exquisidesa i esplèndida intenció a temes de sempre. A la vegada que aporten el seu enorme gra de sorra a l'hora de descabdellar els temes propis. Tot plegat és amanit de *swing*, que és l'estil que tenen sota la pell, però no deixen de banda el *latin* i un pèl de *funky*. Dos músics que s'han envoltat de dos rítmics de pedra picada i d'un saxo alt, deixeble a distància de Charlie Parker, que demostra tot el seu magnífic *savoir faire*.

El tema que dona nom al disc, "Plaça Vella", és dels dos líders, mentre que Terraza hi aporta "Temps de canvis" i "Nits de farres". La resta va des de l'"Amor em paz" de Jobim a "I remember Clifford" de Benny Golson, tot passant pel "Solitude" d'Ellington i el "Look for the silver lining" de Jerome Kern.

Per als qui consideren Josep M. Farràs un trompeta puixant, de fort so, un trompeta molt apropiat al Dixieland o al Be-Bop, cal dir que es poden quedar veient visions. El Farràs d'aquest disc és

un músic contingut, de so magníficament controlat, que actua amb una fluïdesa i ductilitat envejables, tant amb sordina com sense. Per la seva banda, Terraza continua demostrant que es troba a un nivell altíssim de qualitat.

I ho va ratificar el fet d'aconseguir el passat mes de maig el premi del Jacksonville Jazz Piano Competition, que se celebra en aquesta localitat de l'Estat de Florida. El pianista català obtingué el guardó en la vint-i-cinquena edició de la convocatòria.

"No hi ha gaires concursos pianístics de jazz amb solera -diu Terraza-. Possiblement el de Montreux i el Thelonious Monk. Passa, però, que aquest darrer s'ha obert últimament a altres instruments. Al de Florida, sense límit d'edat, l'única condició que et demanen és que no tinguis cap contracte signat amb alguna discogràfica important. Per tant, si tens èxit en el concurs, se't pot obrir

**El Farràs
d'aquest disc
és un músic
contingut, de so
magníficament
controlat.**



un mercat molt interessant. Hi envies el currículum i uns enregistraments amb base de piano sol i trio. La selecció es fa a cegues i queden cinc finalistes. Jo en vaig ser un sobre un total de quaranta-vuit seleccionats."

Entre els guanyadors del concurs nord-americà hi ha gent com Markus Roberts, Kenny Drew Jr., Brad Mehldau, Harry Connick i Bill Charlap, entre d'altres. Eren uns joves no gens coneguts i ara els coneix tothom. Per tant, Jacksonville fou una molt bona catapulta per a ells.

Com ho serà, evidentment, per a Ignasi Terraza. Que va haver de superar un jurat força entès en la matèria. El concurs també ha mantingut sempre un alt prestigi en aquest apartat. Cal parlar de Herbie Hancock, Ahmad Jamal i Cedar Walton, per exemple, en anys anteriors. Enguany, Terraza s'ha hagut "d'enfrontar" amb Dr. John, Markus Roberts i un productor de programes de jazz a Florida, que no és músic, però que sap perfectament quin terreny trepitja.

"Vaig tenir vint minuts per assajar amb els dos músics, contrabaix i bateria, que tens a la teva disposició i que són els mateixos per a tothom. Hi va haver un sorteig per saber l'ordre d'aparició de cada finalista. A mi em tocà el número tres. Havia d'interpretar, com tothom, dos temes amb trio i un a piano sol. I també tenia vint minuts per enllestir els tres temes en qüestió. Per tocar amb trio vaig triar dos originals

meus, «Give me another» i «An emotional dance». Per tocar sol, l'escollit fou l'estàndard «Django» de John Lewis. Parlo amb Max Haimer, de Los Angeles, un pianista que s'havia presentat al Concurs de Montreux, i em diu que a Jacksonville havia decidit no interpretar cap tema original perquè sempre tens poc temps per assajar i, per tant, és millor tocar coses que els acompanyants coneixin bé. Vatua el món!, vaig pensar. A veure si hauré fet una rucada!"

El pianista que va fer la seva feina abans de Terraza era un israelià. "Em vaig quedar bocabadat. Era un tipus d'uns quaranta anys i que viu als Estats Units. En sabia molt. Per tant, entre una cosa i l'altra la inquietud anava en augment. Però es veu que els vaig convèncer del tot perquè em van escollir a mi com a guanyador. I aleshores, quina emoció! Perquè, a més, vaig actuar en un teatre on es van aplegar set-centes persones."

Una emoció que va anar acompanyada per un xec immens de tres mil cinc-cents dòlars i d'un piano de vidre, incloent-hi el seient, col·locats sobre un peu pesant.

El guanyador té dret a actuar durant dos dies en un dels escenaris del Festival de Jacksonville, que s'inicia precisament amb l'esmentat Concurs.

"Em sorprèn que en un festival de tres dies hi hagi quatre escenaris diferents. I tot es fa al carrer. Hi intervenen autèntiques primeres figures —Roberta Flack, Dave Brubeck, Jason Marsalis, Pattie Austin, Jimmy Cobb, Stanley Clarke...— i tot és gratuït. Ara, la gent que vol assistir al Concurs, ha de pagar trenta dòlars. L'Ajuntament fa molt bé la seva feina. Perquè, a més, un dels escenaris està dedicat a la gent jove, als grups emergents, on s'organitza un concurs per a nous intèrprets i cantants."

Terraza es considera un músic dins la tradició del piano jazz. "De Fats Waller a McCoy Tyner, tot passant per Art Tatum, Nat King Cole, Hank Jones i Bill Evans. Aquest és el meu llenguatge. És clar que cerco també el meu so i estil personal. Per tant, és una barreja d'ingredients que, sense necessitat de copiar, et permet obrir-te a noves experiències. La creació parteix d'un bagatge. Això és clàssic o modern? De fet, m'agraden els contextos lliures i actuals. Passa, però, que un cop et posen una etiqueta, ja estàs encaixonat. Per tant, res d'etiquetes. Tendim a classificar-ho tot i a tothom. L'etiqueta «clàssic» s'associa amb repetir el jazz de fa molts anys sense gairebé creativitat. No hi estic d'acord. Perquè pots sonar nou venint de lluny i creant contínuament."

I la prova fefaent és Plaça Vella.

Música i poesia per la pau

Hi ha valors humans que són compartits de manera universal i que precisament per aquesta circumstància són atemporals i mai deixen de ser reivindicats. La pau i la fraternitat entre els pobles, inspiradors de tanta música, van centrar un simposi concert organitzat pel Grup 21 el passat mes de novembre.

per ALBERT TORRENS

La cita era un dijous al vespre en el marc privilegiat de la Sala de Llevant de la Biblioteca de Catalunya. L'artífex, Peter Bacchus, director artístic d'un dels conjunts més actius en música contemporània dels últims anys al nostre país, i els protagonistes, a banda —evidentment— dels intèrprets, els participants en un simposi que, moderat pel cronista, va servir per establir l'atmosfera propícia prèvia a l'audició de *La pell de brau*, l'obra musical per a recitador i conjunt instrumental que el compositor Narcís Bonet va escriure, l'any 1967, sobre una selecció del poema homònim de Salvador Espriu.

El concert s'emmarcava en el cicle d'audicions protagonitzat pel Grup 21 i portava per títol "Entre música i poesia: el Guernica català", paràfrasi d'una afirmació feta pel compositor Carles Guinovart a propòsit, precisament, de *La pell de brau*. I és que la taula rodona de presentació del concert es va centrar, abans de parlar de música, en l'anàlisi de les circumstàncies que van envoltar la gènesi de l'obra, així com del seu significat. També, per tant, va versar sobre les trajectòries vitals tant de Bonet com d'Espriu, en aquest últim cas mitjançant el testimoni presencial d'una de les actrius més destacades del panorama teatral català, Carme Sansa, que hi va treballar i l'havia tractat de prop diverses vegades.

Sansa, d'altra banda, també va llegir fragments seleccionats de la correspondència que Espriu va mantenir amb Bonet durant el procés compositiu d'aquest últim, unes cartes que —a hores d'ara— adquireixen un significat especial més enllà de mostrar l'entusiasme i lliurament desinteressat que el poeta va expressar a l'entorn del projecte del compositor.

Bonet, present a la sala, no va intervenir en el simposi, i la descripció i el comentari dels aspectes musicals de l'obra van anar a càrrec de qui la va dirigir poc després, Peter Bacchus.

Abans, però, va haver-hi una breu intervenció del cantant i actor Toni Marsol, que va participar també de l'espectacle musical com a rapsode. Marsol va haver de comentar una de les característiques més singulars i alhora compromeses de l'obra: el fet que Bonet prefereixi la fórmula del text parlat —recitat amb ritme, per ser més precisos— al cant d'una melodia per als versos d'Espriu. Segons el mateix compositor, això derivava directament del fet que la força de les paraules escollides pel poeta és tanta, que posar-hi música difícilment podria ferlos justícia. I, més enllà d'això, el simposi es va fer ressò que fos el mateix Bonet qui assumís aquest paper en l'estrena de l'obra, tot renunciant a la direcció musical, davant la dificultat de trobar un intèrpret que pogués ser fidel a unes directrius que, en aquells moments, encara no havien estat plasmades en la partitura.

Finalment, la primera part de l'acte es va cloure amb el lliurament del premi d'un concurs de poesia organitzat pel mateix Grup 21 per promoure el concert i insistir en el poder expressiu i pacifista, en aquest cas, de les paraules. El guardó, lliurat per Peter Bacchus, se'l va emportar una jove barcelonina de 19 anys.

La cita la va tancar, doncs, la bellíssima música que l'havia motivada: una interpretació sincera, sentida i apassionada de *La pell de brau* que, de manera natural i encara més gràcies a la introducció prèvia, va fer ressonar sota les voltes de la Sala de Llevant de la Biblioteca de Catalunya el seu clam ferm per la pau.

RMC
303

Carles Riera

En memòria d'un gran músic i un gran amic

per ALBERT GUMÍ

Recordo perfectament el dia que vaig conèixer en Carles Riera. Jo era un jove clarinetista de 22 anys que s'acabava de comprar un instrument amb el qual somiava des de feia força temps, un *corno di bassetto*. Vaig assabentar-me que a Granollers hi havia un músic que tocava aquest peculiar exemplar de clarinet i, sense pensar-m'ho dues vegades, vaig aconseguir la seva adreça i em vaig presentar a casa seva: "Hola, em dic Albert i toco el *corno di bassetto*". El que es podria considerar gairebé una intromissió (la joventut i la passió molt sovint no van unides al sentit comú!) va ser entomat per en Carles com una agradable coincidència de gust instrumental: "Jo sóc en Carles i també toco el *corno di bassetto*", em va respondre tot convidant-me a passar. Amb tota sinceritat, aquell dia va resultar un dels més importants de tota la meua vida.

Des d'aquella magnífica tarda que vam passar junts tocant duos de *corni di bassetto*, han estat moltes les ocasions durant més de vint anys en les quals vam compartir faristol i emocions. I moltes són les ensenyances musicals i de la vida que en Carles em va anar transmetent amb la seva fantàstica manera de viure l'art i amb la seva única capacitat de trobar una perfecta harmonia en totes les coses que feia.

En Carles va estudiar per ser arquitecte, però just a punt d'acabar la carrera va abandonar els plànols per endinsar-se en l'apassionant món dels clarinets històrics. En aquella època va tenir la sort de contactar i estudiar amb músics com Colin Lawson, Hans Rudolf Stalder i Eric Hoepfich (amb el qual després acabà compartint gran part de la seva carrera professional). També va tenir la fortuna que la seva dona, l'Esperança, el va animar i li va donar suport per fer el seu somni musical.

De seguida va destacar per la seva intel·ligència musical i per la seva capacitat creativa. Això el va portar a diversificar enormement les seves aportacions i a desenvolupar la seva carrera en múltiples àmbits. Va compaginar la inter-

pretació amb clarinets històrics amb tot el relacionat amb la pedagogia i la divulgació musical. Realment, la llista detallada de les seves aportacions podria ocupar planes senceres de referències; referències que han estat un motor imprescindible per al desenvolupament musical del nostre país en els darrers 25 anys. Efectivament, la seva activitat musical va ser extremament intensa, no tenia fronteres que l'encasellessin i en tot el que realitzava, sempre hi posava el seu especial segell de qualitat, sensibilitat i bon humor.

Ara bé, entre totes aquestes activitats, sens dubte la que més estimava era la música de cambra. Jo vaig tenir la gran sort de compartir amb en Carles i amb l'Eric Hoepfich moments inoblidables amb l'Stadler Trio: concerts a palaus on havia tocat el mateix Mozart, les passejades nocturnes per Praga, el primer cop que vam tocar al Concertgebouw d'Amsterdam... El Trio era una simbiosi perfecta entre música de la més alta qualitat i vivències personals d'aquelles que et marquen per a la resta de la vida (a les quals s'hauria d'afegir un nivell gastronòmic de primer ordre, ja que en Carles era un gran amant de la bona cuina!). Particularment, tinc un gran record del darrer concert que vam fer una plàcida nit d'estiu al Patio de los Arrayanes de l'Alhambra. En Carles estava ja lluitant contra la malaltia i aquell dia el Trio va sonar amb una sensibilitat tan bella

**En Carles,
en definitiva, era
un gran músic
que estava en
la plenitud
de la seva
carrera quan
li arribà
la mort.**



FERRAN BORRÁS

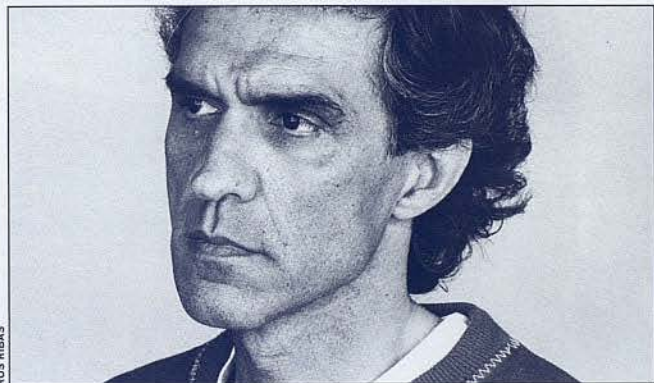
com la nit estelada granadina.

Al mateix temps, amb l'Emili Ferrando (professor del Conservatori Superior de València) vam crear el Trio Salmoe. Un grup que portava el segell d'en Carles. El nostre darrer programa duia el títol de "Tres músics, sis mans, dotze notes i vint-i-quatre clarinets!". En aquest concert, tocàvem una bona part de la nostra col·lecció d'instruments que sorprenia i emocionava els experts i els nens que venien a les actuacions. Aquesta sempre va ser una de les grans passions d'en Carles: en un mateix concert, poder arribar al cor de l'expert i del novíngut a la sala de concerts. I creieu-me que sempre ho aconseguia!

En Carles, en definitiva, era un gran músic que estava en la plenitud de la seva carrera quan la mort li va arribar, absolutament abans del que pertocava, el 4 de novembre de 2009 als 53 anys d'edat. Les seves ensenyances, tal com he comentat, sempre van anar més enllà de la música. On hi havia un problema, ell només hi veia solucions. Mai durant vint anys de convivència musical el vaig veure perdre la paciència ni el seu gairebé mític bon humor. En els seus darrers dies, xerrant al costat del seu llit de l'hospital, vam passar moments divertits recordant anècdotes passades i també moments d'una gran serenitat i intensitat quan em parlava de projectes futurs i em demanava que jo els continués en el seu nom. El seu record m'acompanyarà durant la resta de la meua vida. Va ser un músic feliç que va saber fer feliç tots els que vam tenir l'immens plaer de conèixer-lo.

Programa conjunt per als cicles del Cor de Cambra i de l'ONCA

La programació del cicle del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana i de l'ONCA -Orquestra Nacional de Cambra d'Andorra-, tot mantenint la seva identitat pròpia i el nexa de celebrar-se al Petit Palau, en la pròxima edició confluiran en un programa ambiciós i atractiu. Es tracta del que oferiran el dia 30 de gener integrat totalment per obres de Mozart.



JOAN ALBERT AMARGÓS



GERARD CLARET

per RRM

S'hi interpretaran les molt primerenques *Te deum laudamus K. 141* (escrita quan el compositor comptava 13 anys d'edat) i la *Missa in Honorem Sanctissimae trinitatis K. 167* (composta als 17 anys d'edat), i completant el programa la *Sonata all'Epistola* per a dos violins, violoncel, baix i orgue del mateix compositor. L'ONCA i el Cor de Cambra comptaran amb la col·laboració a l'orgue de Jordi Reguant i el concert serà dirigit en les obres amb cor pel titular del Cor de Cambra, Jordi Casas, i en la darrera pel concertino director de l'ONCA, Gerard Claret.

Pel que fa a les programacions pròpies, el Cor de Cambra ha programat tres concerts de característiques molt diverses. En el primer, de contingut realment excepcional, el títol -"De l'òpera al musical"- ja és prou indicatiu i fa un recorregut per diversos cors d'òperes i sarsueles famoses -Del "Va pensiero" de *Nabucco* al "Coro de romànticos" de *Doña Francisquita* de Vives-, per continuar endinsant-se en el musical nord-americà més genuí -Bernstein i Lloyd Webber-, el català -Albert Guinovart i el seu celebrat *Mar i cel*- i finalment acaba amb versions del *pop* nord-americà més representatiu -Elvis Presley, Michael Jackson i Peter Simon. És un programa

de tall eminentment popular que serà dirigit pel subdirector del Cor, Daniel Mestre.

El segon programa és de característiques originals, ja que presenta un suggeridor diàleg entre la veu i el clarinet, comptant amb la col·laboració d'un trio d'aquest instrument dirigit per Josep Fuster. Hom hi oferirà obres de Mozart, Binet, Stravinsky, Milhaud i el nostre Albert Carbonell, en una estrena a Barcelona, i de Joan Albert Amargós, que presentarà la *première* d'una composició basada en el *Bestiari* de Josep Carner. La direcció, igualment que en el tercer concert, serà a cura del titular, Jordi Casas.

El tercer programa es mou en la línia més ortodoxa del repertori del Cor de Cambra i és dedicat a madrigals del Renaixement europeu amb obres de Morley, Bertrand, Arcadelt, Hassler, Fletxa, Guerrero, Janequin i Monteverdi, tot alternant-s'hi obres corals i instrumentals amb la col·laboració al clavecí de Jordi Reguant.

La veu s'incorpora al cicle de l'ONCA. Probablement, la novetat més important del conjunt dels tres concerts programats específicament en el cicle de l'ONCA sigui la presència de la veu lírica, que es concretarà en la figura de la soprano Maria Hinojosa, que en el primer programa cantarà un aplec d'àries d'òperes de Händel. La resta del programa comp-

tarà amb el fet de notable interès d'obres de dos compositors nòrdics, el danès Carl Nielsen i D. Wren. Dos compositors, especialment el segon, molt poc coneguts a casa nostra.

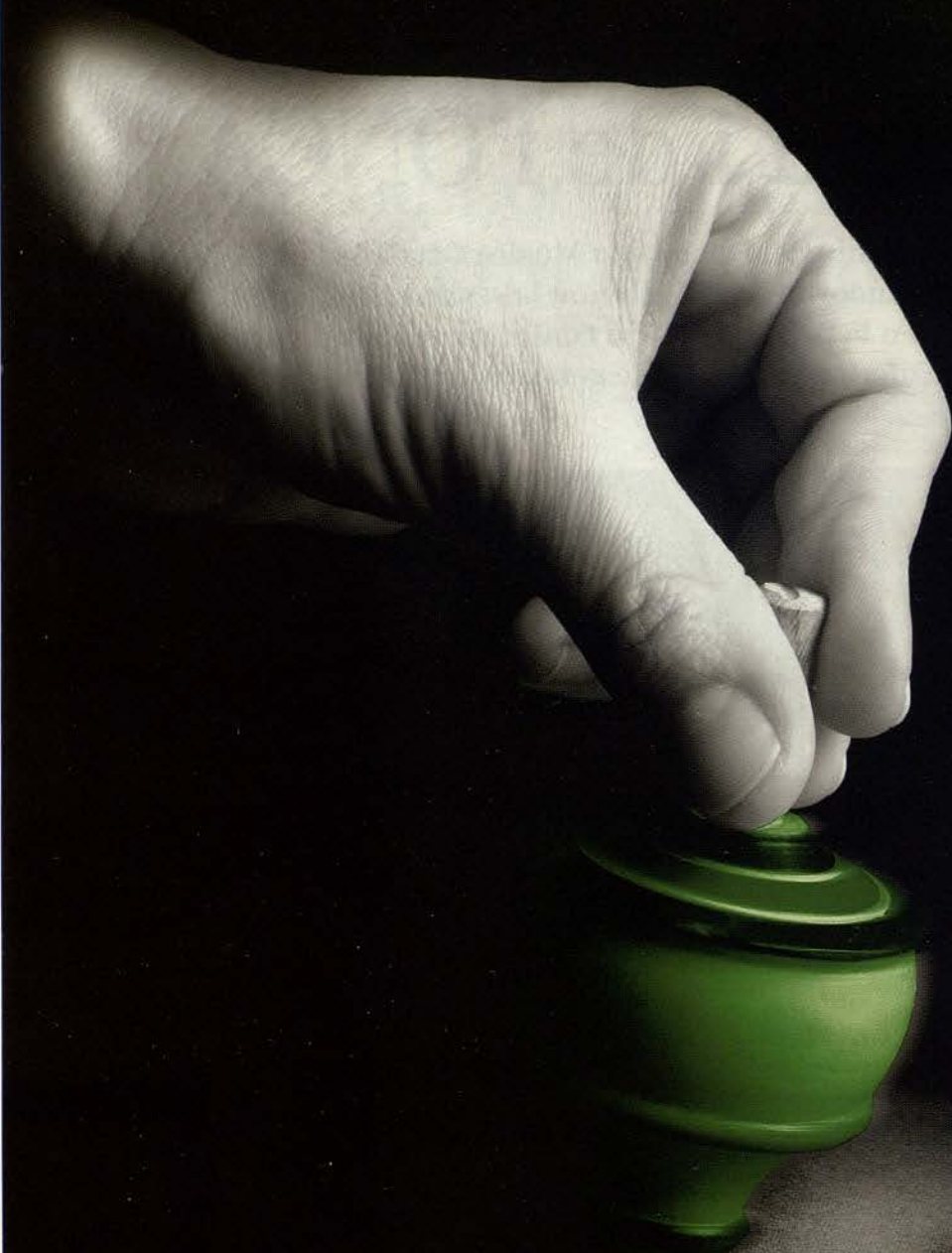
El segon programa compta amb l'actuació del trompa David Rosell, cap de files de l'OBC, que interpretarà el *Concert per a trompa i orquestra número 3* de Mozart, al bell mig d'un molt mençivol entrepà format per obres de Mendelssohn: la *Simfonia per a cordes número 1* i el fonamental *Octet per a cordes*, una de les obres cambrístiques més estimades del compositor alemany, aquí en versió ampliada a orquestra de cambra.

El cicle el clourà, sempre dirigit per Gerard Claret, una producció original, en la qual, sobre la base de les conegudíssimes *Quatre estacions* de Vivaldi, hom oferirà un espectacle en què música, ballet i dramàturgia confluiran en un recorregut que comptarà no solament amb la música, sinó també amb escrits del compositor italià, en versió de Miquel Descloet, i coreografia i actuació com a ballari de Toni Gómez, dramàturgia d'Aina Tur i direcció escènica i rapsoda d'Ester Nadal, comptant amb la col·laboració de l'Escena Nacional d'Andorra.

El recorregut de les estacions meteorològiques de la composició s'agermanarà amb el de quatre moments de la biografia del compositor en una proposta en principi molt oberta.

RMC
303

Vivace



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

Cat **M**úsica

Catalunya Música
Intensament clàssics

MIKROKOSMOS

Banalització

per PERE ARTÍS

És generalment admès que cada activitat de l'home (l'economia, la religió, la cultura en les seves múltiples manifestacions, l'esport, etc.) s'ha d'adaptar al contingut que li és propi sense envair altres àmbits. Tanmateix, això no es dona sempre; l'esport, per exemple, sovint és marcat per signes cívics o polítics: himnes dels clubs, seleccions nacionals, etc.

Referint-me concretament al futbol, que és el que concita més adeptes, vull explicar un episodi viscut fa unes setmanes: per televisió donaven la retransmissió d'un partit en el qual un dels equips vestia la mateixa indumentària del Barça. I com a fons sonor, a més de la locució dels comentaristes, com a contrapunt del servei, els dríblings, els córners i els forres de joc, sonava la música de *Carmina Burana* de Carl Orff.

Em va semblar una vulgar banalització d'una obra molt coneguda, perquè el públic assistent no hi prestava atenció, absort com estava al que s'esdevenia al terreny de joc.

Ignoro si el propòsit dels organitzadors era el d'entreteniment o un intent de difondre la cultura musical. Allò segur, però, és que no ho van aconseguir, perquè no era ni el lloc ni el moment d'intentar culturitzar musicalment els espectadors.

Vet ací un exemple màxim de banalització musical, que hauria fet posar els pèls de punta Carl Orff, l'autor de la partitura musical.

Perquè cada cosa reclama el lloc i el moment adequat; i ni un partit de futbol es pot fer a les sales de concerts ni unes obres de música clàssica han de sonar als estadis amb finalitats artístiques.

No, no és així com es farà arribar al gran públic el bé de la música; i en canvi es rebaixa vulgarment l'obra dels creadors.

Perquè en aquest cas concret es va transgredir allò que és elemental: que a cada manifestació humana li cal el lloc adient per ser manifestada amb plenitud; el futbol als estadis i la música a les sales de concerts amb l'atenció que es mereixen elles mateixes i els seus esforços compositors.

Joan Cabero, director de la Sociedad Coral de Bilbao



Després de superar un procés d'oposicions, el tenor i director coral barceloní Joan Cabero ha aconseguit la plaça de director titular de la Sociedad Coral de Bilbao. Aquesta formació és la més antiga de l'Estat, ja que va ser fundada l'any 1886 i des d'aleshores ha estat un dels referents més importants del cant coral d'Euskadi.

L'entitat compta amb tres cors: l'anomenat Cor Mixt, o d'adults, que és el que dirigirà Cabero, amb un centenar llarg de veus; el Cor Euskeria, o cor jove, format per una trentena de veus joves, juntament

amb el tercer cor, el del Conservatori (infantil), format per alumnes del Conservatori de grau mitjà de la mateixa societat que compta amb uns 500 alumnes. Els tres conjunts configuren una estructura que assegura el procés de renovació del Cor Mixt des de la base dels altres dos.

El cor de la Sociedad Coral de Bilbao, històricament s'ha dedicat molt a les versions del gran repertori simfonicoral, havent estrenat a Espanya obres tan cabdals com *El sopar dels apòstols* de Wagner, *Un rèquiem alemany* de Brahms, *Vespres solemnes de confesore* de Mozart, *Requiem* de Verdi, l'oratori *Elies* de Mendelssohn, *Carmina Burana* de Carl Orff, etcètera.

Entre els seus titulars hi ha Aureliano del Valle, Jesús Guridi i Rafael Frühbeck de Burgos i ha estat dirigit per importantíssimes batutes estatals i internacionals.

Joan Cabero, òbviament fill de Manel Cabero, mestre més o menys de tots els directors catalans corals, ha desenrotllat una carrera musical a cavall de la seva condició de tenor, en la qual ha excel·lit tant en òpera com sobretot en oratori i lied, alhora que també ha conreat la direcció coral, havent ocupat recentment la subdirecció del cor del Teatro Real de Madrid, ciutat on resideix. En aquesta mateixa ciutat va fundar fa deu anys un cor de cambra, el Leteica Música, dedicat sobretot al repertori romàntic.

Un enregistrament amb una obra coral de Granados, candidat a un Grammy

L'enregistrament que conté l'obra coral titulada *El cant de les estrelles*, d'Enric Granados, ha quedat finalista de l'edició d'enguany dels prestigiosos Premis Grammy, que s'atorguen als Estats Units, en la categoria d'obres corals. Aquesta obra va ser una descoberta del pianista nord-americà Douglas Riva, un gran estudiós de l'obra del compositor lleidatà. Escrita per a cor, orgue i piano, s'havia estrenat al Palau de la Música Catalana l'any 1911 amb el mateix autor al piano i l'Orfeó Català. El programa incloïa una part de *Goyescas* i també *Azulejos*, la composició pòstuma d'Albéniz que Granados va acabar.

Tanmateix, després de la partitura de piano es va perdre i així va restar fins que els treballs de Riva van fer possible que la descobris als Estats Units, i juntament amb la d'orgue i cor que romanien a la Biblioteca de l'Orfeó, s'ha pogut refer.

L'enregistrament es basa en un concert que es va celebrar en una església novaiorquesa amb el cor Voices of Ascension i el mateix Riva al piano. Enregistrat per al segell Naxos, el CD inclou així mateix obres de Casals i de Blancafort.

Aquest CD competirà, entre d'altres, amb *Coronation Anthems* de Händel en versió de The Sixteen dirigits per Harry Christophers, la *Simfonia número 8* i l'"Adagio" de la *Simfonia número 10* de Mahler dirigits per Michael Tilson Thomas amb la Simfònica i el Cor de San Francisco; i *Utenja* de Krzysztof Penderecki amb la Philharmònica de Varsòvia i el Cor de la Filharmònica de Varsòvia.

DEL SEU AFFM.

Sr. Vladislav Bronevetsky

(després d'un esplèndid concert i com a paradigma d'una falla estructural del sistema musical català)

Estimat amic:

Que ho som des de fa poc temps, però no de coneixement, llunyà gràcies al seu mestratge com a concertista de piano i com a pedagog de profunda estima entre els seus deixebles.

Acabo d'escoltar un recital esplèndid que ha ofert en un marc molt particular, molt atractiu també, molt carregat de devoció i amor per la música, però també molt allunyat dels circuits normals. Em refereixo a aquesta insòlita i atípica iniciativa privada que es desenvolupa a El Monegal, embolcallat pels bells paratges de la Vall de Lord; iniciativa tan carregada d'imaginació i d'afecte per la música.

Un centenar escàs d'assistents –que vol dir recinte ple com un ou– varem tenir oportunitat de gaudir d'una actuació seva modelica en un programa alhora molt atractiu –Beethoven, Schumann i Chopin. Era un públic també atípic, fora del de “tots ens coneixem” barceloní, per descomptat sensible, que va gaudir d'unes interpretacions carregades de mestria, de sentit, de fidelitat a l'esperit de les obres, tanmateix sense traïr la seva personalitat, aquest regust tan particular de la gloriosa escola russa, que acolorix d'energia sàvia i sàviament controlada totes les interpretacions.

Aquest fet m'ha portat a meditar sobre una realitat interessant que la seva actuació ha reviscolat en el meu ànim; i que respon a aquesta pregunta: com és possible que artistes nostres com vostè –que no ho és d'origen, però sí de llarg temps de fincament i de projecció de la seva categoria– no puguin escampar llurs virtuts d'una manera més espessa en el teixit musical català.

Es tracta de la constatació que alguna cosa important falla en el sistema musical català quan artistes de la seva qualitat –del piano i d'altres branques– consumeixen la part més extensa de la seva dedicació projectant-la no més enllà de les aules, formant deixebles, els més valuosos dels quals –i no cal dir els menys– potser també perpetuaran la seva mateixa fi. ¿Com és, per tant, que la nostra societat no pugui

tenir al seu abast de manera molt més fluida, natural i còmoda, el gaudi del seu art elevat?

No sé si el que falla es correspon o no amb el concepte esmentat de “sistema”, aquest mot que serveix per a tantes coses. També podríem parlar de superestructura, o aterrant més al concret, d'absència de xarxes eficaces de programació concertística.

Però sigui quin sigui el concepte, el que és definitivament el moll de l'ós de la qüestió és que en el teixit cultural del país, la música culta –o perquè ningú no s'enfadi, la més culta– no forma part dels delers mínimament prioritaris de la nostra societat. Que no és una menja imprescindible enllà de reduïdes encara molt selectius.

Estimat amic, ja acabo: Catalunya en els darrers temps s'ha normalitzat musicalment, o gairebé, en més d'un aspecte, com per exemple la millora i vertebració del teixit docent en els diversos nivells, i de manera molt especial en el de la realització d'infraestructures: en relativament pocs anys arreu del país s'han construït, de la mà de la iniciativa institucional, una munió d'auditoris i de sales polivalents aptes per al concertisme. Tanmateix, més totxos no han significat necessàriament més vida, i encara que en part hagin esperonat vers la seva noble finalitat justificadora, no han esdevingut ni molt menys suficients per construir una societat més àmpliament sensible envers la música culta. I de fet és lògic que hagi estat així, perquè el problema pertany a una altra esfera. I aquí plora definitivament la criatura, perquè, és clar, és molt més fàcil construir edificis de totxos i de formigó que no d'inquietud i de sensibilitat. Pel camí, que no es preveu curt, ens haurem de continuar conformant a gaudir del seu art, i del de molts més col·legues, en les ocasions en què, malgrat tot, pugui surar i fer-se vistent.

Del seu affm.

Jaume Comellas

RMC
303

IMPROMPTU

per FRANCESC TAVERNA-BECH

El món de la música i l'ètica

A l marge d'assumpes escabrosos que ja estan en mans de la justícia i potser perquè a l'inici de tots els anys existeix en nosaltres una predisposició generalitzada i globalitzada d'esmenar males conductes, males idees i com ganes de tornar a tenir bons propòsits, bons pensaments i un llarg etcètera que afecta la nostra bondat, voldria escriure i reflexionar sobre la manca d'ètica, o bé la mala educació, i també sobre la fatuïtat d'alguns somnis de grandesa que manifesten determinats personatges de la música catalana. Veritablement, la música és quelcom meravellós i, per tant, és digna d'ésser estimada amb tota la força del nostre amor. Estimar vol dir conèixer i conèixer significa ésser conscients de tot el que ha passat i respectar-ho, i també implica no ignorar mai que la teva opció per treballar per la música ha estat conseqüència d'un acte de confiança i fe en la teva capacitat de treball i saber. Vol dir també fer la feina sense empenyar els companys de camí, re-

conèixer les aportacions d'altres a la teva activitat, intentant ajudar-los i no menystenir-los, no apoderar-se del que no és teu, ni tampoc usar-ho solament per ostentar una posició social, o bé fer concessions pel sol fet d'una relació amistosa, sinó que és quelcom que tens a les teves mans per engrandir el nostre patrimoni cultural i artístic.

Fins a cert punt, evidenciem amb massa freqüència situacions injustes, l'activitat de capelletes que, tancades en si mateixes, obstaculitzen el que altres gents aporten al desenvolupament de la nostra cultura i de la nostra música, o bé afavoreixen activitats de persones que res no tenen a dir...

Estimat lector, desitjo que continuïs estimant la música i que amb la teva actitud facis comprendre, entendre les greus malifetes i manques d'educació cívica que tenen alguns dels nostres companys en aquest llarg i no sempre fàcil camí que és la vida, en la qual i per a nosaltres la música té una presència cabdal.

Laura Ruiz, catedràtica de l'Escola Superior de Frankfurt

La jove clarinetista ampostina Laura Ruiz Farreres acaba d'aconseguir, mitjançant unes disputadíssimes oposicions, la càtedra de clarinet de l'Escola Superior de Música de Frankfurt. Aquest atot s'afegeix a una carrera molt important que amb només 30 anys d'edat l'ha portat a ser actualment primer clarinet solista de la Komische Oper de Berlín. El seu procés de formació va començar a la seva vila natal —on el seu pare, Octavi Ruiz Gisbert, és director de la Banda La Lira Ampostina—, els va continuar a Barcelona i després a Londres, Basilea i finalment a Berlín. Pel camí ha resultat guardonada en diversos concursos internacionals, entre els quals el Tumbridge Wells International Competition (Anglaterra) i Clarinet Marco Fiorindo (Itàlia), i a casa nostra va guanyar l'edició del cicle El Primer Palau de l'any 2003.

Laura Ruiz forma part de l'Ensemble Mediterran i ara acaba d'enregistrar per al prestigiós segell DreyerGaido un CD amb obra per a clarinet sol de compositors de la segona meitat del segle XX, que inclou Messiaen, Donatoni, Berio, Stockhausen, Penderecki, Bucchi i Denisov. Algunes de les composicions no s'havien enregistrat mai abans.

Carles Checa dirigeix dues estrenes a Cadis

El jove director català Carles Checa va dirigir el dia 21 de novembre les estrenes de sengles obres dels compositors Paco Toledo i José López de Aranda en un programa que també comptava amb la *Rapsòdia portuguesa* d'Ernesto Halffter. El concert va tenir lloc en el marc del Festival de Música Española, a Cadis, concretament al Teatro Manuel de Falla d'aquesta ciutat. D'altra banda, Carles Checa recentment ha dirigit la Royal Philharmonic Orchestra amb notable èxit.

TANGENTS

Valladolid

per JORDI MALUQUER

Fins ara semblava que calia assistir a les temporades fixes de les grans capitals per poder acomplir la fita de veure els grans noms de la interpretació musical. Madrid, Barcelona i, darrerament, València concentraven aquesta oferta. Repassant les propostes de ciutats diverses ens hem aturat a Valladolid com a exemple del nivell assolit per altres capitals que amb l'Estat de les autonomies han tingut progressió en molts nivells, entre els quals els de l'oferta cultural d'importació dels grans noms mediàtics.

Si aneu a Valladolid al cicle grans orquestres, hi podreu sentir de novembre a maig: l'Orquestra Revolucionària i Romàntica dirigida per Gardiner, l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Berlín dirigida per Marek Janowski, la Simfònica de Bamberg dirigida per Jonathan Nott, l'Orchestra of the Age of Enlightenment i el Philharmonia Chorus dirigits per Charles Mackerras, per acabar amb l'Orquestra Filharmònica Txeca amb Eliahu Inbal. Si us apunteu al cicle grans solistes de novembre a març, hi podreu sentir Emmanuel Ax; Jacques Thibaudet; Krystian Zimerman; Emmanuel Pahud i Trevor Pinnock; Arcadi Volodos, i el clouen amb Janine Jansen. Al Centre Cultural Miguel Delibes ofereixen un cicle en què ja ha actuat William Christie amb l'oratori *Susanna* de Händel; pel gener podran escoltar la revelació dels darrers anys, Danielle de Niese, amb Il Giardino Armonico i àries de Händel; després hi passa Cecilia Bartoli presentant el seu nou disc *Sacrificium. La scuola dei castratti*. El Concerto Italiano de Rinaldo Alessandrini hi farà *Il ritorno d'Ulisse in patria* i, per cloure el cicle, hi torna Il Giardino Armonico per representar *Ottone* in villa de Vivaldi.

Tot plegat, exquisit, però de cara enfora, sense producció pròpia. Això sí, a uns preus que oscil·len, en el cicle de grans orquestres, de 25 a 35 euros. Matèria de reflexió...

ARS SUBTILIOR

Tocar o fer música

per XAVIER CHAVARRIA

Fa uns dies, una conversa distesa amb altres músics ens va fer adonar que cada cop hi ha més intèrprets arreu del món, però que en canvi no augmenta el nombre de músics. De músics, en majúscules. Surten de sota les pedres pianistes, violinistes, cantants o fins i tot directors, però són pocs els que arriben a la categoria de músics (que és una categoria diferent de la d'intèrpret, equivalent a la distinció que els antics feien entre músics i "tocadors" d'instruments). Toquen molt i pensen poc (o gens); probablement no entenen res de la música que toquen, que per a ells no és altra cosa que un mer exercici gimnàstic de dits; no hi ha un treball d'investigació al darrere, ni cap mena de reflexió sobre allò que toquen. Un dels contertulians ens descrivia els alumnes que es trobava a les *masterclasses* sobre l'obra de Granados que imparteix a Londres, "fenòmens" i acrobates del piano capaços de tocar *Goyescas* a la perfecció (millor que ell mateix, ens confessava), però sense ni un bri de música. No entenen res. L'*star system* que també s'ha instal·lat al món de la clàssica afavoreix encara més aquesta inconsistència artística: es busquen constantment fenòmens musicals enlluernadors, *showmen* que acaben sent un bluf, figures emergents, prodigis fora de sèrie, per vendre discos i concerts a dojo, i per caure en l'oblit més absolut pocs anys després, quan se'ls ha vist el llautó. Segur que us en ve algun a la memòria.

Tot això ve a tomb per la imminent visita del pianista xinès Lang Lang al Palau: no vull dir de cap manera que ell sigui un bluf, o un simple fenomen mediàtic (que també ho és): és innegable que Lang Lang té una tècnica abasagadora, fora de sèrie. Però no ens podem sostreure a les ferotges crítiques que rep arreu del món, on el titllen precisament de *showman* frívol i vulgar, irrespectuosos amb la música que toca i amb els músics que l'envolten (per l'altercat amb Mutti, sens dubte) i se l'acusa de convertir els seus recitals en un espectacle en què les acrobàcies, el virtuosisme, els gestos teatrals i melodramàtics passen per sobre de la mateixa música. A Londres: "*La seva destresa tocant és tan gran com la seva vulgaritat*"; al Carnegie Hall (on l'anomenen *Bang Bang*, perquè tot ho toca a la màxima velocitat possible): "*Lang Lang és capaç de tocar passatges amb una delicadesa sublim, i tot seguit estossinar el piano fins a l'exasperació*"; i una crònica del *New York Times* deia: "*Aquesta nit Lang Lang ens ha pres el pèl una altra vegada: la superestrella ha esmicolat el Concert per a piano de Chopin, ha fet anar de bòlit l'orquestra, gronxant-se i desmaiant-se sobre el teclat. Ho toca tot com si el públic necessités sobredosis d'emoció i virtuosisme exagerat per no avorir-se amb la música. No puc recordar un solista més mortificant*." Caldrà anar al Palau a comprovar si és una premonició o simple bilis.

RMC
303

40.000 escolars a la 24a temporada de Les Escoles al Palau

El passat novembre començà la 24a temporada de Les Escoles al Palau, cicle organitzat per la Fundació Orfeo Català-Palau de la Música que vol donar suport a l'ensenyament musical de les escoles apropant als escolars la cançó popular catalana, la cobla, els instruments de l'orquestra, el jazz, la història del *pop-rock*, etc. Hi participen escolars des dels 3 fins als 16 anys d'edat, de 321 escoles de Catalunya, que assistiran a 66 concerts i 78 visites arquitectòniques.

Els concerts s'articulen en tres fases: una primera fase de preparació en què els mestres reben documentació referent al concert i la preparen amb els alumnes, una segona fase que correspon al punt àlgid i que és l'assistència al concert, i una tercera fase de treball a les escoles.

Nous encàrrecs per a Benet Casablanques

El compositor sabadellenc Benet Casablanques ha rebut dos encàrrecs, un del Miller Theatre at Columbia University de Nova York i l'altre de la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. En el primer cas es tracta de *Four Darks in Red*, per a orquestra de cambra (a partir de la pintura de Mark Rothko); la seva estrena mundial tindrà lloc el 25 de febrer de 2010, coincidint amb un *Composers Portrait* al prestigiós escenari novaïorquès. Serà el primer concert monogràfic dedicat a un autor espanyol a Nova York. La interpretació serà a càrrec del Perspectives Ensemble, dirigida per Àngel Gil-Ordóñez.

L'encàrrec de la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra és una obra per a clarinet solista i orquestra de cambra per a la sèrie de concerts del seu Ensemble 10/10. L'obra, *Dove of Peace. Hommage to Picasso (Chamber Concert N. 1 for Clarinet solo and Ensemble)*, respon a l'admiració de Casablanques per l'obra de Picasso, i l'estrena coincidirà amb la inauguració d'una exposició a la Tate Gallery de Londres. L'estrena mundial serà el 19 de maig de 2010 a Liverpool, amb l'Ensemble 10/10, amb el clarinetista Nicholas Cox (dedicatari de l'obra) com a solista, dirigit per Clark Rundell.

L'OCE presenta nou disc

L'Orquestra de Cambra de l'Empordà (OCE) presentà el passat 1 de novembre, al Teatre Municipal El Jardí de Figueres, l'enregistrament d'un nou disc de sardanes –que porta per títol *Compositors de Figueres, Ciutat Mare de la Sardana*– amb un acurat recull de deu compositors figuerencs, amb varietat d'estils, i orquestracions de Jaume Cristau, Jaume del Blanco i Carles Coll.

APUNT

Palau i no tot s'hi val

Com és ben evident, no hem volgut insistir en el tema de la problemàtica del Palau arran dels fets prou coneguts, atès que ja prou que s'ha airejat i s'aireja arreu dels mitjans de comunicació generalista.

Si ara ho fem, és per fer oferir una reflexió sobre quelcom que ens sembla interessant i que queda del tot al marge del molt que s'ha dit.

Ens referim a l'àmbit de les respostes que s'han vessat per part de la professió musical –comprentent-hi totes les branques, fins i tot la política en allò que li correspon.

Sense ànim de caure en generalitzacions excloents, a hom li hauria agradat trobar més obertura d'horitzons, més lleialtat, més generositat i, en definitiva, més grandesa de criteri. I, naturalment, menys visió interessada, menys furgar en benefici propi en la ferida d'una situació institucionalment feble –de manera provisional, és clar–, menys gremialisme individualista i menys desviament d'aigua al molí propi. I acceptant el matís ponderador que tothom coneix més bé el terreny propi, cal deixar rotundament clar que ara calen més que mai aquells posicionaments i sobren més que mai aquests.

Tamino

González de la Rubia a Eslovàquia

L'Ajuntament de la ciutat eslovaca de Banská-Bystrica va convidar el compositor i director d'orquestra Domènec González de la Rubia, juntament amb l'Ensemble Diapason (formació de la qual és titular), al Festival Internacional Salons de Música que tingué lloc el passat octubre. Aquest conjunt oferí un concert el dia 10 d'octubre a la Sala de la Biblioteca Científica Estatal amb un programa d'obres de Satie, Delfi Colomé, Falla, Albéniz i González de la Rubia, entre altres autors. La relació entre Eslovàquia i González de la Rubia començà en els anys 1990, 1991 i 1993, quan el compositor va estudiar en els arxius musicals de la ciutat l'obra de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), que va ser, juntament amb Beethoven, el compositor més famós del seu temps, a més del principal deixeble de W. A. Mozart.

Un israelià de 24 anys guanya el I Concurs Internacional de Composició Ireneu Segarra

El compositor israelià Yair Klartag, de 24 anys, va guanyar el I Concurs Internacional de Composició Ireneu Segarra 2008-2009 amb l'obra *Salve Regina*, per a cor de veus blanques i acompanyament d'orgue, dotat amb 15.000 euros. Al premi, convocat per l'Escolania de Montserrat (en col·laboració amb la Fundació Abadia de Montserrat 2025, i amb el suport de l'Obra Social Caixa Catalunya), hi van optar un total de 112 obres de compositors de 35 països. L'Escolania de Montserrat farà la primera audició pública, en presència de l'autor, el dia del lliurament de premis, que serà al final d'aquest curs 2009-10, a la basílica de Santa Maria de Montserrat.

El jurat va ser format per: Javier Busto, director de cor i compositor d'Hondarríbia (Guipúscoa); José Río-Pareja, professor del Departament de Composició de l'ESMUC de Barcelona; Guy Reibel, director de cor i d'orquestra, mestre i professor de composició del CNSM de París; Antoni Ros Marbà, director d'orquestra i compositor, de Barcelona; Bernat Vivancos, director de l'Escolania de Montserrat i professor de composició a l'ESMUC de Barcelona, que va actuar de president, i G. Manel Gasch, prefecte de l'Escolania, com a secretari.

El I Concurs Internacional de Composició 2008-09 s'ha inspirat en els Encontres Internacionals de Composició, creats l'any 1968 pel P. Ireneu Segarra, que també es van celebrar a Liverpool, l'any 1975, i en els quals van prendre part importants compositors del moment. Aquesta convocatòria, que és biennal, té una finalitat doble: fomentar la producció litúrgica per a cor de veus blanques i premiar els nous valors de la creació contemporània.

El Centre Robert Gerhard

posa en marxa un cicle de concerts a diversos indrets dels Països Catalans

El Centre Robert Gerhard, com és sabut dedicat a la difusió i promoció del patrimoni musical català, organitza un cicle de concerts de característiques de contingut molt a part del que és habitual i també pel fet de desenvolupar-se en diversos àmbits de Catalunya i Balears.

En total seran set concerts, que es desenvoluparan entre el passat 3 de novembre i el dia 1 de juliol, que obeeixen a criteris molt personalitzats cadascun.

Entre la primera òpera que es va representar a Catalunya –*Il più bel nome* d'Antonio Caldara– i una trobada musical Catalunya-Balears, hi ha un seguit de propostes de notable interès però molt heterogènies. I sempre servides per quadres interpretatius més que satisfactoris.

És el cas ja d'antuvi de l'esmentada òpera que es va oferir el dia 3 de novembre a l'Auditori Enric Granados de Lleida amb una formació com El Concierto Español, solistes com la soprano María Espada, el contratenor Roberto Aldueza i el tenor Agustín Prunell-Friend entre altres solistes vocals, més el Cor de Cambra de l'ESMUC i la direcció d'Emilio Moreno.

De contingut totalment insòlit és el segon concert amb obra de Charles Desmazes, un compositor avalat pel fet que suposadament va compondre música per al casament a Figueres de ni més ni menys que del rei Felip V. La interpretació serà del grup Vespres d'Arnadí que dirigeix Daniel Espasa Canadell. Els concerts s'oferiran a la Sala Oriol Martorell de l'Auditori i a la Sala d'Actes de l'Ajuntament de Benidorm.

Una manifestació de gran interès és el recorregut que farà per l'obra pianística de Baltasar Samper el pianista mallorquí Joan Moll, probablement el millor coneixedor de la figura del compositor. S'oferirà en cinc concerts arreu de les Illes –Ciutat de Mallorca, Formentera, Eivissa, Alcúdia i Maó.

El compositor granollerí Josep Maria Ruera serà objecte d'un concert monogràfic que dirigirà Antoni Ros Marbà, que té el seu punt àlgid en la versió del poema *Empúries* per a orquestra i cobla. L'interpretaran l'Orquestra de Cambra de Granollers, l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra i la Cobla Sant Jordi, que portarà el pes del concert. Se n'oferiran dos concerts al Teatre Auditori de Granollers.

Un altre compositor homenatjat serà Joan Manén, un dels músics catalans més universals i tanmateix molt oblidat, de qui l'Orquestra de Cambra Terrassa 48, dirigida per Xavier Puig, interpretarà el *Concert da camera per a violí i cordes*, amb Kai Gleusteen com a solista, i completant el programa *Metamorfosis* de Richard Strauss. Serà a l'Auditori del Conservatori de Terrassa.

Un grup de cambra de gran qualitat, l'Ensemble Mediterrain –del qual forma part, entre d'altres, la clarinetista ampostina Laura Ruiz–, oferirà un concert justificat, en el context de l'esperit del cicle, per la *Suite espanyola, opus 47*, en versió per a septet de Bruno Borralhinho, que és el líder de l'esmentat ensemble.

Dos grans compositors nostres, català i mallorquí respectivament, Ricard Lamote de Grignon i Baltasar Samper, establiran un pont entre aquests països en un concert que protagonitzarà, a la Sala Pau Casals de l'Auditori, l'Orquestra Simfònica de Balears Ciutat de Palma dirigida pel seu titular, Salvador Brotons. Els títols de les obres resulten ben explícits: *Simfonia catalana* (Lamote) i *Mallorca: suite simfònica* (Samper). **RRMC**

Ali Jorge Arango, premiat a Düsseldorf

El guitarrista cubà fincat a Barcelona Ali Jorge Arango ha resultat guanyador del Düsseldorf Guitarfestival celebrat en aquesta ciutat alemanya. Aquest concurs és promogut per la Hochschule Robert Schumann i el premi consisteix en una dotació econòmica de 1.000 euros i una guitarra de concert valorada en 8.000 euros.

En la prova final, Ali Arango va interpretar el *Concert per a guitarra i orquestra* d'Heitor Villa-Lobos acompanyat per l'orquestra simfònica de l'esmentada Hochschule. Ali Arango acaba d'aconseguir el primer premi del cicle El Primer Palau de l'edició 2009.

COBLA

Joaquim Serra, essència i esperit

per JOSEP PASQUAL

En la història de la música de cobla, Joaquim Serra és aquell capítol imprescindible sense el qual alguna cosa hauria fallat. Serra és una mica Bach pels fonaments que va establir amb la seva teòrica instrumental i la seva pràctica creadora, però també va ser una mica Mahler per la recerca d'un romanticisme exultant, una mica Vivaldi per la seva efectiva simplicitat, una mica Mozart pel seu positivisme i una mica Satie i Strauss per la seva bellesa commovedora. Buscar-hi paral·lelismes amb Bruckner, Rakhmàninov o Berlioz esdevé més forçat, però el valor de Serra s'hi fa notar pel fet que va afavorir que posteriorment altres fessin córrer la cobla per aquesta mena de camins.

Aquesta podria ser l'essència de la seva exquisida obra, i també l'esperit clarivident que a hores d'ara encara fa de guia. Ho demostra l'Agupació Cultural Folklòrica Barcelona, impulsora del prestigiós Premi de Composició Joaquim Serra, que el 2000 es va reconvertir en Memorial. Un cop abandonada per exhauriment la fórmula del concurs, l'esquema de la invitació a la composició no ha parat de donar fruits cada cop més espectaculars, i és que actuar amb llibertat davant de creadors d'avantguarda i presentar-los la cobla com el que és sense que els apriorismes domèstics no hi influeixen ni mínimament, afavoreix la incorporació assossegada de nous llenguatges i noves maneres d'entendre la cobla com a formació instrumental.

Al novembre va tenir lloc una nova edició del Memorial amb el qual s'ha obert com mai el punt de mira creuant l'Atlàntic i convidant dos compositors de la factoria Williams. D'una banda, Kevin Kaska, autor de la banda sonora de la pel·lícula *Enemies públics*, que ha presentat la *Rhapsody for cobla*, i de l'altra, Louis Stewat, pianista i director de prestigi, que ha ofert *Symposium for piano and cobla*. La creació catalana hi va estar representada a través de Josep Padró, compositor massa escadusser i sempre celebrat que va presentar *El plor d'Àfrica*, obra per a violí i cobla.

Era evident que la presentació d'obres de factura eminentment americana havia de produir expectació, però és que a més, el resultat va entusiasmar. No obstant això, potser el millor és que l'efecte "Amèrica" es va fer notar fins al punt que la notícia va obrir el *Telenotícies* del vespre, cosa que era la primera vegada que passava sense que això tingués res a veure amb la qualitat de les obres presentades en convocatòries anteriors. És una conseqüència del papanatisme que ens mou (i que ens commou), que en definitiva confirma la premissa que postula que la nostra percepció de la cobla canviarà quan ens ho vinguin a explicar des de fora. El Memorial Joaquim Serra 2009 ho ha deixat més fàcil.

RM C
303

A PROPÒSIT DE...

Els vint-i-cinc anys d'Euroconcert

Antoni Sàbat

Enguany, una de les temporades de concerts deganes del nostre país està d'aniversari. Com totes les xifres rodones, els 25 anys d'Euroconcert conviden a la reflexió, la valoració i la mirada enrere. En aquest cas concret, però, també és sobretot un moment de felicitació.

per ALBERT TORRENS

—Quin és el secret d'aquests vint-i-cinc anys?

—El secret és l'aposta: la mateixa continuïtat, les propostes selectives i la voluntat d'un servei a la música per mitjà d'una oferta en què preval la qualitat per damunt de qualsevol altre condicionament. A Euroconcert, hem optat per un cert equilibri entre les propostes del repertori convencional i la inclusió d'un tipus de música majoritàriament menys coneguda, amb exemples programàtics propis d'un context històric poc divulgat. Tot això amb un plantejament normal sense exhibicionisme.

—Quan i com va néixer Euroconcert?

—És fruit d'una aposta personal iniciada el 1985 —Any Europeu de la Música, i d'aquí Euroconcert— amb l'objectiu d'oferir una oferta selectiva en el camp de la cultura i, concretament, en l'àmbit musical. La música de cambra, amb una bona dosi de plantejaments insòlits o infreqüents, ha estat l'objectiu prioritari i continuat d'aquesta aposta no exempta de risc.

—Resumeixi'ns breument la seva trajectòria professional prèvia a la faceta de programador de concerts.

—De fet, no m'he mogut pràcticament d'aquest terreny. Després d'un breu pas per la Universitat de Barcelona, em vaig integrar plenament al Palau de la Música, on vaig exercir d'administrador durant vint anys i on també vaig assumir la direcció del Fòrum Musical i del Fes-



EL ROSTRE D'ANTONI SÀBAT ÉS FAMILIAR PER ALS AFICIONATS A LA MÚSICA CLÀSSICA QUE SOLEN ACUDIR ALS CONCERTS DEL PALAU DE LA MÚSICA. PER ALS ABONATS A LES TEMPORADES D'EUROCONCERT, PERÒ, ÉS MOLT MÉS QUE AIXÒ. PERQUÈ HAN ENTRAT A FORMAR PART D'UN GRUP QUE, LLUNY DE SER SELECTE, PODRÍEM DEFINIR, SENS DUBTE, D'AFORTUNAT. AQUESTA CIRCUMSTÀNCIA ÉS FRUIT DE LA INICIATIVA PERSONALÍSSIMA D'UN HOME QUE, AMB UN GAVADAL D'EXPERIÈNCIA QUE POCS ATRESOREN, ÉS TAN DIGNE DE RECONÈIXEMENT COM, SOBRETOT, DE SINCER AGRAÏMENT.

tival Internacional de Música de Barcelona durant sis edicions. Després, durant quatre anys, vaig responsabilitzar-me de l'àmbit musical en la primera etapa del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, des d'on vam desplegar una política de suport a la difusió de la música i el seu patrimoni històric. Ja en el marc de la iniciativa privada, el 1985 vaig emprendre l'aventura d'Euroconcert. Puc dir que, al llarg de cinquanta anys, m'he sentit vinculat estretament amb el Palau de la Música Catalana, la meua segona, o primera, llar.

—Sovint sentim a dir que la música (i, especialment, la clàssica) és deficitària. Com ho ha viscut, això, des d'Euroconcert?

—Des de l'angle privat, és cert si ens referim a la música anomenada clàssica. Si hom fa prevaler la qualitat, els costos esdevenen molt elevats (honoraris d'intèrprets, lloguer del Palau, viatges i hotels, impostos excessius, promoció adient i despeses d'organització), que, òbviament, generen dèficits que només es poden equilibrar amb el suport de les institucions públiques. El recurs públic-privat ofereix una fórmula es-

caient i necessària en aquest camp cultural: ni tot cal que sigui públic (suposaria un dirigisme) ni tot privat (impossible de suportar).

—L'especialització en música antiga ha estat fruit d'un interès personal per aquest camp artístic?

—Evidentment, però no en exclusivitat. Personalment, hi trobo una font insondable que recupera una cultura apassionant. Ho faig extensiu igualment a la literatura renaixentista. L'humanisme és la font de la modernitat i el barroc l'expressió exultant de tots aquests sentiments que configuren la vida.

—Després de vint-i-cinc anys en un àmbit tan especialitzat, podem dir que és inesgotable?

—Totalment. El món musical no és, ni molt menys, reduït. Encara no ha estat explorat ni recuperat del tot. Tant en l'aspecte de la recerca musical com en l'especialització dels intèrprets no s'ha exhaurit tot el potencial possible. Euroconcert, per voluntat pròpia, ha presentat propostes poc habituals al costat d'intèrprets especialitzats però desconeguts encara del nostre públic.

—Aquesta especialització en el repertori ha dut també a la fidelització del públic fins al punt d'arribar a la coexistència personal. Com és el seu públic?

—Intel·ligent, encuriós, selecte, apassionat... I, dissortadament, reduït, probablement per aquestes mateixes connotacions. Això, d'altra banda, genera complicitat i afinitat.

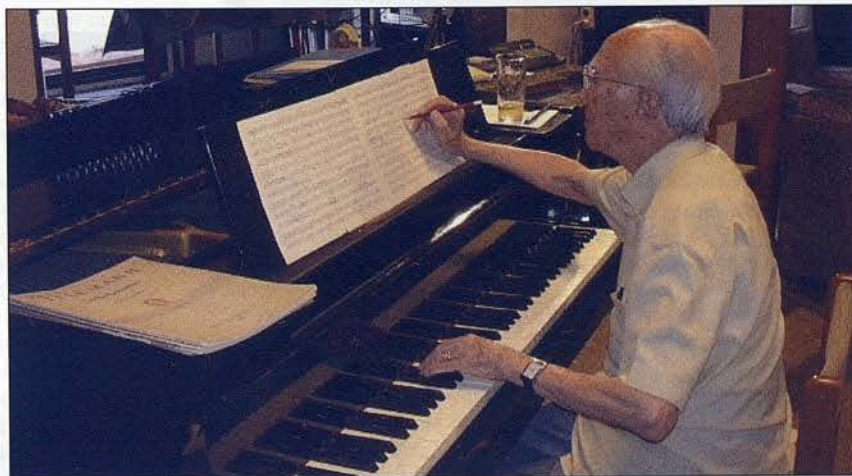
—S'ha queixat sovint de la manca d'atracció del públic jove cap a la música —i, més concretament, l'antiga. Per què creu que l'interès per la clàssica va creixent amb l'edat i què podrien aportar els oients joves als seus concerts i a d'altres de música antiga?

—Els plantejaments educatius s'han obert darrerament a una certa formació musical, però una vegada acabat el període d'estudis, l'interès es dispersa. L'edat comporta un estadi reflexiu que es tradueix en afeció i arrelament a unes vivències selectives. La desitjada incorporació d'una joventut encuriósida aportaria saba nova, una satisfacció personal i una regeneració del fet musical com a element de cultura.

—Finalment, què desitja i què espera del futur d'Euroconcert?

—L'objectiu és prosseguir en la línia empresa i consolidada durant aquests vint-i-cinc anys. El millor desig és el de trobar la complicitat —institucions, mecenatge, públic, intèrprets— per a una continuïtat sempre en evolució. N'espero, per tant, uns resultats òptims que impliquin el reconeixement de la societat més sensible en aquesta tasca de fomentar i enriquir un fet cultural de primera necessitat. És demanar massa?

En record de Lluís Lloansí



per JOSEP PASQUAL

Els antecedents musicals de la família de Lluís Lloansí (Sant Feliu de Guíxols, 25.8.1914-Barcelona, 5.11.2009) van facilitar que la seva formació inicial fos conduïda per Josep M. Vilà i Gandol, o el que és el mateix, directament influenciada per Juli Garreta. Amb aquests inicis privilegiats, Lluís Lloansí va esdevenir l'organista del cor parroquial, del qual va modernitzar el repertori escrivint diverses peces de caire religiós que no s'han pogut conservar. La desaparició primerenca de tots dos grans mestres i els atzars propis de la guerra van provocar que, un cop a la Barcelona de postguerra completés la seva formació de manera autodidàctica mentre exercia de pianista i dirigia l'Orquestra Barcino de l'Orfeó de Sants. El talent natural i el gust per la bona música van provocar que l'amateurisme no fos un obstacle per convertir-se en un compositor de característiques inèdites, remarcable per la franquesa del seu missatge, la humilitat del seu caràcter i la majestuositat de la seva expressió. Dedicat gairebé en exclusiva a la cobla per convenciment artístic i per militància d'esperit, el seu estil va destacar pel gust clàssic i una ambició senzilla, amb melodies delicades carregades de lirisme i harmonitzacions sòbries i elegants mancades volgudament de qualsevol concessió de caire populista. Va configurar un reduït i selecte catàleg de 27 sardanes i 3 obres de format lliure per a una i dues cobles amb el qual va guanyar convocatòries

com el Premi Ramon Serra del Concurs Barcino el 1960 amb el díptic verdaguerià *Gentil i Flordeneu* i el Premi Ceret-Banyoles el 1980 amb *Tardoral* (que també va obtenir el premi popular), a més de resultar finalista en concursos de prestigi com el Premi Joaquim Serra el 1981 amb *Dues roses i un clavell* o el Vila de Lloret el 1978 amb *Albada a Lloret* i el 1981 amb *Vila blanca de Lloret*. Amb tot, les obres per les quals és més recordat són les sardanes *Ginesta ran la mar* i *Una vela en el mar blau* i el moviment simfònic *Fantasia lírica*.

Juntament amb Domènec Moner, Fèlix Martínez i Comín, Josep M. Bernat, Josep Gravalosa i Pere Masats, als anys seixanta i setanta va desenvolupar una gran tasca per a la dignificació de la música de cobla. Aquest grup d'intel·lectuals defensors dels valors artístics i musicals de la cobla van afavorir el ressorgiment de l'obra de diferents creadors selectes (com ara Garreta o Lamote de Grignon), amb la qual cosa van evitar la reclusió a les prestatgeries dels arxius. Aquesta faceta cultivada i enamorada el va conduir a convertir-se en un director de gest ferm i precís amb el qual recreava les arquitectures sonores més complexes, característiques que el van situar en diverses ocasions al púlpit de la mítica Cobla Barcelona, mentre que a la dècada dels vuitanta la seva voluntat didàctica el van convertir en el director de l'aleshores recentment formada Cobla Ciutat de Terrassa. Per tot plegat, el 1999 l'Obra de Ballet Popular el va distingir amb la Medalla al Mèrit Musical.

RMC
303

Consolidació de l'oferta musical de l'Auditori de Girona

Girona sembla tenir consolidada, en el marc de l'Auditori, la seva oferta cultural en l'àmbit de la música.

per JOSEP JOFRÉ

Així, l'Auditori continua oferint una programació caracteritzada per l'equilibri entre la qualitat i la varietat, tal com es desprèn de les paraules següents, signades per l'alcalde de la ciutat, la Sra. Anna Pagans: "A punt de celebrar el seu quart aniversari, l'Auditori de Girona s'ha consolidat com a punt de trobada i un dels principals centres de la vida cultural de la ciutat. Amb la seva aposta per la qualitat i la diversitat, l'Auditori està clarament situat com un dels escenaris fonamentals en el mapa musical català."

Així, en la programació de música clàssica, cal destacar la tercera temporada Ibercamera Girona, amb una proposta d'un altíssim nivell, que inclou, aquest primer semestre del 2010, un total de sis propostes.

L'Orquestra Simfònica de Bamberg, una de les principals formacions d'Alemanya, sota la direcció del seu titular, l'anglès Jonathan Nott, inaugurarà la temporada amb un preciós programa dedicat a la música centreeuropea, en la qual es podrà escoltar, entre d'altres, la *Simfonia núm. 1 "Tità"* de Gustav Mahler (2 de febrer). La música de Chopin, un dels exponents més colpidors de l'esperit romàntic, també serà present a Ibercamera el dia 27 de febrer en la presentació a Catalunya del jove pianista xinès Yundi Li, guanyador l'any 2000 del prestigiós Concurs Chopin de Varsòvia.

En la tercera de les propostes que Ibercamera presentarà a Girona, el 21 de març, el Cor de Nens de Windsbach i la Deutsche Kammermusik, dirigits per Karl-Friedrich Beringer, oferiran el *Requiem* de W. A. Mozart i la *Missa núm. 2* de Franz Schubert.

La música de cambra també hi serà present, el dia 11 d'abril, de la mà del Quartet Quiroga i del pianista José Enrique Bagaría, interpretant obres de F. J. Haydn, W. A. Mozart i R. Schumann.

L'English Chamber Orchestra, dirigida per Kaspar Zehnder i amb Viviane Hagner com a solista de violí, oferiran un programa íntegrament dedicat a L. van Beethoven, en el qual es podrà escoltar el *Concert per a violí i orquestra*



VIVIANE HAGNER

en *Re m*, op. 61 i la seva *Primera Simfonia*.

Dos anys després de l'extraordinari recital a l'Auditori de Girona, Maria João Pires torna el 23 de maig a l'escenari de la Sala Simfònica per oferir el *Concert per a piano i orquestra núm. 3* de L. van Beethoven.

L'acompanyarà l'Staatskapelle de Weimar que, sota la direcció del mític Leopold Hager, complementarà el programa amb l'obertura "*Coriolano*" de Beethoven i la *Simfonia núm. 1* de Franz Schubert.

Amés del conveni amb Ibercamera, l'Auditori de Girona completa la temporada amb una interessant i variada programació en la qual es poden trobar els dos concerts que, sota la batuta d'Eiji Oue, hi oferirà l'Orquestra Simfònica i Nacional de Catalunya (OBC). En el primer, amb la intervenció del violoncel·lista brasiler Antonio Meneses, els músics interpretaran, entre altres obres, l'elegant *Concert per a violoncel núm. 1* de Camille Saint-Saëns i la suite de *L'Ocell de foc* d'I. Stravinsky (12 de març), mentre que en el concert del dia 28 de maig, s'hi inclou la cèlebre *Quadres d'una exposició* de Mussorgski en l'orquestració de Maurice Ravel. L'acompanyen el *Don Joan* de Richard Strauss i el *Nocturno sevillano* d'Agustí Borgunyó.

També l'Orquestra de Cadaqués protagonitzarà dues actuacions. En la del dia 6 de febrer, amb l'Escolania de Montserrat, Jordi Dauder i Sir Neville Marriner, el repertori escollit és *El somni d'una nit d'estiu* de F. Mendelssohn i *Tres responsoris* de Narcís Casanoves. Com a cloenda del Concurs Internacional de Direcció de l'Orquestra de Cadaqués, el

dimecres dia 9 de juny, hi haurà l'ocasió de veure en acció una de les autèntiques llegendes de la direcció orquestral, Guennadi Rozhdestvenski, amb obres de J. M. Sánchez Verdú, W. A. Mozart, L. van Beethoven i F. Schubert.

Josep Carreras, acompanyat al piano per Lorenzo Bavaj, oferirà el 5 de març un concert a benefici de la Fundació Josep Carreras contra la Leucèmia.

En l'aposta pels intèrprets gironins, l'Auditori de Girona convida els pianistes gironins Carles Lama i Sofia Cabruja, amb un programa amb obres de Brahms, Chopin, Ravel i Rakhmàninov. També l'Orquestra de Girona continua la seva temporada de concerts amb tres actuacions (i es consolida el cicle de música per a cobla de la mà de la Cobla Ciutat de Girona, dirigida per Marcel Sabaté, en el qual s'oferiran dos concerts: "35 anys de la Cobla Ciutat de Girona" (20 de febrer) i "Albert Guinovart & Cobla Ciutat de Girona" (27 de març).

De les moltes actuacions programades, ja fora de l'àmbit de la música clàssica, i amb la voluntat d'arribar a tots els públics, destaca la de Joan Manuel Serrat, que estrena a Catalunya *Hijo de la luz y de la sombra*, en què el cantant català ret homenatge al poeta Miguel Hernández (10 d'abril), així com les actuacions de José Mercé (30 de gener) i de Dulce Pontes (3 de març).

La programació inclou també l'actuació de Quimi Portet & l'Orquestra Filharmònica de Cro-magnon (15 de febrer), el *pop* grandiloqüent de Love of Lesbian (19 de febrer), el ritme i les veus de Goetus -Orquestra Ibèrica de Percussions- amb Eliseo Parra i Sílvia Pérez (25 d'abril), el *jazz-rock* de Bob Mintzer amb Girona Jazz Project (9 de maig) i el *blues* de John Mayall (30 de maig).

En col·laboració amb el Festival Internacional de Música Avançada i Art Multimèdia Sónar, el dissabte 19 de juny hi haurà la actuació de Tristan Perich & BCN 216 + Guillamino, en què l'artista multimèdia novaiorquès combinarà el so de deu violins amb deu canals electrònics d'un bit.

S'inclouen en la programació tres concerts de CÀPSULA. Noves propostes. Rock, *pop* i derivats.

També cal remarcar el cicle de concerts familiars, que portarà a Girona tres concerts: *Compota de Cobla* (28 de febrer), *Corda i descorda* (14 de març) i *Girassons* (25 d'abril).

Haydn en clarobscur

PALAU 100. La Petite Bande. Cor Ex-Tempore; Sunhae Im, Ursula Eittinger, Christoph Genz i Stephan Genz, solistes. Dir.: Sigiswald Kuijken. Haydn. PALAU DE LA MÚSICA. 30 DE NOVEMBRE DE 2009.

per Xavier Chavarria

Hi ha qui diu que quan una obra d'un compositor entronitzat, dels grans, ha quedat oblidada, per alguna cosa és. Aquesta afirmació (que de vegades no és certa) pot resultar excessiva per explicar el desconeixement absolut que tenim de l'oratori *Aplaus* de F. J. Haydn, una mena de cantata al·legòrica sobre les virtuts teològiques, composta per encàrrec el 1768. Però també és evident que no està a l'alçada de la resta de la seva producció. La selecció de fragments per a solistes, cor i orquestra que ens va servir Sigiswald Kuijken a l'inici d'aquest concert en una correctíssima interpretació va evidenciar certa pobresa d'idees i recursos de l'il·lustre compositor de qui enguany commemorarem el dos-cents aniversari de

la mort. És bo fugir dels llocs comuns i descobrir rareses, però quan hi ha tant per escollir, decep cremar les naus per tan minso gaudi.

En canvi, aquell mateix any 1768 Haydn va compondre l'obra que va sonar a continuació, la *Simfonia* núm. 26, "*Lamentatio*", un prodigi d'enginy i originalitat. L'incipient *Sturm und Drang* inicial dona pas a un segon moviment de sensibilitat exquisida, una mena de coral figurat sobre una melodia sacra antiga que fa l'oboè amb un embolcall de la corda deliciós i sorprenent, i que es clou amb un minuet que no ho sembla i que deixa corprès i atònit l'espectador. Les hosts instrumentals de Kuijken van ratllar la perfecció sonora, amb equilibri, atenció al detall i puresa de línies.



A. BOFILL

El plat fort del concert va ser la *Missa in tempore belli*, considerada una mena de simfonia per a veus i orquestra pel seu esperit i el seu llenguatge. El tractament de les veus i del cor és gairebé concertant, i Kuijken va saber donar-los el pes adequat a cada passatge, alleugerint el dramatisme i fent volar el contrapunt. Una corda prodigiosa i delicada i una fusta admirable no van ocultar les esgarinxades tristament habituals de les trompes naturals (aquest cop les trompetes es van salvar) que acompanyen aquesta for-

mació (encara se'm remou l'estómac quan recordo l'ignomínia *Cinquè de Brandenburg* de fa un parell de temporades), i a les quals es va unir un violoncel solista plorós. Sense ser res de l'altre món, el quartet de solistes va complir el seu paper amb correcció (llevat del baix al *Qui tollis*, afectat i fora de lloc) i el cor va mostrar un so feble però equilibrat, just i precís, tot coronant la seva actuació amb una magnífica fuga *Et vitam venturi*. Això sí: a la música de Haydn li escau una mica més de sang.

RMC
303

Renovació i consolidació de valors

EL PRIMER PALAU. Darío Mariño, clarinet. Cuarteto Quiroga. JONC Filharmonia. Dir.: Manuel Valdivieso. Mozart, Copland. PALAU DE LA MÚSICA. 26 DE NOVEMBRE DE 2009.

per Mercedes Conde Pons

El concert de cloenda del cicle El Primer Palau va transmetre una imatge de renovació i consolidació del veritable projecte del Palau de la Música –protegir i defensar la música–, tal com es va fer manifest en les paraules de la seva actual presidenta, Marióna Carulla, com també en les del regidor de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, Jordi Martí. Aquest concert va confirmar també l'èxit del criteri del jurat de la passada edició, extensible en la interpretació del seu guanyador, el clarinetista compostel·là Darío Mariño. El programa s'inicià amb la màgia d'una música com la de Mozart, aparentment –i només en aparença, valgui la redundància– fàcil, i que interpetada per gent jove com ell

quan la va compondre adquireix una dimensió especial. Una música en la qual traspua la il·lusió, la noblesa d'ideals, la transparència d'esperit del geni salzburguès. El Quartet Quiroga i Darío Mariño van saber copsar-ne l'actitud a través del seu diàleg pausat i ben conduït, amb una particular cohesió entre les cordes i un empastament equilibrat amb el clarinet. El guanyador de la passada edició d'El Primer Palau va desplegar amb molta seguretat els seus dots, tot fent partícip l'audiència del seu talent, que ja s'havia mostrat, tot i que només amb un petit tast, en el concert que l'acredità com a mereixedor del màxim guardó d'El Primer Palau, l'any 2008. Si les primeres impressions es regeixen per la intuï-



G. POCH

ció, les segones, i més en aquest cas, ho han de fer per l'anàlisi més racional de la interpretació. En aquest cas, la segona impressió va superar amb escreix la primera, la qual cosa implica un mèrit afegit, fins i tot.

Darío Mariño va demostrar estar molt preparat per enfocar correctament una carrera professional, no només amb la seva interpretació sinó també pel repertori escollit. Si l'elecció del *Quintet per a clarinet i cordes* en *La major* K. 581 de

Wolfgang Amadeus Mozart va permetre descobrir la capacitat comunicativa de Mariño en l'àmbit cambrístic –com també la connexió i equilibri en el conjunt–, el *Concert per a clarinet, orquestra de corda, arpa i piano* d'Aaron Copland va demostrar la gosadia i el domini de l'exercici professional. No és aquesta una obra comuna en el repertori, ni tampoc fàcil en l'execució i en la recepció. Requereix, dels intèrprets, virtuosisme i elevades dosis de rigor tècnic i expressivitat. Malgrat no estar acompanyat per una gran orquestra –val a dir que la JONC Filharmonia, dirigida per Manuel Valdivieso, va fer una feina més llúida en el *Divertimento (simfonia salzburguesa)* en *Re major* de Mozart que no pas en la difícil partitura de Copland–, Mariño va jugar les seves cartes i va aconseguir un èxit merescut, tal com ho va ratificar un públic poc avingut al format clàssic del concert però entusiasta i espontani.

Qui diu que la música no viu?

TEMPORADA OBC. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Eiji Oue, director. Guinovart, Bruckner. L'AUDITORI. 21 DE NOVEMBRE DE 2009.

per M. C. P.

Potser tractant-se de la segona audició o potser, simplement, perquè es va tractar d'un bon concert, l'estat general en sortir-ne era d'una satisfacció i, fins i tot, alegria, val a dir-ho, molt imprevisible. Hi va contribuir, naturalment, una bona interpretació de l'OBC tant de la *Novena Simfonia* d'Anton Bruckner com de l'obra encàrrec que s'estrenava aquell cap de setmana, *Klangfarben*, del català Carles Guinovart. Però no només la interpretació va ser notable—quan Oue s'ho proposa, i els músics de l'OBC també, l'orquestra sona molt i molt bé—, sinó que el programa estava format per dues obres amb el nexa comú de la serietat en

el treball estructural intern, que, òbviament, afavoreix un resultat òptim si el conjunt de l'obra, a més, té una coherència i cohesió unívoca.

És el cas de la *Novena Simfonia* de Bruckner, un treball tardà i molt laboriós, que quedà truncat per la seva mort. Ben tocada, aquesta simfonia és capaç de submergir l'oient en un món gairebé de ciència-ficció en el qual Bruckner obre la porta al Paradís des de la Selva Negra. L'orquestració, l'empastament orgànic dels sons de cada secció de l'orquestra, és la d'un mestre. I en aquesta obra especialment s'aprecia el llegat que Bruckner va deixar en Mahler i Strauss. No s'entenen les simfonies del primer

i els poemes simfònics del segon sense aquesta gosadia mesurada i meditada del mestre Bruckner. ¿Qui no és capaç de reconèixer Strauss en el "Misterioso" del primer moviment o en l'esquinçador inici de l'"Scherzo", per passar a trobar Mahler en el tractament individual dels instruments de vent en la segona secció del moviment o en el sublim inici de l'"Adagio"? ¿I qui no reconeix Wagner en el tractament atorgat al vent metall en el darrer moviment de la simfonia, on *Parsifal* i el misticisme que tant obsessionava Bruckner sobrevolen tot el moviment? Un monument, sens dubte, de la música romàntica germànica, que va tenir en l'estrena de Carles Guinovart un teloner de luxe.

Klangfarben, que evoca el concepte instaurat per Arnold Schönberg—*Klangfarbenmelodie* o melodia de timbres—és una obra simfònica en què s'ob-

serva un magistral procés de recopilació de la tradició musical per reformular-ne els conceptes i actualitzar-los. Per aquest motiu, a *Klangfarben* no es troba només un depurat, subtil i poètic llenguatge tímbric, sinó que a més s'hi observa un discurs motívic que porta l'oient a través d'un imaginari visual també de gran riquesa, el de l'obra pictòrica de Salvador Alibau. S'acostuma a dir que les obres d'art suggereixen sovint noves obres d'art. Si en el cas de l'obra de Bruckner un podia deduir el passat—Brahms i Wagner—i preconcitar el futur—Mahler i Strauss—, en Guinovart això també succeeix. En ell hi ha tota la tradició, des del cant gregorià fins a la Segona Escola de Viena, i el que és més important, no fent-ne un *pasticcio*, sinó una assumpció serena i racional, per tal de poder generar un nou discurs. Una obra que diu, que expressa i que, per tant, genera art.

RMC
303

Quartet de Tokyo, 40 anys impecables

CONCERTS DE MÚSICA DE CAMBRA (PALAU 100). Tokyo String Quartet. Beethoven: *Quartet núm. 2, op. 18 núm. 2*. Berg: *Quartet op. 3*. Brahms: *Quartet de corda núm. 3, op. 67*. PETIT PALAU. 26 DE NOVEMBRE DE 2009.

per Lluís Trullén

El Tokyo String Quartet celebra enguany els quaranta anys d'història. Invitat per inaugurar la temporada de cambra del Palau d'enguany, els seus components Martin Beaver, Kikuei Ikeda, Clive Greensmith i l'històric

viola Kazuhide Isomura van oferir un programa estretament vinculat a la ciutat de Viena. El *Quartet op. 18 núm. 2* de Beethoven va ser publicat a la capital austríaca; el cèlebre *Quartet* de Berg va ser estrenat a la mateixa ciutat i Brahms va co-

mençar a escriure el *Quartet op. 67* també a Viena. Tres quartets amb tres estils diferents, en què el classicisme de ressons haydnians, la fortalesa tímbrica inscrita dins un dodecatonisme no serial i el captivador sentit d'apassionament i vehemència romàntica, van permetre copsar com els Tokyo assoleixen unes versions caracteritzades per l'aprofundiment i les altes cotes de força expressiva. Amb els seus quatre instruments Stradivarius que, com ja és sabut, van per-

tànyer a Paganini, el Quartet va mostrar-nos versions rotundes, coloristes, de diàlegs constants, fent valer aquella màxima que el quartet ha de ser una conversa civilitzada entre quatre persones intel·ligents, això sí, una conversa en què en tot moment l'aprofundiment en l'estètica dels diversos compositors ens va fer reviure el millor del classicisme, de la Segona Escola de Viena i del romanticisme. Un viatge amb ressons vienesos servida per una formació mítica.

Referent per a la música del classicisme

EUROCONCERT. Orquestra de Cambra de Berlín. Matt Haimovitz, violoncel. Schubert, Boccherini, C. Ph. E. Bach, Telemann. PALAU DE LA MÚSICA. 17 DE NOVEMBRE DE 2009.

per Ll. T.

Amb més de seixanta anys d'història, l'Orquestra de Cambra de Berlín ha esdevingut un dels referents en la interpretació de la música del barroc i del classicisme. El seu enregistrament de la integral de les cantates de Bach sota la direcció de Peter Schreier o de pàgines de Mo-

zart o Haydn han estat llorejades a nivell internacional. Sota una concepció musical basada en l'amplitud de so, en la fortalesa tímbrica i en l'alt nivell de virtuosisme, va oferir al Palau un repàs d'obres de Schubert i Telemann, amb la participació del violoncel·lista Matt Haimovitz com a so-

lista dels concerts de Boccherini i de C. Ph. E. Bach. L'alt poder descriptiu d'una música com la *Burlesque de Quichotte*, la cèlebre suite de Telemann, va suposar un desplegament d'efectes sonors, de contrastos, de colors, summament atraients i idonis per a aquesta música programàtica que defineix des de l'atac als molins de vent, als sospirs amorosos de Dulcinea, passant pel galop de Rocinante fins a arribar al repòs de Don Quixot. Amb el seu violoncel Mat-

teo Goffriller de 1710, Haimovitz va desplegar un ventall d'efectes virtuosístics en l'obra de Boccherini, i en la pàgina del Bach de Berlín va mostrar-nos aquella vessant melòdica i expressiva tan característica de l'ideari de l'estil galant. Un gran violoncel·lista i una orquestra d'eficiència contrastada i capacitada per endinsar-nos en el repertori barroc i clàssic des d'una òptica marcada per la claredat, per la lluminositat i per un alt grau de virtuosisme, segell d'identitat de les seves recreacions.

Triomf anunciat amb obligat de flauta

CONCERT VIVALDI. Magdalena Kozená, mezzosoprano. Orquestra Barroca de Venècia. Dir.: Andrea Marcon. LICEU. 6 DE NOVEMBRE DE 2009.

per M. C. P.

Hi havia una gran expectació per sentir la mezzosoprano txeca Magdalena Kozená en el seu debut al Gran Teatre del Liceu i, de fet, la seva primera presentació a Catalunya. Immersos com estem actualment en la societat del mercantilisme, en la qual cada vegada la competència és més forta i l'oferta més àmplia, l'excusa de la presentació del seu darrer disc –el segon en col·laboració amb l'Orquestra Barroca de Venècia– no va ser –malgrat el que es pugui deduir– el motiu principal que va congrega al Teatre del Liceu una munió d'admiradors i curiosos per sentir la cantant en viu. La seva trajectòria artística està avalada per interpretacions als més prestigiosos teatres i sota la batuta dels més reputats directors de l'actualitat. Era, precisament, el fet de poder sentir en

viu la cantant el que més expectació suscitava i, probablement, el que més sorpreses va despertar, sobretot en un primer moment; més encara que el vestit sirena de color daurat amb què va aparèixer, tot enlluernant l'audiència.

Com ja ha passat altres vegades, molts dels cantants actuals que un coneix abans en registres compactes en què els retocs sonors són –per molt que ben fets– evidents, tenen una veu molt més petita del que un espera. Això abans no passava, ja que la possibilitat que un cantant enregistrés una òpera o recital era conseqüència d'una fama abans assolida a força de trepitjar l'escenari. Evidentment, una veu petita no és motiu per condemnar la capacitat interpretativa de l'artista; però la manca de projecció és un handicap de cara a l'apreciació global d'una veu,

més encara si en els extrems del registre és gairebé impossible de captar el so. Afortunadament, si bé en la primera peça es va tenir aquesta sensació, aquesta es va anar dissipant al llarg del concert. Començar, doncs, el concert amb una ària dels requeriments piròtècnics d'"Ho il cor già lacerò" de *Griselda* no va ser, potser, la decisió més encertada. Kozená va recuperar la confiança de l'oient, però, ben ràpid, interpretant una sentida ària de l'òpera *Orlando Furioso*, "Sol da te mio dolce amore", amb obligat de flauta dolça –amb un Michele Favaro en harmonia amb la cantant– que va demostrar en què excel·leix la mezzosoprano. La morbidesa d'un timbre gairebé racial, autèntic i d'armònics rics en la foscor però plens en el registre agut fan de les peces en què la línia de cant és la base interpretativa, una lliçó de dramatisme, d'acord amb un gust que no passa de moda, ni per afectació ni per intimitat.

La culminació d'aquesta virtut de què Kozená fa mostra inqüestionable va venir dona-



da per "Gelido in ogni vena" de *Farnace*, sobre la música que Vivaldi va compondre per a l'hivern de les famoses *Quatre estacions*. La virtuosa ària de bravura "Armatae face et anguibus" va posar punt final a un concert en què el públic va gaudir també de les valuosos aportacions individuals dels solistes de l'Orquestra Barroca Veneciana que dirigeix el clavecinista Andrea Marcon, amb una impressionant Anna Fusek que, no només va intervenir com a violinista durant tot el concert, sinó que a més va obtenir un èxit rotund i profusament demostrat pel públic amb el *Concert en Do major per a flauta de bec* del mateix Vivaldi.

RMC
303

Corprenedor 'Stabat Mater' de Szymanowski

ORQUESTRA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. Riccarda Merbeth, soprano. Agnes Zwierko, mezzosoprano. Pavlo Tolstoy, tenor. Alexander Teliga, baix. Dir.: Josep Pons. Szymanowski. LICEU. 15 DE NOVEMBRE DE 2009.

per J. Comellas

Hi ha vegades que pocs minuts de programa en justifiquen tota l'extensió, per molt extens que sigui aquest. Són pocs minuts capaços de sadollar el receptor i crear-li una inefable sensació de plenitud i de "no necessitat" de més.

Això és el que van sentir els molt escassos espectadors que van ser fidels a un programa en principi poc atractiu –per gens tòpic– amb uns amb prou feines vint-i-cinc minuts del seu *Stabat Mater*. Va ser mitja hora escassa de gaudi d'una partitura excelsa que va reviuire el

famós clam dolorós de la Verge Maria, en un llenguatge potent i alhora original a les oïdes dels espectadors, i amb un sentit del dramatisme d'un equilibri entre dramàtic i líric, literalment corprenedor.

Josep Pons va saber cuidar cada instant de la partitura amb una espessa delicadesa i l'equip que tenia a les seves mans hi va respondre admirablement, de manera especial un cor que aquí va haver de moure's en un terreny poc habitual de quan ho fa a l'òpera –uns pianos, uns crescendos i disminuendos de gran virtuosisme.

Després la *Sinfonia número 3*, "el So de la Nit", va tenir l'inconvenient del que s'ha dit abans: d'un públic ja satisfet; i tanmateix, quina obra més complexa i rica i quina literatura simfonico coral més ben construïda i articulada i quina capacitat de transmissió del fons poemàtic. L'aportació del tenor Pavlo Tolstoy, autènticament meritòria. Fent un pont ben d'agrair entre òpera i concertisme simfonico coral –a més, a ambdós costats amb obres de referència–, el Gran Teatre del Liceu ha situat a l'abast dels nostres afeccionats una figura incomprensiblement molt desconeguda encara a casa nostra.

Debut de Batiashvili amb l'OBC

TEMPORADA OBC. Lisa Batiashvili, violí. Dir.: John Nelson. Waxman, Barber, Beethoven: L'AUDITORI. 14 DE NOVEMBRE DE 2009.

per LL. T.

La violinista Lisa Batiashvili i el director John Nelson van debutar en la Temporada OBC amb un concert dedicat a la música de Waxman, Barber i a la *Quarta* de Beethoven. Batiashvili i el seu Stradivarius

de 1709 van ser protagonistes d'una versió brillant i colorista del cèlebre *Concert* de Samuel Barber. L'obra va ser composta fruit d'un encàrrec de Samuel Fels, industrial de Filadèlfia, a Barber, però que, vistes les dificultats tècniques, va ser refusada, ja que el seu

fill adoptiu Iso Briselli era incapaç de tocar-la... Però era massa tard, perquè Barber ja s'havia gastat els diners abonats per Fels. El refinament de l'estil de Batiashvili va permetre'ns escoltar una interpretació profundament lírica, resolta a nivell tècnic amb solvència absoluta, i sempre atenta a la concepció d'un llenguatge allunyat de les experimentacions pròpies de l'avantguarda del moment. L'orquestra, que prèviament havia interpretat la *Sinfonietta per a orquestra de corda* de Waxman, va servir un

acompanyament detallista i acurat en totes les línies gràcies a la tasca del director John Nelson, una batuta eficient, i que en el decurs de la *Quarta* de Beethoven va corroborar aquesta eficiència. Amb una OBC que ha millorat respecte d'altres temporades quant a la secció de cordes, Nelson va plantejar una *Quarta* des d'una concepció més romàntica que no pas clàssica, i traient el màxim partit d'una orquestra que en totes les seccions va mostrar un equilibri summa-ment destacat.

Cortines contra palaus a 'Il trovatore'

IL TROVATORE de Verdi. Fiorenza Cedolins. Luciana D'Intino. Marco Berti. Vittorio Vitelli. Paata Burchuladze. Cor i Orquestra del Gran Teatre del Liceu. Direcció d'escena: Gilbert Deflo. Escenografia i vestuari: William Orlandi. Nova coproducció Gran Teatre del Liceu, Théâtre du Capitole de Tolosa de Llenguadoc, Òpera d'Oviedo, La Llotja de Lleida. LICEU. 2 DE DESEMBRE DE 2009.

per J. C. C.

Les profundes afinitats amb la tragèdia clàssica, ens fan sentir la necessitat d'«elevant» el melodrama del segle XIX per excel·lència per sobre de la seva anècdota i concebre una realització escènica la forma estètica de la qual pot definir-se com a èpica. El decorat no crea un espai il·lusori; comenta o narra l'acció. L'espectador se situa davant un esdeveniment dramàtic, més que submergir-s'hi amb tots els seus sentits. Els mitjans estètics del teatre èpic, fins i tot en la seva recerca de la bellesa formal, permeten així una nova lectura d'Il trovatore.

Aquest argumentari tan engrescador encapçala l'escrit del director d'escena Gilbert Deflo en el programa del Liceu, justificador de la seva proposta dramàtica d'Il trovatore;

escrit al qual caldria afegir les generoses exhibicions en aquesta línia que el mateix dramaturg va oferir en la conferència de premsa prèvia. Tanmateix, damunt l'escenari, una verbalitat tan convençuda s'ha traduït en una de les produccions més inacceptables que s'han vist al Liceu els darrers anys. Inanició d'idees i prou aparents de recursos de producció es conxorxaren a oferir una proposta sense suc ni bruc –i, per descomptat, sense èpica– que serví de mala manera l'esdeveniment que es pretenia que fos –ho va ser solament en el pla social– la commemoració solemne del desè aniversari de la reconstrucció del Teatre. Cortina rere cortina de fons –de què i què protegien metafòricament?– se succeïen de forma barroera –el recurs d'un parell d'assistents que les re-



MARCO BERTI I
FIORENZA CEDOLINS

collien de forma apressada a cada fi d'escena, impropis del tot– i no ajudaven precisament a justificar l'evangeli del realitzador acabat d'apuntar. Oïmés si l'esmentada inanició també es traslladava al tractament actoral.

Deixem-ho córrer. I a fi que tot acabi bé, recordem les magnífiques, excel·lents i tots els elogis que es vulguí que van merèixer Fiorenza Cedolins/Leonora i la debutant Luciana D'Intino/Azucena, absolutament dignes d'un repartiment "millor del món" com demanava Toscanini –o potser Caruso–, per a aquesta obra.

Ambdues van moure's en

una línia de contenció, d'evitar caure en l'esquinçament tràgic que tan afavoreix una obra com aquesta. Per això tot el que va tenir de calidesa, sensibilitat i dramatisme de bona llei la representació, va tenir a elles com a protagonistes, i en el cas de la segona, afavorint els mi-

llors moments de Marco Berti en el duo "L'onda de suoni mistici" del tercer acte. Aquest tenor és sobretot un instrument ben dotat, però es troba més a prop del cal·lígraf rutinari, transcriptor més o menys exacte de notes, que de l'artista amb personalitat, fins i tot incapaç de deixar empremta en l'esperada ària "Di quella pira".

Vittorio Vitelli és un bon cantant, més segur a la tessitura alta que a la baixa, però tampoc li sobra geni. I Paata Burchuladze, un luxe en un paper massa curt per a ell. El cor, més cridaner i accelerat que altres vegades, potser ajudat per una direcció musical molt viva, molt apressada.

Els valors de la contemporaneïtat

TEMPORADA BCN 216. Grup Instrumental BCN 216. Silvia Pérez Cruz, veu. Dir.: Wolfgang Lischke. De Pablo, Rumbau, Mestres Quadreny, Montsalvatge (Guinovart). L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 1 DE DESEMBRE DE 2009.

per M. C. P.

És meritori programar avui dia un concert en què pràcticament totes les obres són estrenes absolutes i, a més, aconseguir que la sala estigui gairebé plena; encara que sigui amb les entrades gratuïtes. Al segon concert del BCN 216 es respirava ambient d'estrena i la curiositat i la incertesa anaven de la mà. Ja és molt, i de molt bo, en un context en què l'actual crisi amb prou feines deixa espai a la cultura, i menys encara a la defensa de nous projectes. I sobretot, si els projectes valen la pena, com en aquest cas.

Dins d'aquest context es van estrenar tres obres de compositors de l'Estat espanyol, dos d'ells catalans, a més d'un

arranjament de les *Cinco canciones negras* de Xavier Montsalvatge per a *ensemble*, fet per Albert Guinovart. En total, quatre peces d'autors contemporanis que van permetre apreciar estils diferents que conviuen en el món creatiu actual i que tenen en comú la recerca de la riquesa tímbrica, del colorisme sonor més enllà de l'expressió d'un missatge explícit. Si es pogués trobar un punt d'arribada per a totes quatre peces, aquest potser seria el del viatge a través del subconscient més purament físic.

Començant per la primera estrena, del bilbaí Luis de Pablo, *Epístola al transeünte*, apel·la a un referent inicial, l'obra del poeta peruà César Va-

llejo, que De Pablo fa servir per deixar-se anar en aquesta evocació de l'inconscient individual que passeja pels carrers d'un nucli urbà contemporani. Aquesta és una obra tímbrica, frenètica, on el soroll i la música es confonen, on la fredor de la individualitat i la impersonalitat són les principals protagonistes. Un contrast absolut amb l'obra del jove barceloní Octavi Rumbau (1980), *Le souk*, que s'endinsa en les reaccions epidèrmiques que provoca un mercat sirí, on els colors, les olors, el frenesí i el lirisme d'allò exòtic es barregen en un aparent caos que, malgrat tot, es descobreix en la quotidianitat d'una cultura ancestral. El tractament sonor en aquesta obra és sensual i intel·ligent, molt evocador i prometedor. Resten ganes de veure l'evolució de la seva trajectòria, tot just encetada.

La ironia de Josep Maria Mestres Quadreny en aquesta obra de plena maduresa, les *Sonades d'ací i d'allà*, es ma-

nifesta en el guirigall de sons d'ordre caòtic que s'ordenen momentàniament en el piano i es descobreixen sota la tonada popular "Quan les oques van al camp", tot despertant la riallada del públic. Un toc irònic, com és habitual en la seva obra, que apel·la a la banda sonora d'un galliner, en aquest cas d'oques, de traducció tímbrica molt suggerent.

Last but not least, l'habitual talent d'Albert Guinovart en la seva vessant com a arranjador es va manifestar en aquestes *Cinco canciones negras* de Xavier Montsalvatge, conservant-ne l'esperit original, no tant cubà com mereixerien les tonades, però sí juganer i amb el punt de vista occidental que Montsalvatge els havia atorgat. Llàstima, però, que la proposta d'oferir una veu no-lírica però sí de tècnica jazzística com la de la jove Silvia Pérez Cruz, es va veure truncada per l'horrible amplificació, la seva falta de projecció vocal i una monòtona interpretació.

Uchida deixa el seu segell en el debut al Palau

IBERCAMERA. Mitsuko Uchida, piano. Mozart: *Rondó K. 511*. Berg: *Sonata op. 1*. Beethoven: *Sonata núm. 28*. Schumann: *Fantasia en Do, op. 17*.
PALAU DE LA MÚSICA. 9 DE NOVEMBRE DE 2009.

per Ll. T.

La pianista Mitsuko Uchida debutava a Barcelona amb un recital dedicat a la música de Mozart, Berg, Beethoven i Schumann. La pianista més mediàtica, juntament amb Pires, va segellar una interpretació pròpia de l'estil que ha anat imposant en els darrers anys fruit d'una evolució musical premeditada. Escollida com una de les grans pianistes

del segle XX en la cèlebre col·lecció d'enregistraments dirigida per Alfred Brendel, Uchida, amb el seu Schubert i Mozart ens havia captivat per la seva transparència i fins i tot fidelitat màxima cap a les obres. Però els darrers anys el seu estil s'ha decantat cap a una visió personal que inequívocament posa un segell adequat, o no, a les pàgines que

interpreta. Al Palau vàrem escoltar un *Rondó* de Mozart de marcat accent romàntic amb efectes expressius com *rubatos* i abruptes contrastos de dinàmiques. Un Berg impecable, caracteritzat per la rectitud, per la solidesa, per la varietat de plans sonors, amb un claríssim plantejament estructural. El seu Beethoven, d'una certa fredor, resultava original per la seva tendència a l'equilibri entre plans, per la seva tendència a ser plantejat com un tot homogeni, allunyat d'aquelles dinàmiques abans escoltades en Mozart. Per acabar aquest repàs per obres del classicisme, Segona Escola de Viena i ro-

mantisme, una de la seves especialitats, la *Fantasia* de Schumann, enfocada, com no podia ser altrament, des d'una òptica pròpia quant a concepció. Sí que en va interpretar "*de manera fantàstica*", com especifica Schumann en la partitura, el primer apartat. Però dins la dialèctica entre contemplatiu i passional, segell distintiu de les grans obres de Schumann com *Kreislariano* o la *Fantasia*, Uchida va decantar-se per la d'Eusebius, aquella en què el triomf de la poètica ens permetia escoltar el pianisme més refinat. Uchida sempre serà Uchida, més enllà de les obres que interpreti.

Retrobament de parella a la cinquena dimensió

HYPERMUSIC PROLOGUE d'Hèctor Parra. Llibret: Lisa Randall. Charlotte Ellett i James Bobby. Ensemble Intercontemporain. Direcció escènica: Paul Desveaux. Direcció musical: Clement Power.
LICEU. 27 I 28 DE NOVEMBRE DE 2010.

per J. C. C.

Hèctor Parra, l'autor d'*Hypermusic Prologue*, ens indicava –vegeu-ne la precrítica, número de novembre–, que aquesta obra oferia una concepció nova del fet operístic, i també una capacitat d'emocionar diferent del *pathos* emocional convencional.

Després d'haver viscut la representació, se'ns fa difícil de certificar la veritat d'aquestes afirmacions. I en primer lloc, del que es refereix al concepte *pathos*, que va ser una aporta-

ció de la tragèdia grega, d'això fa ja uns 2.500 anys, i des d'aleshores ha mantingut una validesa inalterable. Aquí cal preguntar-se quina mena de *pathos* pot oferir que la causa de la crisi d'una relació de parella sigui l'obsessió d'un dels cònjuges ni més ni menys que per una teoria física, per ara tan sols una especulació científica, la molt insistida cinquena dimensió. I que l'objecte de la crisi es mogui en un mar de fórmules físiques, de negació de teories acceptades científicament des de temps immemoria-

ls –la mateixa llei de la gravetat, qüestionada tot al llarg de l'obra.

Pel que fa a la nova concepció del fet operístic, el gènere és prou obert a tot com perquè no es pugui negar gairebé res: però en aquest cas, amb un més que mínim joc dramàtic, ens trobaríem més a prop d'una cantata o oratori laic que no d'una òpera, en el sentit convencional, és clar.

En tot cas, aquestes disquisicions no ens poden fer perdre vista que la proposta, agosaradíssima en la seva concepció formal i estètica, arriscadíssima per oferir-se en un teatre convencional d'òpera –encara que en aquest cas fos en un equipament secundari–, va mostrar una inex-

pressable capacitat de seducció. L'obra d'Hèctor Parra va surar per damunt de la seva heterodòxia rotunda, bastida damunt d'un entrellat de textures, de clímaxs i d'abstraccions sonores al marge d'identificació possible des de paràmetres convencionals. La proposta, incloent-hi un joc dramàtic molt asèptic però molt ben calculat –i també excel·lentment interpretat–, va entrar en el públic, el va mantenir atent i va fer que realment arribés a viure –aquí entra la cosa del *pathos*– d'una manera sorprenentment identificada.

Un arriscat i reconfortant pas endavant en la programació del Liceu amb satisfactoris resultats i una reafirmació del nervi creatiu del jove compositor català.

RMC
303

Evocant Carles Suriñach

CELEBRACIONS. Concert d'homenatge al compositor Carles Suriñach. Daniel Blanch, piano. Kalina Macuta, violí. Claire Bobij, viola. Cristoforo Pestalozzi, violoncel. Sandra Batista, flauta. Jaime Sancho, clarinet. César Altur, oboè. José Luis Greco, compositor. Xosé Aviñoa, musicòleg. Obres de Carles Suriñach.
LA PEDRERA. 9 DE NOVEMBRE DE 2009.

per Francesc Taverna-Bech

Ja ens hem referit en altres ocasions a l'elogiable activitat que desenvolupa el poeta Àlex Susana a través de l'Obra Social de Caixa de Catalunya per difondre la música dels compositors catalans ac-

tuals. Sigui en el cicle Celebracions o bé en la sèrie Estrenes, aquesta sempre relacionada amb les interessants exposicions que munta Caixa de Catalunya, s'han donat en acurades lectures obres d'una

quantitat ben considerable dels nostres compositors. I podem dir que el criteri per seleccionar tota aquesta música ha manifestat un admirable eclecticisme per mostrar l'ampli camp estètic que cultiven actualment els nostres creadors.

Així, en l'entrada d'aquesta tardor vam poder escoltar novament la música personal i sempre dirigida a la denúncia política de José Luis de Delás (Barcelona, 1928). Realment, en escoltar les obres de Delás se'ns suscita un interrogant ben negatiu per a la nostra activitat. Com és possible que una música com la de Delás, tan ben estructurada, tan plena

d'originalitat sonora, no faci acte de presència a les nostres sales?

I, darrerament, vam poder-hi redescobrir la música de veritable sabor racial de Carles Suriñach (Barcelona, 1915-New Haven, Connecticut, 1997), músic que, havent desplegat una notable activitat al capdavant de l'Orquestra del Liceu, va marxar als EUA el 1951, on va desenvolupar la seva activitat creativa molt orientada a l'estil de la música nacionalista de regust andalusista i que manifesta la riquesa d'un ofici musical profundament assumit.

Cobb i Miller revisiten Miles Davis

41È VOLL-DAMM FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE BARCELONA.

AL PALAU DE LA MÚSICA, L'AUDITORI I LUZ DE GAS, ENTRE ALTRES ESCENARIS. DEL 18 D'OCTUBRE AL 6 DE DESEMBRE DE 2009.

per Albert Suñé

El cinquantena anys de *Kind of Blue*, el disc que el grup de Miles Davis gravà el 1959, que va constituir una nova mirada al jazz i que ha estat un dels discos més venuts, va ser present en esperit en tres dels sis concerts als quals vam assistir. I en un altre aparegué un altre esperit: el del Miles del disc *Tutu*.

De fet, el Festival donava força importància a aquest aniversari i es lògic, per tant, que contractés tres grups diversos que havien d'oferir la seva particular versió del primer disc, en el qual, entre d'altres, figuren temes com "So What", "Blue in Green" o "Flamenco Sketches". Les sessions de les gravacions del combo de Davis veieren l'actuació d'ell mateix a la trompeta, John Coltrane i Julian "Cannonball" Adderley als saxos, Paul Chambers al contrabaix, Jimmy Cobb a la bateria, i Bill Evans i Wynton Kelly s'alternaren al piano.

Evidentment, el jazz ha canviat molt en cinquanta anys. Però era prou interessant comprovar quin era l'esperit que invocarien l'Omar Sosa Sextet amb Jerry González, el Chano Domínguez Quinteto Flamenco, i el Jimmy Cobb's So What Band, respectivament.

El concert més reeixit dels tres fou el de l'únic supervivent de *Kind of Blue*. I això que Jimmy Cobb ja té vuitanta anys. Però ningú no ho diria. Tant pel que fa al seu aspecte com a la seva manera de tocar. El combo es comportà d'una manera força reeixida i, a estones, excel·lent. Comandat per un infatigable i atentíssim Cobb —el qual sembla que toca la bateria com si fos la cosa més fàcil del món—, el grup s'apropà força a l'esperit indicat. I ho féu amb un jazz pulcre, efectiu i, això sí, un pèl avorrit.

I és que el pianista, Larry Willis, excel·lent en altres ocasions, quedà per sota dels seus companys en intenció. A més, els seus solos eren els més llargs de tots amb diferència. I encara que en "All blues" va

estar força bé, la seva prestació global va fer que el grup coixegés una mica.

En canvi, el saxo tenor Javon Jackson i el trompeta Wallace Roney van estar prou sòlids. Especialment el segon, excel·lent amb sordina i sense, amb molt bones idees, es va apropar en moltes ocasions a la manera de tocar de Miles. Cobb no afluixà en cap moment i encara que sí ho va fer l'esmentat Willis, el combo se solidificà de manera prou important al voltant de la tasca del contrabaixista Buster Williams, impecable sempre tant en la seva feina d'acompanyant com de solista. Parlant de solos, Jimmy Cobb només en va fer un i fou al darrer tema. Però demostrà que encara té molt de *feeling* per oferir.

Del grup d'Omar Sosa podem dir que no arribà a l'alçada de l'altre. De fet, el pianista es trobà amb un bon problema. És a dir, havia d'acoblir l'esperit de *Kind of Blue* al jazz afrocubà, que és el que acostuma a interpretar. I la cosa quedà a mig camí. Malgrat les bones prestacions de tots els seus homes. A excepció del músic convidat, el trompeta Jerry González, cubà com el mateix líder, i que actuà sempre amb sordina. Però la seva fou una actuació molt minsa. Formada per frases de només tres o quatre notes i que no arribaren mai enlloc. La baixa forma de González s'afegí a l'espessor d'idees en general del combo.

I això que Sosa és un molt bon pianista. Lleuger, precís,



JIMMY COBB BAND

molt líric. Però aquest lirisme condicionà el grup. Que sempre va estar un bon xic encotillat. Cosa que en el jazz afrocubà és difícil que s'esdevingui. És a dir, Sosa no deixa de ser un bon Bill Evans o un bon Wynton Kelly de l'any 2009. Però no va saber trobar la pedra filosofal. Va voler barrejar aquest lirisme propi amb la puixança dels altres instrumentistes i la cosa fou un híbrid irregular.

Amb bons moments, com quan interpretà un "So What" molt més ràpid que l'original i un "Flamenco Sketches" amb força cara i ulls. Però la resta no arribà a bon port i, sense ser una música avorrida, tampoc no es va saber molt bé on tenia el seu Nord. Molt correctes, això sí, els acompanyants de Sosa: Dennis Hernández, trompeta; Peter Apfelbaum, saxo tenor i flauta; Leandro Saint-Hill, saxo alt i flauta; Childo Tomas, baix, i Dafnis Prieto, bateria.

Per la seva banda, el combo de Chano Domínguez decebé. Atenció: debé en la seva versió del disc de Miles. No pel que fa a la seva manera de veure el flamenco-jazz. Semblà que al pianista li venia gran la tasca que li van encomanar. Excepte el primer tema, "Flamenco Sketches", el combo no reeixí en l'esperit desitjat.

És a dir, Chano va anar al

seu aire, es desentengué del que pretenia el trompeta d'Illinois i es va dedicar al que millor sap fer. I això que penso que, des de fa temps, el músic gadità ha perdut "flamenquitat". Anys enrere era molt més autèntic i el seu piano deixava anar —amb enorme sentit jazzístic— buleries, sevillanes, fandangos i el que fes falta. Ara possiblement el condiciona la globalització.

O sigui, malgrat que el seu grup continuà sent flamenco, la barreja d'estils que s'imposava avui dia gairebé com una assignatura que s'ha d'aprovar sigui com sigui, li resta coherència i credibilitat. Malgrat això, és encara un pianista per considerar. Igual que els seus acompanyants habituals: Mario Rossy (contrabaix), Israel "Piraña" Suárez (percussions), Blas "Quejío" Córdoba (cante) i Tomasito (ball).

I arribem a la reelecció de *Tutu*. Que anà a càrrec del grup del baixista de Miles quan es gravà el disc en qüestió com a homenatge al bisbe sud-africà Desmond Tutu l'any 1986. Marcus Miller, de 50 anys, és un home adscrit bàsicament al *funky* i que s'ha convertit en un dels millors instrumentistes de la seva generació.

En *Tutu*, a part de Miller, Miles Davis s'envoltà de gent com els teclistes Jason Miles i Adm Holzman, el percussionista Paulinho da Costa i el bateria Billy Hart, entre d'altres. Per exemple, dos dels convidats a la gravació foren el violí Michal Urbaniak i el pianista George Duke.

En el context actual, Marcus Miller s'acompanya de Christian Scott, trompeta; Alex Han, saxo alt; Federico González Peña, teclats, i Ronald Bruner, bateria. I se'n sortí. Possiblement perquè havia signat la majoria dels temes de *Tutu* i no li va ser gens difícil



BRAD MEHLDAU TRIO

esmuc

GENER 2010
NÚMERO 50

Escola Superior de Música de Catalunya

L'ESMUC i la
Revista Musical
Catalana

4 anys,
50 números

Quin Haydn volem?

Aquesta secció no vol pas ser un joc d'opòsits, d'opinions enfrontades i voluntat de polèmica, sinó una contraposició d'arguments diversos a l'entorn d'un tema que es proposa a dues veus de registre ben diferenciat. En aquest cas, les de dos professors de l'Escola i, ambdós, caps de departament, escrivint sobre l'apropiació contemporània de Haydn. Eduard Resina, de teoria i composició, ha estrenat recentment *Four Haydn*, una peça per a quatre teclats d'afinacions diferents, que pren melodies haydnianes com a punt de partida i reflexió. Emilio Moreno, de música antiga, és un violinista reconegut per les seves recerques musicològiques i els seus enregistraments a l'entorn de la música dels segles XVII i XVIII. Del Haydn de cadascun d'ells, en resulta un clúster, un xoc enriquidor i no necessàriament dissonant.



Eduard Resina

Compositor.
Cap del Departament de Teoria i Composició de l'ESMUC



Emilio Moreno

Violinista.
Cap del Departament de Música Antiga de l'ESMUC

No conec cap música amb més capacitat per abastar amb tanta facilitat una expressió que va des de les profunditats de l'ànima fins a allò de caràcter més còmic i lleuger, que la música del classicisme. Una música amb un ventall de registres expressius enorme i sempre equilibrats que pot expressar allò transcendent, greu i profund sense arribar al patetisme, per passar ràpidament a picar-nos l'ullet en un gest ple de burlesca complicitat que provoca un somriure, sense caure mai en el grotesc. Una expressivitat que no queda limitada per les convencions estilístiques del període, sinó que, tot al contrari, en surt reforçada a través de l'ús subtil i mesurat d'un conjunt de signes i referents compartits que constitueixen el més proper a una veritable semanticitat, precisament en aquella música que hom podria considerar més absoluta i, per tant, més allunyada de la representació d'una semanticitat textual o extramusical. Heus aquí la meravellosa paradoxa del classicisme!

És precisament aquest enorme ventall de significats i expressions el que fa que la música requereixi ser "interpretada", i no merament executada. L'obra musical és, en aquest sentit, una obra oberta. Però això no vol dir que el marge d'interpretació sigui infinit. En *Interpretació i sobreinterpretació* U. Eco ens adverteix: "*En un univers dominat per la lògica de la similitud... l'interpret té el dret i el deure de sospitar que el que ha pres pel significat d'un signe és en realitat el signe d'un nou significat.*"

Es fa difícil limitar els marges de la interpretació. Herman Hesse s'imaginava un Mozart que, en cas d'haver nascut al segle XX, estaria tocant jazz amb un saxo a les mans. El mateix es podria pensar de Haydn, un músic innovador i vital, el qual, a mitjan segle XX, potser s'hauria traslladat a Harlem o a Nova Orleans, en comptes d'anar a Londres.

I qui sap si a Haydn li hauria agradat escriure per a saxo. Sóc del parer que la música només es torna actual i reviu quan l'interpret la sent viva i la interpreta com si l'estigués creant en aquell mateix instant. Pitjor que una sobreinterpretació és una mera execució que impedeix que la música trobi la seva ànima. L'interpret no hauria de ser un esclau en l'aplicació de les darreres tesis musicològiques sobre l'autenticitat i les pràctiques de l'època. Certament, ha d'estudiar i conèixer el text i el seu context original, però si ha de ser capaç de fer-lo revivre, sobretot l'ha de poder sentir actual. El secret no es troba en l'autenticitat, sinó en la musicalitat de la interpretació. Els criteris potser siguin subjectius, però de cap manera són relatius. Si tinc la sensació que qui em pica l'ullet és Haydn i no l'interpret, aleshores tinc el Haydn que vull.

El Haydn que jo vull és un Haydn sorprenentment proper; un Haydn que, malgrat el temps que ens separa, continua essent quotidià, i la seva música tan viva com si hagués estat composta ahir mateix. Vull el Haydn que es desprèn directament de la seva obra; sense adaptacions, millores o posades al dia que no necessito ni vull; el Haydn exacte que escrivia amb precisió allò que desitjava: per als músics i els instruments que tenia al davant –ja fos un clave antiquat o el més perfeccionat dels *pianofortes*–, per a la millor orquestra, per a un quartet de *dilettanti* o per als rellotges musicals del seu patró Esterházy. Aquest és el Haydn que jo vull; aquell que, l'any 1790, davant la reticència de Mozart pel seu imminent viatge a Londres ("*ja no tens edat per a aquestes coses i, a més, no n'entens l'idioma*"), contesta orgullós: "*Meine Sprache versteht die ganze Welt*" (la meua llengua l'entén el món sencer!).

Aquest és el "meu" Haydn; el Haydn cantat i tocat pels instruments que ell va conèixer, en la manera que ell volia que es fes, i com ben clarament indicava en les seves partitures: *tempi*, articulació, ornamentació, dinàmica, retòrica, fraseig, colors, textures... Un Haydn el llenguatge del qual tots entenien, però sobre el qual, inevitablement, s'han anat dipositant diversos estrats interpretatius de forma sovint descontrolada, que han arribat a desenfocar la diàfana claredat amb què el Mestre pensava la seva música.

Vull –per recuperar la seva frescor i els seus colors originals– un Haydn interpretat de manera "històricament informada" a partir de la musicologia, que no converteixi en un experiment banal i estèril la fluïdesa genial de la seva música; un Haydn interpretat amb sinceritat i amb la consciència que no hi ha una "única" manera d'abordar-lo, sinó que n'hi ha tantes com músics ben formats; amb la idea ben clara que *evolució* no significa *millora*, sinó tan sols això: evolució, i que un violí i un arc de 1809 no eren pitjors ni estaven més mal tocats que els de 2009.

No és ni millor ni pitjor, el "meu" Haydn històricament informat; són els músics, els que són millors o pitjors. Tan bo és un Haydn interpretat en un Steinway per un Rakhmàinov desentès dels estils originals de Haydn i a la recerca del seu propi llenguatge, com la música de Haydn executada amb la perfecció i precisió que el Mestre tenia i exigia, reproduïda honestament i sense ànims de "millorar" allò que és immillorable. Aquest llenguatge m'emociona de qualsevol manera, independentment de la meua elecció personal.

El projecte “Reflexions al voltant de Haydn i la improvisació”

En reflexionar sobre Haydn i la improvisació, cal destacar que aquesta va tenir un paper molt important en la pràctica musical del segle XVIII.

Mentre que els tractats de teoria musical feien molt èmfasi en les formes musicals i en l'estructura arquitectònica de les obres, per a la improvisació eren molt més interessants els processos subjacents a la música, com ara: el desenvolupament dels temes en el temps, la construcció de frases, les regularitats contraposades a les irregularitats, els contrastos violents o enginyosos.

Al segle XVIII, aquests processos pertanyien a l'àmbit de la retòrica musical. Per il·lustrar el significat d'aquest concepte, esmentaré algunes figures retòriques: *hyperbole*, exageració; *dubitatio*, conformació del dubte; *suspensio*, reserva, retenció del resultat; *transitio*, pas entre dos moviments; *attaca*, canvi sobtat a una nova tonalitat; *aversio*, abandó del tema que s'estava desenvolupant. Hi ha moltes més figures de les anomenades retòriques que formen part de l'entrellat del discurs musical.

El mateix Haydn va ser reconegut per utilitzar el mètode de la *improvisació compositiva*: s'asseia davant del teclat, començava a fantasiejar i, quan trobava una idea que li agradava, hi treballava tot seguint les regles de l'art.

Amb el projecte que ha culminat amb el concert “Reflexions al voltant de Haydn i la improvisació”, els meus estudiants s'han enfrontat a un repte considerable. Per improvisar en l'estil de l'època de Haydn, han hagut de superar diverses fites. En primer lloc, cal un molt bon domini de l'instrument. També cal disposar de l'experiència que permeti traduir de manera immediata les idees musicals al so de l'instrument. I, el que és més important, cal entendre el llenguatge de Haydn i els seus contemporanis. Això implica tenir no només una comprensió bàsica dels principis retòrics que abans he esmentat, sinó també facilitat tècnica per a l'harmonia o la conducció de les veus, entre d'altres.

Tinc força experiència a treballar amb alumnes per intentar aconseguir aquests reptes, i em plau comprovar que, per a molts d'ells, aquest és només el principi d'un llarg camí de descobertes en el meravellós món musical.

Karst de Jong.
Professor d'Improvisació i Acompanyament

‘Philemon und Baucis’ culmina l'Any Haydn de l'ESMUC

A final de gener i dins dels actes de cloenda de l'Any Haydn que l'ESMUC ha organitzat en el bicentenari de la mort del compositor, alumnes de música antiga de l'ESMUC i de l'Institut del Teatre representaran l'òpera de marionetes *Philemon und Baucis*.

Haydn va compondre aquesta obra l'any 1773 al servei del príncep Nicolau Esterházy el Magnífic per a les festes en honor de la visita d'Estat de l'emperadriu Maria Teresa d'Àustria. El Palau d'Esterházy funcionava aleshores com un Versalles hongarès; per a aquesta i altres importants celebracions, comptava amb un teatre exclusiu i les obres de titelles eren un dels entreteniments favorits.

Philemon und Baucis, també titulada com “*El viatge de Júpiter a la Terra*”, presenta dos papers parlats a més de cantants solistes i un cor que, sumats al protagonisme de les marionetes, contenen una història moralitzant amb personatges idealitzats del món mitològic i bucòlic.

El director alemany Andreas Spering, especialista en música antiga i en el repertori operístic clàssic, serà l'encarregat de dirigir una interpretació musical orientada a la *historical informed performance*, ajudat d'una orquestra tipus Mannheim formada per instruments històrics.

Per a l'ocasió, el llibret original alemany de Gottlieb Konrad Pfeffel ha estat traduït al català pel poeta Miquel Desclot, traducció que s'inclourà en el programa de mà però no en la representació, en la qual es respectarà l'idioma original.

Amb aquest espectacle se'ns dona l'oportunitat de retrobar un Haydn lligat a la divertida faceta escènica del teatre de titelles, al qual la titellera Núria Messtres aportarà el toc imaginatiu amb les seves figures. L'actuació tindrà lloc el 28 de gener a les 19.30 h a la Sala Ovidi Montllor de l'Institut del Teatre.

Maria del Mar Poyatos Andújar. Estudiant de Musicologia. Tercer curs

Els teclats de Haydn

La vida en la partitura és una vida fossilitzada i, en certa manera, morta en la fragilitat del paper. Aquesta vida morta de la música reclama que, per mitjà de la interpretació, les obres es restaurin i tornin a viure en l'espai físicotemporal i no pas en un misteri criptogràfic solament accessible a alguns iniciats. Aquesta necessitat de viure que té la partitura no s'escapa de cap música, però sens dubte, els qui més necessiten ser restaurats en la vida són els clàssics.

Les sonates per a tecla de Haydn comprenen un vast territori, des de les composicions primerenques fins a la darrera època del compositor. Però això no vol dir que solament hi hagi una manera d'interpretar el repertori haydnià. De fet, la interpretació musical es situa al mateix nivell que l'hermenèutica i, per tant, l'objecte artístic –la partitura– ha de ser reactualitzat pel subjecte intèrpret. Però en l'equació hi ha més incògnites, com per exemple, l'instrument del qual es serveix l'intèrpret per a la seva tasca.

Els teclats de Haydn comprèn una sèrie d'activitats al voltant dels instruments amb què es pot interpretar el repertori per a tecla del compositor austríac: clavicèmbal, clavicordi, *fortepiano* i piano. El concert inicial es va celebrar el 24 de novembre a la Sala Oriol Martorell de L'Auditori, on alumnes de l'Escola van donar espai i vida a una selecció de sonates del compositor: Tomoko Matsuoka al clavicèmbal, Toni Costa al *fortepiano* i Anna Serret, Marc Castellà, Marc Perna i Marco Gonzalvo al piano modern.

Paral·lelament, l'ESMUC va organitzar els dies 26 i 27 de novembre un seminari amb els professors Vladislav Bronevitzky, Arthur Schoonderwoerd i Béatrice Martin. Aquesta activitat, adreçada als intèrprets de clavecí, clavicordi, *fortepiano* i piano modern, va ser una experiència al voltant de la interpretació de la música de Haydn amb instruments històrics i moderns.

El 28 de novembre va tenir lloc l'acte de cloenda del seminari a la Sala d'Orquestra de l'Escola amb la participació dels assistents i amb una estrena del compositor i professor de l'ESMUC Eduard Resina, que va presentar *Four Haydn*, composició que utilitza els quatre teclats esmentats.

Isaac Álamo Pérez. Estudiant de Musicologia. Tercer curs

Musicoteràpia i hiperactivitat

per ALICIA PEÑALBA

Al voltant d'un 5% dels nens en edat escolar són diagnosticats amb l'etiqueta de "trastorn per dèficit d'atenció amb hiperactivitat" (TDAH). Són nens que presenten una dificultat per mantenir l'atenció, ja que la seva és de durada insuficient i no resulta efectiva per a les activitats acadèmiques. A més, també poden patir hiperactivitat i impulsivitat. Aquest trastorn és més freqüent en els nens que en les nenes i, tot i que no se'n coneix la causa amb exactitud, sembla que la genètica és un factor que hi predispone. També hi ha evidències que mostren que l'activitat i el funcionament cerebral dels nens amb hiperactivitat i dels nens sense aquest trastorn és diferent. Sovint, els nens diagnosticats reben tractament farmacològic; concretament, una medicació psicoestimulant que, paradoxalment, inhibeix la impulsivitat i la hiperactivitat i millora el procés de l'atenció. A aquesta mesura, que genera força controvèrsia –sobretot entre les famílies dels afectats–, s'hi afegeixen també el *neurofeedback* i la teràpia de modificació de la conducta.

Molts pares rebutgen el tractament farmacològic perquè es tracta de nens molt petits. Aleshores s'apliquen les teràpies del *neurofeedback*, que intenten corregir els patrons d'activitat cerebral que caracteritzen determinades psicopatologies, i la teràpia de modificació de conducta, que comprèn un entrenament propi i el reforç de conductes com el manteniment de l'atenció, el compliment de normes, l'esforç escolar o patrons adequats de relació social.

La música en els nens amb TDAH. Són ben coneguts els efectes que la música provoca en els éssers humans. Tots hem experimentat emocions algun cop amb una música determinada. Sabem que una música rítmica ens activa físicament, mentre que d'altres ens relaxen o ens evocuen records. La musicoteràpia utilitza la música com a eina per aconse-

- Problemes en el ritme del son i durant els àpats
- Períodes curts de son i despertar sobtat
- Resistència a les cures habituals
- Reactivitat elevada als estímuls auditius i irritabilitat

SÍMPTOMES EN NADONS AMB TDAH

guir objectius terapèutics, i actualment s'engloba dins del grup de teràpies alternatives que, en particular per al cas del TDAH, demostren uns resultats favorables a través de diferents mètodes (Jackson, 2003). Encara que al nostre país no abundi la investigació sobre els efectes de la musicoteràpia aplicada al TDAH, hi ha revisions com les d'Álvarez Nieto (2004) o Lafarga (1997) que fan èmfasi en els beneficis que la música aporta als nens hiperactius.

Música per millorar l'atenció i la concentració. De vegades, la música de fons millora el rendiment i la conducta, com afirmen Hallam i Price (2003). J. E. Wiebe (2007) va presentar el cas d'un adolescent amb TDAH per a qui la música rock que escoltava amb els seus auriculars era un element motivador. Un altre estudi demostra que la música contribueix a millorar l'atenció de joves amb

hiperactivitat en una tasca d'entrenament en *neurofeedback* (Pratt *et al.*, 1995). De fet, la música sembla que afavoreix millor l'atenció i la concentració que el silenci o la veu, com demostren Abikoff *et al.* (1996).

Música per millorar les relacions socials. A més d'atenuar els símptomes de manca d'atenció i de concentració, la música també contribueix a millorar les relacions socials i la comunicació, i resulta el mitjà més adient per expressar i canalitzar les emocions. La música augmenta la tolerància a la frustració i disminueix l'emissió de conductes disruptives. Alguns nens amb TDAH tenen dificultats per establir i mantenir relacions amb els seus companys, principalment a causa de les seves conductes impulsives.

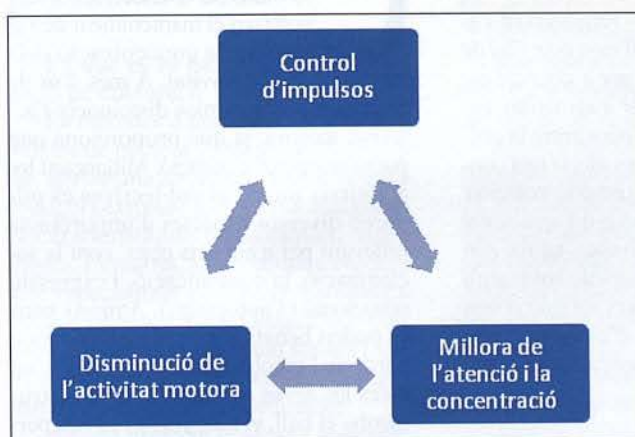
Després de diverses sessions de musicoteràpia, Montello i Coons (1998) van constatar canvis significatius de reducció de l'agressivitat i l'hostilitat en preadolescents problemàtics. McIntyre (2007) va adaptar el seu programa inicial d'intervenció musicoterapèutica, que incloïa temes musicals que agradessin als pacients (música de Queen, Nirvana, Deep Purple, etc.) i representessin activitats d'improvisació i creació. El resultat va suposar un benefici significatiu en les àrees d'interacció social i autoregulació, en l'actitud envers l'escola i el treball, en les habilitats musicals, el progrés acadèmic i l'autoconeixement.

Música per disminuir les conductes hiperactives. Com ja hem esmentat, un dels símptomes més visibles dels nens amb TDAH és la hiperactivitat o hiperinèsia, que es caracteritza per una activitat motora exagerada i es manifesta

Les investigacions demostren que les músiques tradicionalment considerades estimulants redueixen la motricitat dels nens amb TDAH.



NENS BALLANT
EN GRUP
AL SO DE LA MÚSICA



PILARS BÀSICS DE
LA INTERVENCIÓ
MUSICOTERAPÈUTICA

en una dificultat per estar-se assegut i en el moviment constant de braços i cames.

La música repercuteix en l'activitat corporal. Majorek i col·laboradors (2004) assenyalen que l'anomenada teràpia eurítmica provoca canvis positius en la coordinació, la concentració i el desenvolupament d'habilitats motores, a més de millores en la resta de la simptomatologia del trastorn hiperactiu. En general, les investigacions demostren que les músiques tradicionalment considerades com estimulants –és a dir, aquelles que tenen un ritme marcat, un *tempo* àgil i motius melòdics clars– redueixen la motricitat dels nens amb TDAH. Per contra, les músiques que es consideren sedants –amb pocs canvis rítmics, un àmbit reduït, sense grans salts melòdics i amb *tempo* lent– no els produeixen cap efecte relaxant.

El tractament de musicoteràpia en nens amb TDAH. La musicoteràpia utilitza diversos tipus de tècniques per a la consecució d'objectius terapèutics. Això és possible perquè la música, utilitzada amb intenció, té importants efectes que s'evidencien a nivell físic, cognitiu, emocional, comunicatiu i social. En el cas dels nens amb hiperactivitat, alguns dels

objectius que es persegueixen són: l'increment del temps d'atenció i de la concentració, la millora de les relacions socials i de l'autoestima, la disminució de les conductes hiperactives i la reducció de la impulsivitat. En les sessions d'intervenció s'utilitzen tècniques denominades passives que comprenen l'escolta musical, o tècniques actives com són la interpretació d'instruments, de core-

Utilitzar música de fons mentre els nens amb TDAH fan els deures impedeix que l'atenció salti cap a altres aspectes aliens a la tasca que realitzen i a la mateixa música.

ografies o de cançons, la improvisació amb instruments i la creació de lletres de cançons, de ritmes o de dramatitzacions amb música. Algunes d'aquestes activitats es duen a terme individualment, mentre que d'altres es treballen en grup, amb la intenció de desenvolupar aspectes com el respecte de torns, l'escolta de l'interlocutor o el control de la impulsivitat.

La contribució de la música en la millora de l'atenció i la concentració. Des del punt de vista cognitiu, l'estímul musical es presenta com un captador d'atenció. En primer lloc, si la música apareix en una situació de silenci, contribueix de forma automàtica a captar l'atenció de l'oient. A més, pel fet d'estar sempre present i anar canviant, permet focalitzar l'atenció en diversos aspectes: el ritme, la instrumentació, la melodia, etc. Un oient mai no està atent a la música d'una manera constant i homogènia, sinó que salta d'uns elements a altres. De fet, els compositors coneixen i utilitzen molt bé els captadors d'atenció en el seu discurs musical. La repetició d'una melodia, per exemple, és un focus d'atenció per a l'oient. El fet que diversos instruments recuperin un motiu també és un captador. L'estructura musical també pot contribuir a focalitzar l'atenció: aquest és el cas de l'alternança d'estrofes i tornades en qualsevol cançó popular. La utilització d'alguns instruments pot guiar la peça musical en aquesta direcció, per exemple mitjançant l'ús d'instruments de percussió –amb un timbre molt diferent de la resta– en un moment determinat. Els silencis utilitzats de manera estratègica poden fer que la nostra consciència s'hi adreci de forma automàtica, i són un recurs que s'utilitza repetidament en les bandes sonores de pel·lícules de terror.

L'atenció d'un nen amb TDAH encara és més canviant que la d'una persona sense aquest trastorn. Una cançó que el nen conegui i sigui del seu gust pot funcionar com a guia de la seva atenció. Per això s'utilitza la música de fons mentre els nens amb TDAH fan els deures escolars, ja que la música impedeix que l'atenció salti cap a altres aspectes aliens a la tasca que realitzen i a la mateixa música. Una altra raó per la qual s'utilitza

aquesta tècnica és que la música de fons pot emascarar el soroll ambiental i altres estímuls sonors. Així, la música funciona com un fil conductor i evita els salts d'atenció cap a altres estímuls: les veus dels companys, el soroll provinent del carrer o de l'exterior de l'aula, etc.

La música consta també d'una estructura interna que permet al nen hiperactiu posar pautes al temps. A més, si el nen coneix molt bé la cançó, l'ajudarà a restar en la mateixa activitat: funcionarà gairebé com un rellotge de sorra, que permet preveure el temps que ha d'esperar per aixecar-se de la cadira, per exemple.

Algunes activitats musicals requereixen alts graus d'atenció i concentració. Acompanyar cançons implica haver d'estar atent al lloc exacte de la peça en què el nen ha de participar. Les improvisacions musicals comporten torns que han de ser respectats. Les dramatitzacions amb música exigeixen igualment una atenció constant del nen per poder intervenir en el moment precís. Totes aquestes activitats poden resultar altament motivadores i fan que, a poc a poc, les exigències d'atenció es puguin incrementar.

La música en el control d'impulsos. Les activitats i jocs musicals propicien la introducció d'una demora entre l'estímul i la resposta. Les activitats que utilitzen preguntes i respostes, o bé imitacions –ja sigui mitjançant instru-

Les activitats musicals col·lectives milloren la socialització, la comunicació, l'expressió emocional i l'autoestima.

ments, el cos o la veu– requereixen l'atenció sobre un estímul curt que s'ha de repetir o respondre, i per a això cal esperar que finalitzi. Per augmentar encara més el temps d'espera entre la pregunta i la resposta, es pot afegir una consigna de retard; per exemple: comptar fins a tres, fer un ritme o dir qualsevol paraula. En relació amb això, també són interessants les activitats de rol o amb un repartiment de papers, en què el nen amb hiperactivitat ha d'esperar el seu torn per participar (instrumentacions, dramatitzacions, etc.).

La música per disminuir la hiperactivitat. S'ha comprovat que la música ràpida i amb ritme clar i marcat fa-

cilita la relaxació física dels nens amb TDAH: molts estudis demostren que, en aquests casos, utilitzar música rock és més efectiu que no pas utilitzar música relaxant. També és sabut que hi ha una clara relació entre l'atenció i la motricitat. Com assenyalàvem abans, l'atenció salta d'uns aspectes de la música a d'altres, mentre que el moviment marca els llocs de la música on hem d'estar atents. Aquestes pistes clares simplifiquen l'escolta musical als nens i, per tant, disminueixen les conductes motores inadequades que es produeixen com a conseqüència de la manca d'atenció.

Conclusions. La música i les sessions de musicoteràpia afavoreixen el manteniment de l'atenció i la concentració dels nens amb hiperactivitat. A més, l'ús de música ràpida i rítmica disminueix l'activitat motora, ja que proporciona una pauta temporal d'atenció. Mitjançant les activitats musicals col·lectives es milloren diversos aspectes d'importància rellevant per a aquests nens, com la socialització, la comunicació, l'expressió emocional i l'autoestima. Aquests nens es poden beneficiar de la música tant a partir de l'escolta com de la pràctica, en totes les seves vessants. L'ús d'instruments, el ball, el moviment i la veu permetran que el nen s'expressi, es relacioni socialment i millori el concepte de si mateix.

REFERÈNCIES

- ABIKOFF, H.; COURTNEY, Me.; SZEIBEL, Pj.; KOPLEWICZ, Hs. (1996). The effects of auditory stimulation on the arithmetic performance of children with ADHD and nondisabled children. *Journal of Learning Disabilities*, 29(3), 238-246.
- ÁLVAREZ NIETO, F. (2004). Los beneficios de la música en el tratamiento de la hiperactividad. *Filomúsica*, 51.
- HALLAM, S.; PRICE, J. (2003). Can the use of background music improve the behaviour and academic performance of children with emotional and behavioural difficulties? *British Journal of Special Education*, 25(2), 88-91.
- JACKSON, Na. (2003). A Survey of music therapy methods and their role in the treatment of early elementary school children with ADHD. *Journal of Music Therapy*, 40(4), 302-323.
- LAFARGA MARQUÉS, M. (1997). Estudios acerca de la influencia de la música en la atención y sus trastornos. *Música y Educación*, X-1(29) abril, 67-72.
- MAJOREK, M.; TÜCHELMANN, T.; HEUSSER, P. (2004). Therapeutic eurythmy-movement therapy for children with attention deficit hyperactivity disorder (ADHD): a pilot study. *Complement Ther. Nurs. Midwifery*, 10, 46-53.
- MCINTYRE, J. (2007). Creating order out of chaos: music therapy with adolescent boys diagnosed with a behaviour disorder and/or emotional disorder. *Music Therapy Today*, 8(1), 56-79. [Consulta: abril 2008]. Disponible a: <http://www.musictherapy-today.com/>
- MONTELLO, L.; COONS, E. (1998). Effects of active versus passive group music therapy on preadolescents with emotional, learning and behavioral disorders. *Journal of Music Therapy*, 35(1), 49-67.
- PRATT, Rr.; ABEL, Hh.; SKIDMORE, J. (1995). The Effects of neurofeedback training with background music on EEG patterns of ADD and ADHD children. *International Journal of Arts Medicine*, 4(1), 24-31.
- WIEBE, Je. (2007). *ADHD, the classroom and music: a case study*. University of Saskatchewan, Department of Educational Psychology and Special Education.

Alicia Peñalba és musicoterapeuta, logopeda i musicòloga. És doctora en ciències cognitives de la música i en l'actualitat és docent a la Universitat de Valladolid.

En l'elaboració d'aquest article ha col·laborat Marta Feijó, alumna del Màster de psicologia clínica que imparteix l'Associació Espanyola de Psicologia Clínica Cognitivoconductual (AEPCCC). És llicenciada en psicologia i diplomada en educació musical, i actualment cursa estudis de doctorat en l'àrea de psicologia.

Emilia Gómez

Emilia Gómez Gutiérrez (Sevilla, 1975) és professora del Departament de Sonologia de l'ESMUC des de fa sis anys i membre investigadora del Grup de Tecnologia Musical (MTG) de la Universitat Pompeu Fabra des de l'any 2000. La seva vinculació amb la música comença a través del piano, però amb els anys es decanta per la recerca del so i la música a través dels estudis d'enginyeria en telecomunicacions.



INGRID PUJOL

per INGRID PUJOL

—En què es va basar la teva investigació de doctorat?

—En mètodes d'investigació del so i la música de manera semiautomàtica, és a dir, agafar una interpretació d'una peça musical i extreure'n de forma automàtica característiques harmòniques, melòdiques, rítmiques, instrumentals, etc. Em vaig especialitzar en l'anàlisi harmònica i melòdica automàtica. O sigui, veure en una peça quines notes estan sonant i fer-ne una anàlisi amb mètodes teòrics que han estat introduïts a l'ordinador.

—Aquest projecte té alguna aplicació actualment?

—És un prototip de recerca, però té aplicacions, sobretot, en sistemes comercials de recomanació de música. A partir de la música que t'agrada, et recomana música similar, ja sigui relacionant artistes del mateix estil com també usant paràmetres musicals. També es fa servir per comparar peces i trobar-ne versions i, en un aspecte més didàctic, per trobar acords o la melodia d'una peça.

—Com definiries l'MTG?

—Més que un grup de recerca convencional, nosaltres som un grup de persones que tenim interessos de recerca comuns i ens trobem dins de projectes de recerca sobre tecnologia i música.

—Com s'organitza un grup d'investigació sobre tecnologia musical?

—Aquest grup és bastant heterogeni. No es pot dir que sigui un grup estàndard amb els patrons d'un equip de recerca: un professor i els seus estudiants de doctorat. Nosaltres som unes 45 persones amb vinculacions diferents, des de col·laboradors esporàdics fins a persones fixes pagades per la mateixa Universitat. L'organització parteix d'un director de grup, Xavier Serra, i diferents àrees amb el seu responsable.

—Hi ha certa llibertat en la investigació?

—Sí, sempre dins de la relació entre la música i la tecnologia i dins d'unes àre-

es concretes. No treballem amb tot, sinó que intentem ser els millors dins d'uns àmbits determinats.

—Però música i tecnologia són dos àmbits que normalment no s'associen. Quina relació hi veus?

—En el nostre cas, desenvolupem eines per a la creació musical, per gaudir de la música d'una manera diferent i, finalment, per interaccionar amb la música i el so. Per això ens centrem en sistemes interactius d'interpretació que poden aportar diverses aplicacions, des d'un joc a una teràpia.

—El vostre treball rep interès per part de la resta del món musical?

—Des de l'ESMUC es veu un interès creixent en l'àmbit tecnològic. Cada cop tenim més intèrprets que s'interessen per aquesta branca, com també l'etnomusicologia busca eines per completar l'anàlisi del treball de camp que amb mètodes tradicionals no es pot realitzar. En la indústria musical s'aplica també l'anàlisi per a la recomanació en la distribució de la música o la *Reactable* per a la composició musical.

—Quins projectes s'estan impulsant?

—En aquests moments hi ha quatre branques en funcionament: sistemes interactius; comunitats de la música; processament del so, centrat en la veu, i sistemes de descripció automàtica de la música i del so per a la recomanació. Últimament també hem treballat en un projecte encarat a la cognició, per entendre com escoltem la música.

—Què t'atrau d'aquest món de la investigació?

—M'agrada la interdisciplinarietat, des d'intèrprets o compositors fins a matemàtics o físics: aprens de perfils diferents. D'altra banda, m'agrada la part creativa de la recerca: imaginar i portar a terme idees; i, finalment, m'atrau el fet de veure l'aplicació de la recerca, com allò que investiguem és útil a la gent.

—Quantes hores del dia t'ocupa la investigació?

—Depèn de l'època. Hi ha moments que tens més classes i, per tant, menys

hores per dedicar a la recerca. És a dir, amb el temps que et queda fas investigació.

—I amb què et quedes? Amb les classes o la recerca?

—Les classes requereixen moltes hores si ho vols fer bé i amb implicació. Si tens una jornada completa, tindràs poques hores per destinar a la investigació. A mi m'agradaria fer menys hores de classe i més recerca, però tampoc no em voldria dedicar exclusivament a la recerca, perquè amb la docència tens contacte amb els alumnes, que són una font d'idees.

—Finalment, què fa una dona en un grup de recerca en què predomina el sector masculí?

—No ho sé... La veritat és que és una mica frustrant: tant al grup com al departament sóc l'única dona. No hi ha estudiants dones...

—Hi ha alguna explicació?

—Crec que les dones no estan gaire motivades per la forma com es planteja la tecnologia. La manera de treballar és diferent i normalment es presenta des d'un punt de vista masculí.

—Animaries el sector femení a introduir-se en aquest camp?

—És clar que sí. Tot i això, sí que hi ha més dones al sector d'acústica, psicologia o musicologia. Però a la part de tecnologia i enginyeria n'hi ha molt poques. Una cosa que intento, quan hi ha una estudiant, és donar-li una mica de suport perquè potser, sense adonar-nos-en, podem orientar o plantejar les classes més cap a un sector masculí.

—Es pot compaginar vida familiar i vida de recerca?

—Crec que sí. Allò important per al tipus de recerca que faig és tenir idees i aquestes poden aparèixer en qualsevol moment. Al contrari d'altres feines amb horaris més estrictes, amb la recerca es pot combinar el temps una mica com tu vulguis. Però és una feina que no pots dir: "Me'n vaig a casa, i fins dilluns". Sempre estàs treballant, perquè el cap no para.

Activitats

gener 2010

Dimarts 19, a les 19 h
L'Auditori-Sala Oriol Martorell

Concert de la Banda de l'ESMUC.

Diumenge 24, a les 19 h
L'Auditori-Sala Oriol Martorell

Concert de la Cobla de l'ESMUC.

Dijous 28, a les 19.30 h
Institut del Teatre

Philemon und Baucis.

Opereta original, representada amb titelles
 i interpretada per estudiants de música antiga
 de l'ESMUC i de l'Institut del Teatre.
 Adaptació del text i presentació: Miquel DescLOT.
 Coordinació: Emilio Moreno.
 Direcció musical: Andreas Spering.
 Titelles: Núria Mestres.

Divendres 29, a les 19 h
L'Auditori-Sala Pau Casals

Concert de l'Orquestra Simfònica de l'ESMUC.

Repertori de F. J. Haydn.
Simfonia dels adéus Hob. I:45,
Simfonia concertant Hob. I:105,
Simfonia Londres Hob. I:104,
Simfonia Le soir I:8.
 Director convidat: Patrick Cohen-Akenine.



COBLA DE L'ESMUC



ORQUESTRA SIMFÒNICA DE L'ESMUC

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

El barroc vertiginós del segle XXI

COR LIEDER CÀMERA. Orquestra Barroca Catalana.
Dir.: Manuel Valdivieso. Purcell i Händel.
LA FARÀNDULA (SABADELL). 1 DE NOVEMBRE DE 2009.

per X. Ch.

tornar a submergir-se en aquell context malgrat que no era precisament *funky*.

Perquè Miller i la seva gent orquestraren una actuació en què brillaren especialment els dos bufadors. De fet, Scott fou el millor trompeta dels quatre concerts dedicats a Miles, un trompeta ple d'energia però a la vegada de suavitat –actuà sempre amb la sordina– i que aconseguí col·locar-se a un gran nivell gràcies al seu fraseig harmoniós, ple de giragonses, i que s'apropà molt al de Davis.

Per la seva banda, Alex Han, un xic més descosit que el seu company, també obtingué nota alta. Igual com el líder, que va fer sonar el seu baix amb absoluta mestria, molt ben acoflat al so del grup, i que fins i tot actuà al clarinet baix en un tema.

Els altres dos concerts als quals vam assistir, i que no tenien res a veure amb Miles Davis, els protagonistzen Brad Mehldau i Cassandra Wilson amb els seus respectius combos.

Mehldau tornà a demostrar que, si ho vol, pot ser un pianista intimista al màxim. I elegant. Però aquestes qualitats van desaparèixer en molts moments a causa de la seva repetició d'esquemes. De fet, va tractar molts temes de la mateixa manera, amb molta contenció i exquisidesa, però, així mateix, amb una alarmanant frescor d'idees. Fossin coses del *pop*, de Cole Porter o bé de Charlie Parker.

A més, amb prou feines oferí un tema ràpid i, curiosament, actuà gairebé sempre sobre les dues octaves centrals del piano. Amb la qual cosa, la repetició d'esquemes encara es va fer més evident. A desgrat dels excel·lents músics que l'acompanyaren: Larry Grenadier, al contrabaix, i Jeff Ballard, a la bateria.

Pel que fa a Cassandra Wilson, podem dir que no va existir. O quasi. Ja sabem que no té una veu potent i que el seu jazz acostuma a ser de caire intimista. Però una cosa és això i, una altra, que amb prou feines se sentís malgrat el micro. Els seus músics van fer el que van poder, que no va ser gaire. Potser perquè també van comprovar que, a partir del tercer tema, la gent començava a marxar.

Les col·laboracions del cor Lieder Càmera amb l'Orquestra Barroca Catalana i dirigides per Manuel Valdivieso sempre han donat fruits molt reeixits: només cal recordar la inoblidable *Passió segons sant Mateu* que ens van regalar fa unes temporades i que encara no entenem per què no es repeteix cada any, i més tenint en compte que aquesta magna obra sembla que hagi desaparegut dels escenaris d'aquest país. Per tant, la vetllada prometia molt. Però el concert va tenir clarobscur, d'una banda per l'acústica seca que no afavoria el producte sonor i, de l'altra, per decisions interpretatives com a mínim qüestionables.

Valdivieso va proposar un muntatge amb dues obres de Purcell, intercalant els tres motets de les *Funeral Sentences* amb les dues parts de la *Xacona en Sol menor* per a corda. Uns motets interpretats en un estil gairebé reci-

tat, amb *rubatos* i *accelerandos* més propis de la música teatral, alternant veus i corda en les repeticions de cada secció i a un ritme estrepitosament ràpid que en desvirtua la profunditat harmònica i la fa imperceptible, perdent així tot el dramatisme i l'emoció d'aquestes peces. El cor no va lluir gens, va sonar flàccid i dèbil, amb entrades tèbies en l'*In the midst of life*; les contralts, inaudibles, i les veus masculines, mancades de la potència habitual, en una versió que tenia ben poca cosa de luctuós i fúnebre: ¿és aquest el *tempo* que devia imaginar Purcell per a aquests motets?

Al *Te Deum* i *Jubilate* en Re major, també de Purcell, s'hi van afegir dues trompetes naturals i un excel·lent quartet de solistes en què va destacar el contratenor Jordi Domènech, sòlid i expressiu com sempre, però amb una veu més enfosquida de l'habitual. Ruth Rosique –sopra-

no–, José Pizarro –tenor– i Jordi Ricart –bariton– també van exhibir un bon nivell. El cor va estar correcte, clar i precís, però poc convincent: l'acústica excessivament seca del teatre no hi va ajudar gens.

A la segona part, l'Orquestra Barroca Catalana va tenir el seu moment de lluïment en el *Concerto Grosso* núm. 7 de Händel, amb una magnífica lectura, continguda però expressiva. Valdivieso hi va destacar tots els plans sonors, va treure un bon rendiment del joc dinàmic i tímbric, i l'orquestra va respondre-hi uniforme, precisa i equilibrada. El plat fort del concert era el *Dixit Dominus* de Händel, una obra de joventut, brillant i efectista, que Valdivieso va convertir en una frenètica muntanya russa d'agilitats i foguerades. Lieder Càmera va respondre perfectament al ritme endimoniat i va brodar els passatges més compromesos, els temibles *Dominus* i *Implevit ruinas*, o el *Gloria-Et in secula* de vertigen, tot demostrant la seva excel·lència tècnica i musical. ¿Però realment cal tanta velocitat? Correm el risc de convertir l'art en artificio.

RMC
303

Metalls eclèctics

TEMPORADA DE CAMBRA. Spanish Brass Luur Metalls.
Carter, Gulya, Guinjoan, Montsalvatge, García Abril, Granados, Albéniz, D'Rivera, Ellington-Tizol.
L'AUDITORI. 26 DE NOVEMBRE DE 2009.

per Josep Barcons Palau

Un concert atractiu i àgil, de programa variat i eclèctic, i amb un toc desenfadat i factura excel·lent. Aquesta és la recepta del còctel que els Spanish Brass Luur Metalls van servir en el quart concert de la Temporada de Cambra de L'Auditori.

Si bé el format inicial del concert era eminentment clàssic, aviat aflorava el toc més jazzístic i popular. Aquest viratge es posava de manifest no només per la naturalesa de les obres interpretades, sinó per la mateixa posada en escena o pel canvi de camisa entre part i part. Detalls tan cuidats com desimbolts, que s'erigien en

correlat inequívoc de la mateixa frescor, gràcia i cura en el treball musical.

Per a més interacció amb el públic, dos dels membres del quintet s'encarregaven de presentar les obres; i aquí, el to també anava variant a mesura que avançava el concert. De la formalitat de la benvinguda de les primeres paraules fins al màrqueting descarat i simpàtic de les últimes, amb acudit inclòs: "*Els ha agradat? Sí? Me n'alegre. Això vol dir que quan surtin del concert ens compraran discos*".

I la veritat és que el públic s'atura a comprar-los; i n'hi ha per triar i remenar si es vol re-

produir el programa del concert. Qui els compri tots, hi trobarà des de la mirada al passat barroc de dos grans noms del segle XX com Elliott Carter i Xavier Montsalvatge, fins a les adaptacions brillants de clàssics com l'*Asturias* d'Albéniz o l'*Andaluzia* de Granados, passant per obres tan allunyades estèticament com *Vectoriel* de Guinjoan, *El vuelo del viento* de García Abril o *Three pieces* de Paquito D'Rivera.

Quin és l'aglutinant que permet cohesionar aquesta diversitat tan rica? Com a mínim, tres ingredients: el primer, la falta de prejudicis; el segon, les ganes de passar-s'ho bé (amb col·laboració rítmica del públic inclosa), i el tercer, i fonamental, el rigor tècnic i el bon gust musical d'aquesta formació valenciana que, com qui no vol la cosa, acaba desplegant en tot el seu esplendor l'enorme potencial del quintet de metall. Jo vaig comprar disc.

HO HAN DIT, HO HAN ESCRIT

LA LLARGA CRISI DEL PALAU i entorn continua donant molta matèria de reflexió. Aquest recull aplega tres veus autoritzadíssimes: per una part **EL MÚSIC JORDI SAVALL**, per una altra el **PRESIDENT DE L'IEC, SALVADOR GINER**, i finalment la del **CRÍTIC I ANALISTA MUSICAL XAVIER CESTER**. En un altre ben distint ordre de coses, **RAIMON**, **L'ÚLTIM SUPERVIVENT GRAN D'AQUELL MOVIMENT VITALITZADOR QUE VA SER LA CANÇÓ**, historia i afina la punteria a redós d'un procés d'abandó institucional incomprensible. Per últim, **UN DELS GRANS MÚSICS UNIVERSALS, L'INDI ZUBIN MEHTA**, afronta dos temes de característiques oposades: el sublim, a través **D'UNA SUGGESTIVA TEORIA SOBRE EL SEU OFICI DE DIRECTOR MUSICAL** i, l'altre, entrant en matèria prosaica, sobre la problemàtica de la **PROGRESSIVA MANCA DE SUPORT INSTITUCIONAL A LA MÚSICA**, des del sistema europeu, basat en el protagonisme, justament, de les institucions.

«Recuerdo que en cierta ocasión, cuando aún se desconocía el uso que iba a hacerse del Teatro Poliorama (que **LUEGO SE ADJUDICÓ A JOSEP M. FLOTATS**) se había hablado de la posibilidad de convertirlo en escenario para la Cançó, donde pudiesen actuar de manera regular **LOS CANTAUTORES DEL PAÍS Y DE OTROS PAÍSES Y LENGUAS**, mezclar lo autóctono con lo que venía de fuera. Pero no quisieron (las instituciones). La sensibilidad de aquellas gentes **PRIVILEGIABA LA LITERATURA Y EL TEATRO, PERO NO LA CANÇÓ. LA CANÇÓ**, institucionalmente hablando, **SE VEÍA COMO ALGO VIEJO; VAMOS, QUE NO INTERESABA**, vinculado a la lucha antifranquista. [...] a algunos de nosotros, y a mí en particular (me consta que **EN LOS PRIMEROS AÑOS DE CATALUNYA RÁDIO MIS CANCIONES ESTABAN PROHIBIDAS**, vamos se recomendaba no radiarlas), se nos consideraba demasiado izquierdosos o izquierdosos a secas. [...] Pues precisamente cuando **UNA SERIE DE GENTE SE APODERA DE LAS INSTITUCIONES, DE LA GENERALITAT, DE LAS DIPUTACIONES**, de los ayuntamientos (empezó esta apatía, este desinterés por la Cançó, por parte de las instituciones). De golpe y porrazo, esas gentes con las que **HABÍAMOS COLABORADO DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA LUCHA ANTIFRANQUISTA** a través de un acuerdo común prescinden de la Cançó. Pero la cosa viene de antes. Piensa que en 1968 ya se decía que la Cançó era cosa del pasado. **EN 1967 UN PERIÓDICO PUBLICÓ UNA ESQUELA SOBRE LA MUERTE DE LA CANÇÓ.**»

Raimon. Joan de Sagarra, "La Vanguardia. Culturas", 28 d'octubre de 2009.

«Todo lo concerniente **A ESTE ASUNTO [MILLET/PALAU] ESTÁ HACIENDO MUCHO** daño al mundo de la música. Esta sembrando una atmósfera de desconfianza y descrédito dentro de la profesión que está ensuciando el trabajo de muchas otras entidades y empresas. [...] **EL CONCEPTO DE BELLEZA ES PERSONAL** ¿A quién se le ocurriría decir que una pintura de Velázquez no se podría hacer mejor con pinturas actuales? Nosotros pretendemos otra cosa, **INTENTAMOS USAR LOS COLORES QUE USABAN LOS PINTORES EN SU PROPIA ÉPOCA.**

Cuando Bach usaba una viola de gamma para un fragmento de su *Pasión según San Juan*, podría haber puesto otro, **PERO ELIGIÓ UNA VIOLA PORQUE ENTENDÍA QUE ERA EL MEJOR INSTRUMENTO** para transmitir el carácter mismo de aquella música, su espíritu.»

Jordi Savall. Aurelio M. Seco, "La Voz de Asturias", 18 de novembre de 2009.

«**QUANTS DE PATRONS I POLÍTICS, DE DONANTS DE DINERS PRIVATS I DE PÚBLICS**, van entrar al temple de Domènec i Montaner sota les ales de les muses per adorar el seu senyor indiscutit! **L'ARTICLE D'ANTONI SERRA RAMONEDA A EL PERIÓDICO VA SER UNA NECESSÀRIA CATARSI I PENITÈNCIA** (no realitzada encara pels gestors públics) davant l'evidència palmària: **LA DEIXADESA DE LES FUNCIONS I LA NEGLIGÈNCIA EN LES RESPONSABILITATS** van fer que els sistemes de control, que existien, no funcionessin.»

Xavier Cester, "Avui", 22 de novembre de 2009.

«**L'ORFEÓ TÉ PROU ELEMENTS DE JUDICI PER A FER LA NECESSÀRIA NETEJA**. Cal, a més, que comenci a **PLANTEJAR-SE UNA NOVA VISIÓ DE LA SEVA MISSIÓ I DE LA SEVA TASCA**. Aquesta, naturalment, ha d'incloure una concepció més nacional de les seves activitats artístiques i culturals. [...] **EL COSMOPOLITISME ÉS UNA VIRTUT FONAMENTAL**. Contra certa opinió forana, és una **VIRTUT QUE HEM CONREAT CONSCIENTMENT ELS CATALANS DES DELS TEMPS DE LA RENAISSANCE**. El cosmopolitisme artístic no es contradiu, ans al contrari, **AMB LA PROMOCIÓ PRIVILEGIADA DEL QUE ENS ÉS PROPI**. No són activitats incompatibles. Això ho han entès els altres palaus de la música, arreu del món. **NOMÉS CAL SABER-HI TROBAR L'HARMONIA. UNA FACULTAT BEN PRÒPIA DELS AMANTS DE LA MÚSICA.**»

Salvador Giner, "El Periódico", 1 d'octubre de 2009.

«Ara bé, **NO ES TRACTA D'ENCARREGAR, ESTRENAR I PROU**; fóra bo que les partitures més reeixides tinguessin una segona o tercera oportunitat, aplicable

també a les peces que no hagin nascut específicament d'un encàrrec d'orquestra i que també mereixin un lloc a la programació. [...] **LA MORT PER CAUSES NO NATURALS DEL FESTIVAL D'ÒPERA DE BUTXACA I NOVES CREACIONS** va eliminar una iniciativa que, amb encerts i errors, era necessària perquè els compositors (i llibretistes) poguessin desplegar les seves ales.

UN VIVER OPERÍSTIC ÉS IMPRESCINDIBLE SI ES VOL QUE EL GÈNERE TINGUI FUTUR A CASA NOSTRA, però vist que el Liceu, a diferència d'altres grans teatres, **NO ES PROCUA GAIRE DEL PLANTER VOCAL, I ARA TAMPOC DE L'ORQUESTRA** (si fem cas de les notícies publicades sobre la futura dissolució de l'Acadèmia), **EL PANORAMA NO ÉS GENS ENGRESCADOR**. És clar que tampoc és obligatori que un viver de creació operística hagi de dependre del Liceu.»

Xavier Cester, "Avui", 29 de novembre de 2009.

«**DIRIGIR UNA SINFONÍA ES CASI UN ACTO FILOSÓFICO, ESOTÉRICO. NO HAY HISTORIA, SÓLO CONSTRUCCIÓN**. El director de Brahms o de Beethoven no està contando una historia, sino que está contribuyendo a que se ponga en pie una catedral. [...] **ALLÍ [ALS ESTATS UNITS] LA GENTE APOYA A LA MÚSICA ECONÓMICAMENTE, MIENTRAS QUE EN EUROPA HA SIDO EL ESTADO**. Ahora el Estado no pone dinero, pero tampoco ha facilitado la inversión privada para la cultura y sus beneficios fiscales. **SIN INCENTIVOS FISCALES NO HAY INVERSIÓN. EN DEFINITIVA, AHORA EN EUROPA LOS GOBIERNOS NO DAN DINERO**, pero tampoco han creado un marco para que el dinero privado vaya a la cultura. Cada vez hay menos y eso empieza a ser desastroso en Italia, **BERLUSCONI HA DEJADO SIN DINERO A LA MÚSICA, Y GRAVE EN ESPAÑA O INGLATERRA**. Sólo Alemania mantiene un cierto nivel, pero en el resto la situación es preocupante.»

Zubin Mehta. Elsa Fernández-Santos, "El País", 28 d'octubre de 2009.





LES CANTANTES INFANTILS

Cantant creixent, creixent cantant

Si una expressió explícita d'una manera exacta l'essència del Tema que presentem en aquest número, és la que es correspon amb el títol que precedeix aquest escrit.

La persona, el ser que es va formant des de la seva naixença, té capacitat natural de créixer no solament en la seva dimensió física, o si voleu, volumètrica. Per tant, no únicament en la que es manifesta d'una manera més immediata i evident i que es correspon amb l'aforisme llatí tan i tan usat del *Primum vivere*. Dimensió que a la fi és considerada com a principal i és coberta per la via de l'alimentació matèrica i normalment es completa en un període concret de l'existència de les persones.

L'altra és la que es correspon amb l'àmbit abstracte dels valors, del criteri, de la capacitat de presa de decisions, de la formació intel·lectual, del domini de la llibertat personal i de l'albir, de les relacions, etcètera. Aquesta dimensió és atesa per un altre tipus d'aliment, òbviament de naturalesa no física, sinó incorporària, i si cal no es completa mai, car pot desenvolupar-se fins a la fi de l'existència de cada persona; encara que té el període més transcendent en el previ a la maduresa integral.

A aquest segon àmbit ens referim en el Tema, i de manera concreta a l'aportació que hi fa el cant coral des de les etapes en què comença d'una manera natural el desenvolupament de totes les potencialitats de cada individu. El cant coral, en aquest sentit, per les seves enormes virtuts constitueix una poderosa eina de creixement de les es-

mentades potencialitats. La seva praxi, intel·ligentment dirigida, posseeix una enorme capacitat per dotar els processos de creixement d'uns valors d'una extraordinària validesa i consistència.

Això és el que mostra aquest Tema gràcies a un aplec d'opinions de persones que en les diverses facetes de l'ofici de *construcció* d'activi-

tat coral (compositors, pedagogs...) mostren els resultats de llurs experiències, concretades en aquest cas en les benemèrites trobades o macroconcentracions col·lectives a redós d'una mateixa obra. Del treball en grups reduïts al que es fa en grans aplecs, hi ha un camí per recórrer que permet als educadors enriquir els processos de formació i, als destinataris (nens i nenes), assimilar un tot de valors d'una autenticitat indiscutible. D'aquesta manera els nens van creixent tot cantant, i van cantant tot creixent en una imatge idealment satisfactòria.



ESCOLA DE MÚSICA DEL PALAU.
CANTATA DEL CURS 2008-09, DIRIGIDA PER MAIA PLANAS

RMC
303

Una experiència inoblidable

Les cantates infantils constitueixen una experiència molt especial per als nens que hi participen, però també per als pedagogs que ajuden els petits a preparar-les.

per NÚRIA PELÁEZ

Preparar i participar en una cantata infantil constitueix una experiència inoblidable, tant per als nens que hi canten com per als pedagogs que els hi ajuden. Així ho reconeix la professora Àngels Gabarró, que va ser directora de la coral L'Espurna, filial de la Coral Sant Jordi, i que des de fa més de 25 anys treballa cantates amb els seus alumnes: va començar a participar en les cantates organitzades pel Secretariat de Cors Infantils, i més tard en les organitzades per l'Institut Municipal d'Educació de Barcelona.

"Quan un pedagog ensenya també rep quelcom, perquè els nens són una font impressionant de riquesa pel seu entusiasme i espontaneïtat i la seva forma de comunicar-se" –explica Gabarró–. I quan els nens saben que han de preparar una cosa tan gran com és una cantata, demostren un gran interès per fer-ho bé."

Professionalment, la preparació de la cantata també suposa un repte per als pedagogs: *"Aprendre l'obra per després ensenyar-la als nens també és un repte per a nosaltres els pedagogs, perquè de vegades es tracta d'una peça difícil" –reconeix Gabarró–. En una cançó tu li pots donar l'aire que vulguis, però en una cantata hi ha uns compassos d'espera i has d'estar molt atent a tot el discurs musical per donar als nens el moment correcte d'entrada."*

Abans de preparar les cantates amb les seves respectives classes, els professors de les escoles reben uns dies de formació en què els autors de la cantata n'expliquen el contingut i la inspiració i els lliuren un CD amb la cantata. Normalment, els pedagogs comencen a preparar-la amb els nens després de les vacances de Nadal, de gener a març, però sempre compaginant-la amb altres continguts propis de la classe. *"Preparar una cantata ocupa molt de temps, i a les escoles només tenim una hora de música a la setmana" –lamenta la pedagoga Silvia Buil–. Per sort, les cantates permeten també treballar temes del currículum escolar, com ara el ritme o l'expressió."*

"Abans de poder ensenyar-la, primer el mateix pedagog s'ha de saber molt bé la cantata a cappella, perquè si no dues pàgines de música et poden portar tres mesos de feina amb els nens", explica Gabarró. A més, com que els assajos poden resultar una activitat dura per als nens, els pedagogs miren de muntar-los de la forma més agradable possible. "Els nens aprenen molt ràpidament la cantata i s'hi involucren molt, però el pedagog hi ha de posar de la seva part ajudant-los a viure la història de l'obra perquè la facin seva", explica Ricard Gimeno, que ha escrit diverses cantates i porta trenta anys preparant-les amb nens d'una escola de música i alumnes d'una escola de Primària barcelonina. I afegeix: "Per aconseguir-ho, existeixen diversos recursos, però el més important és creure-ho tu mateix, perquè l'entusiasme del pedagog es comunica per si mateix."

Fer de la cantata una activitat interessant per als nens no depèn només dels pedagogs, sinó també de l'autor de la peça. *"Els nens tenen molt d'interès en els textos cantats" –explica Gabarró–. Tot el que siguin contes amb un ensenyament els agrada molt, però ha de ser un text molt clar, perquè si és massa complex els nens s'hi perden i si té massa música tampoc no té ganxo per als nens."*

Els professors que habitualment preparen cantates amb

els seus alumnes coincideixen a assenyalar que no tots els pedagogs estan preparats per treballar aquest tipus de peces, sinó que cal que tinguin uns certs requisits. *"Per poder ensenyar cantates, el pedagog ha de tenir una sòlida formació musical, ha de tenir vocació i ha de sentir-se un professional de l'ensenyament però no perquè hagi fet aquesta carrera, sinó perquè la seva gran passió sigui ensenyar als nens i ajudar-los a emocionar-se i viure millor" –explica Àngels Gabarró–. A més, cal tenir molta paciència i comprensió caps als nens, deixar-los dir la seva i valorar les seves idees, perquè si no ells no valoraran el que els diu el pedagog."* A més, tal com reconeix la pedagoga Silvia Buil, *"t'ha d'agradar molt, perquè suposa una veritable feina i molts professors no es volen embolicar en projectes tan complicats"*.

Un somni per als nens. Els veritables protagonistes de les cantates infantils i els que més en gaudeixen, però, són sens dubte els mateixos nens. En aquest sentit, Gabarró defensa que les cantates infantils poden anar molt més enllà del fet musical per convertir-se en una experiència vital per als més petits. *"En les cantates organitzades pel Secretariat de Cors Infantils, la convivència aportava un element molt enriquidor, perquè quan es feien fora de la nostra ciutat marxàvem dos dies i vivíem en casa d'uns i d'altres", recorda Gabarró. Els nens es desplaçaven a la localitat on s'havia de fer el concert un dia abans i dormien repartits per cases de famílies d'altres nens que no coneixien de res. "La música era el lligam" –destaca la pedagoga–. Eren caps de setmana d'intercanvi, de matalassos a terra i macarrons, i quan marxàvem, els nens fins i tot ploraven: des d'un punt de vista humà era una experiència molt enriquidora per als nens. A les cantates de L'Auditori no existeix aquest nivell de convivència perquè les escoles es troben per primer cop el mateix dia de l'actuació", lamenta Gabarró.*

Tot i això, aquests concerts continuen constituint tota una experiència per als nens. *"Quan tenim classe després d'actuar a L'Auditori demano als meus alumnes com a deures que m'escriguin un text sobre com es van sentir durant el concert i tots coincideixen a destacar-lo com una gran vivència" –explica Gabarró–. Són molt sincers i et confessen que estaven nerviosos perquè hi havia un tros de la cantata que no se sabien, però també t'expliquen com es van emocionar perquè sabien que els seus pares els estaven escoltant i volien fer-ho bé."* L'experiència els marca de tal manera que, segons els pedagogs, fins i tot anys després de participar en una cantata senten com els nens ja més grans van per l'escola cantant fragments de la cantata que van interpretar anys abans.

Els pedagogs destaquen que, arran d'haver participat en la cantata de L'Auditori, alguns alumnes decideixen apuntar-se a música com a activitat extraescolar, perquè la cantata els serveix com a descoberta de la música feta per ells mateixos, i a més durant l'actuació tenen l'oportunitat de conèixer de prop els instruments musicals.

Participar en una cantata també és una experiència molt educativa per als nens, i no sols des d'un punt de vista musical. *"Preparar una cantata és una feina de grup que ajuda els nens a aprendre el valor del treball en equip" –destaca el pedagog Ricard Gimeno–. Saben que una cantata no es prepara en dos dies i això els ajuda a entendre la importància de l'esforç personal i el treball a llarg termini."*

Un espai per compartir i aprendre

Cantar és una de les millors maneres d'aprendre i gaudir de la música. I si aquest cant té lloc de manera col·lectiva, la vivència emocional i cognitiva encara esdevé més intensa. Aquest és el secret que s'amaga darrere una activitat que, any rere any, mobilitza centenars, milers de nens: les cantates infantils.

per ANA MARÍA DÁVILA

Promogudes per entitats musicals de diferents signe i condició –agrupacions corals, escoles de música, serveis educatius...–, les cantates infantils són un gènere amb escassa projecció pública i potser poc valorat des d'un punt de vista musical, però d'una enorme importància per aconseguir que infants i joves s'apropin, coneguin o, senzillament, gaudeixin de la música.

Concebudes amb una finalitat molt específica, a Catalunya cada any s'escriuen i s'estrenen cantates; obres que –en línies generals– no tenen res a envejar a les seves germanes “grans” i que demanen, tant a autors com a intèrprets, el mateix esforç professional que si es tractés d'una obra per a adults.

Pioner en el gènere ha estat el Secretariat de Corals Infantils de Catalunya (SCIC), que encarrega i promou la interpretació de cantates infantils des de fa tres dècades. Una activitat que, en el seu cas, està especialment adreçada a oferir a les corals infantils una eina musical que els permeti trobar-se i cantar plegats. Punt culminant d'aquesta tasca és la cantata que encarrega i estrena amb motiu de la seva trobada general, que es celebra cada cinc anys a Barcelona i que aplega més de 3.000 petits cantaires d'unes 120 corals de tot Catalunya. Des que es va posar en marxa aquesta iniciativa, ja s'han interpretat 11 títols, 9 dels quals estrenes absolutes.

“El 1967 vam organitzar la primera trobada general, amb la intenció que totes les corals poguessin mostrar el seu treball a les altres. Però ja l'any següent ens vam adonar que això era poc pràctic, a causa de la gran quantitat de formacions que hi participaven. Així va néixer la idea d'encarregar una obra perquè tots poguessin cantar junts”, explica Maria Martorell, cofundadora i ànima de l'SCIC.

Després d'una primera experiència amb una versió traduïda d'*El flautista d'Hamelin*, el 1970 es va fer el primer encàrrec al compositor Frederic Mompou, que, amb text de Núria Albó, escrigué *L'ocell daurat*. Des de llavors, Antoni Ros Marbà (*Tirant lo Blanc*, 1977; *Un concert desconcertant*, 1987), Manuel Oltra (*El timbaler del Bruc*, amb acompanyament de cobla, 1997), Baltasar Bibiloni (*Transatlàntida*, commemorativa de l'Any Verdader, 2002) i Carles Santos (*Flor d'escarabat*, 2007) han estat alguns dels autors que han assolit aquesta tasca, que per a Maria Martorell ha tingut també el valor afegit “d'ajudar que els compositors d'aquí s'interessessin per fer coses que poguessin ser cantades pels nens i, així, revaloritzar aquest repertori”.

Encara més massives són les convocatòries anuals del projecte Cantània, que des de la seva posada en marxa, el 1989, ha mobilitzat 137.000 alumnes de 3.355 centres d'educació primària de tot Catalunya. Creada per l'Institut Municipal d'Educació de Barcelona (IMEB), aquest 2009 “la Cantània” ha celebrat el seu desè aniversari sota l'aixopluc de L'Auditori de Barcelona. Una efemèride especial que ha sorprès la iniciativa en un moment de franca expansió, amb la participació –només aquest curs– de més de 500 escoles, incloent-hi centres de Madrid i Salamanca, i plans d'exportació del seu model fins i tot a l'Amèrica del Sud.

“Darrere aquest projecte hi ha, en primer lloc, una volun-



ASSUMPTA BURGUES

CANTÀNIA. CANTATA DEL MOTÍ

tat de formació del professorat, al qual se li exigeix un esforç suplementari de cara a la preparació de l'obra i que, per descomptat, requereix la implicació de l'escola. D'altra banda, també hi ha una finalitat de divulgació musical, de crear un moviment social al voltant de l'activitat i, en definitiva, donar un impuls a la música en general. Hi ha molts pares que el dia que vénen a sentir el seu nen és la primera vegada que trepitgen L'Auditori”, explica Assumpció Malagarriga, directora del Servei Educatiu de L'Auditori de Barcelona.

Més discreta, i no menys important, però, és l'activitat que es desenvolupa a l'interior de les escoles de música de Catalunya, on les cantates infantils –escrites, arranjades o simplement preparades pels professors dels centres– esdevenen una eina pedagògica de primer ordre.

Exemple d'aquesta poc coneguda, però continuada activitat, és la iniciativa que du a terme l'Escola de Música del Palau. Fa 15 anys que els seus alumnes interpreten cada curs una cantata, amb la peculiaritat que ells mateixos en són els autors. “Per a nosaltres, això és una mena de taller de creació que ens permet ensenyar moltes coses de llenguatge musical, que a la majoria dels nens els queda molt lluny. La cantata, en canvi, és una eina educativa extraordinària. Una mica agosarada, pot ser, però molt útil, perquè amb la música pots anar molt més lluny que amb les paraules”, afirma la compositora Mariona Vila, directora del centre.

De la partitura a escena. Didàctiques o divulgatives, el procés de creació d'una cantata infantil esdevé tan llarg i meticulós com el de qualsevol altra obra musical. O més, fins i tot, ja que en aquest cas els autors han de prioritzar, per sobre de tot, les característiques especials dels qui en seran els intèrprets.

“Primer que res, cal saber a qui va adreçada la partitura. És molt diferent l'encàrrec d'una coral infantil que una cantata que ha de ser interpretada per tots els nens d'una escola, sàpiguen música o no; el grau de complexitat no és el mateix. En el nostre cas, per exemple, només poden ser cançons a una veu”, explica Assumpció Malagarriga.

Les cantates de L'Auditori s'encarreguen amb uns tres anys d'antelació. “Busquem compositors bons i capaços de deixar-se acompanyar”, explica la directora del Servei Educatiu. “Des

RMC
303

d'un punt de vista formal, demanem obres d'uns 45 minuts de durada, que tinguin unes 6 a 8 cançons i acompanyament de música instrumental. El tema el triem una mica entre tots i moltes vegades és el compositor mateix qui suggereix l'autor del llibret. Quant a l'estil, això queda a criteri del músic", afegeix Malagarriga, fermament convençuda que "no existeix música de nens i música de grans. Per això sempre diem als compositors que no cal que rebaixin el nivell, només s'ha de fer una obra que estigui a l'abast de les possibilitats vocals dels nens".

Entre novembre i gener es celebren les reunions preparatòries amb els mestres, que a més de la partitura reben una gravació discogràfica, feta prèviament per una formació infantil, amb la versió coral i instrumental de l'obra. Amb aquest material, els professors de música preparen els alumnes per al concert. I cal que coneguin bé l'obra, perquè no hi haurà cap assaig general. El dia determinat, els alumnes arriben a L'Auditori, on es troben amb els grups procedents d'altres centres. Cada audició aplega uns 800 xavals. I a cantar.

Diferent resulta la preparació de les cantates que s'estrenen amb motiu de les trobades generals de l'SCIC. "Es tracta de cantates tècnicament molt més complexes que no les de L'Auditori, ja que estan escrites per a dues, tres o quatre veus i també tenen una important vessant pedagògica. L'última, per exemple, va ser un encàrrec a Carles Santos, perquè volíem fer una cosa que apropés els nanos a la música contemporània", explica Toni Gálvez, coordinador de l'SCIC.

"En el nostre cas –continua– hi ha un equip tècnic que tria el compositor, normalment autors amb experiència en cançons o harmonitzacions. En un principi se'ls demanava que possessin música a un conte popular, però ara són ells mateixos els que ens fan propostes. També són ells mateixos els que diuen el tipus d'instrumentació que volen, tot i que si fan servir orquestra, els demanem que ens en facin també la reducció per a piano o petit conjunt instrumental, per si posteriorment alguna coral vol tornar a fer l'obra."

Un cop escrita la cantata, els directors de les corals celebren dues jornades de treball, durant les quals es familiaritzen amb el nou material. Després de setmanes de preparació en el si de cada formació, cap a Setmana Santa comencen els assaigs a nivell comarcal, i a començament d'estiu arriba la trobada, que s'estén tot un cap de setmana i té com a escenari el Palau Sant Jordi. El dissabte a la tarda i el diumenge al matí es fan els assaigs generals i el diumenge a la tarda el concert, en què els cantaires de les diverses formacions es barregen entre si en funció de les necessitats vocals de la partitura. Així s'assoleix una altra de les fites de la convocatòria: "Fer que els nens es sentin part d'un trencaclosques i que hi ha coses que només es poden aconseguir treballant tots plegats", explica Maria Martorell. D'aquesta manera, la trobada de l'SCIC esdevé una veritable festa musical i participativa. "L'impacte de la trobada és tan gran, que normalment els nens acostumen identificar-se entre si per la cantata en la qual han participat", afegeix, Toni Gálvez.

Projecte pedagògic. Als nens de l'Escola del Palau, en canvi, els toca d'enfrontar-se cada any a aquest repte, part important del projecte pedagògic del centre. En el seu cas, no hi ha un adult que escrigui lletra o partitura, tot i que la directora del centre, Mariona Vila, té molt a veure en el resultat final de la iniciativa.

"Treballem sempre amb un conte. A cada curs li assignem una part del relat i ells han d'escriure una cançó que il·lustri aquell moment. Primer, i de manera col·lectiva, es fa la lletra i després la música. Totes les idees les donen els nens i els mestres s'encarreguen d'organitzar aquestes aportacions. Al final surten unes quinze cançons i després jo faig els arranjaments", explica Vila. "Això és un segon nivell que transforma bastant el material. I aquí està el secret de la qüestió, perquè llavors, entremig de coses que els són familiars als nens, pots intro-

duir-hi alguna cosa diferent, més elaborada, més complexa, amb harmonies més sorprenents. I com que l'obra és seva, ells s'hi esforcen encara més. En realitat, tècnicament es pot arribar molt lluny."

Possiblement, els efectes i les conseqüències d'aquest projecte encara estan per mesurar. Assumpció Malagarriga reconeix que, des que es posà en marxa el projecte Cantània, "el nivell d'alumnes i mestres ha anat millorant", però també és conscient que "hi ha una valoració de l'experiència que se'n escapa i que té a veure amb aquelles famílies que després de participar-hi, tornen a L'Auditori per a altres concerts o activitats familiars".

O potser, simplement, tot es redueix a la transcendència d'una experiència personal. Com la que va viure l'avui coordinador de l'SCIC, i també mestre de música, director i gestor cultural, Toni Gálvez. "Jo també, un dia, vaig participar en una cantata. La «meva» va ser el Concert desconcertant de Ros Marbà. Jo tenia deu anys i aquell dia, veient-me a mi mateix cantant amb cinc mil nens més, i amb una orquestra simfònica al davant, vaig decidir que la meua vida havia d'anar per aquest camí. I aquí segueixo."

Creadors en majúscula per a veus minúscules. En un moment en què els creadors contemporanis no sempre ho tenen fàcil a l'hora d'estrenar les seves partitures, les cantates infantils ofereixen als seus autors la poc usual oportunitat de veure com la seva obra gaudeix d'una interpretació massiva. Lluny del que pugui semblar a primer cop de vista, però, treballar per a veus infantils pot ser una tasca encara més feixuga que enfrontar-se a una partitura convencional. Ja se sap que els nens són un públic innegociable i que atreure el seu interès i mantenir la seva atenció són tasques no gens fàcils.

Carles Santos, Albert Guinovart, Joan Albert Amargós o Bernat Vivancos són alguns dels compositors que, alguna vegada, han hagut de treure molta punta al llapis per escriure una cantata infantil. Una experiència que, tal com tots reconeixen, acaba resultant d'allò més gratificant i enriquidora.

"He treballat sense limitacions i m'han sortit algunes coses en les quals, potser, m'he passat en complexitat, però als assaigs he vist que els nens ho accepten tot amb gran interès", deia Carles Santos amb motiu de l'estrena, l'any 2007, de la seva cantata *Flor d'escarabat*, commemorativa del 40 aniversari de la creació del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya (SCIC).

Un primer pas força important és buscar temàtiques que puguin atreure els nens. Des de la seva polifacètica condició d'escriptor, poeta i dramaturg, amb una dilatada trajectòria en l'àmbit de la literatura infantil i juvenil, Miquel Descot en sap molt, de buscar temàtiques que atreguin l'atenció dels més petits. Seus són els llibrets de mitja dotzena de cantates, entre les quals *Un concert desconcertant* d'Antoni Ros Marbà, *Fils del segle* d'Albert Guinovart i *El gran alquimista* de Bernat Vivancos.

"Es tracta d'un treball molt condicionat. D'entrada, has de trobar un tema que interressi els nens, i després has d'escriure'l de manera que els resulti fàcil de dir. Has de procurar fer versos senzills, però que no siguin banals", assenyala l'escriptor. "S'ha de partir de la base que les criatures són tan intel·ligents com els adults; només saben menys coses. Per això a mi no m'importa que d'entrada puguin no entendre el text. El que sí cal és que no sigui difícil de pronunciar o amb una sintaxi molt complexa", apunta Descot, que a l'hora de buscar temàtiques defuig allò que anomena "mentalitat didàctica. Predicar no és la missió de l'escriptor. Has de buscar un tema que faci que els nens s'ho passin bé. Es pot abordar qualsevol temàtica, la qüestió és tractar-la amb una intenció estètica. En el fons, una cantata té la mateixa mecànica que una òpera. Bàsicament es tracta de contraposar narració i cant. El recitatiu (narració) fa avançar l'acció i el cant (àries) pro-



SCIC. EL TIMBALER DEL BRUC (XXX TROBADA, 1997)

jecta les emocions", exemplifica l'autor.

Des d'una perspectiva musical, Joan Albert Amargós, autor de la cantata *L'assemblea dels infants*, estrenada en la Cantània del curs 2004-05, coincideix plenament amb els postulats de Descloit. "El compositor que escriu per a nens evidentment ha de fer una obra que sigui practicable i engrescadora, que pugui mantenir la seva atenció mitjançant una partitura abastable per a ells, però sense caure en la banalitat. Jo sóc de l'opinió que no cal dir als nens que són nens. S'han de trobar idees musicals que tinguin molta força, però amb poca parafernàlia i poca literatura, per mantenir viva la màgia i la rapidesa de l'espectacle. I aquesta música no pot ser excessivament light, ha de tenir un cert grau de dificultat per poder engrescar-los i que ells es sentin interessats a assumir aquell repte".

El compositor Bernat Vivancos coneix molt bé el món vocal infantil, en particular des del seu càrrec de titular de l'Escolania de Montserrat. "Jo crec que els nens, tinguin o no estudis musicals, són molt receptius a qualsevol tipus de música. Fins i tot a qualsevol tipus d'efecte que pugui fer servir la creació contemporània. De totes maneres, crec que el problema no és tant la dificultat tècnica com que sigui una música que els agradi, perquè una melodia pot ser més o menys difícil, però si connecta amb ells, ho fan. En el cas de l'Escolania, tot i ser nens que tenen un alt nivell musical, també es tracta de fer música que sigui realitzable còmodament per ells", argumenta.

Triar, doncs, un món sonor que sigui atractiu per als més petits no és una tasca fàcil. I menys quan es tracta d'obrir-los la porta a un univers musical que desconeixen. "En el meu cas, jo parteixo de la meua experiència personal. Intento recordar el que m'hauria agradat a mi quan era nen i, sobretot, procuro fer coses que no siguin massa alligonadores", comenta Albert Guinovart, autor ja de diverses cantates, entre les quals *Arión i el dofí*, commemorativa del desè aniversari del projecte Cantània a L'Auditori. "Ara bé, procurar que una obra sigui atractiva per als nens no vol dir renunciar al que tu creus que has de fer. Lògicament, com a autor, tens recursos. Als nens, per exemple, els agrada tota la cosa rítmica, els cors valents... També els atrauen molt els músics. Per això, en aquest tipus d'obres, intento fer servir instrumentacions virtuositiques i variades, amb una percussió molt vistosa, per exemple", diu Guinovart.

Amargós, per la seva banda, es planteja "un món sonor que sigui proper a ells. Un món sonor que incorpori melodies populars que ells puguin assimilar, músiques que tinguin aquesta estructura més senzilla. També funcionen molt bé els referents cinematogràfics; als nens els agrada molt una música expressiva que faci pensar en imatges", opina l'autor.

La tasca, ho reconeixen, és força complexa. També, però, és una de les més satisfactòries a les quals s'han hagut d'en-

frontar. Des de la seva vessant com a compositora, Mariona Vila reconeix que, després de fer un treball d'aquesta mena, "em sento com una funnambulista, perquè haig de treure tants recursos, que després d'una obra d'aquestes puc posar-me a fer qualsevol cosa. És un exercici de la imaginació musical brutal".

Per a Joan Albert Amargós, l'experiència ha estat tan satisfactòria que l'autor considera *L'assemblea dels infants* com una de les obres de les quals es sent més orgullós. "Com a compositor és un luxe treballar en un projecte d'aquestes característiques i comprovar, d'una manera immediata, si allò que has fet funciona." Albert Guinovart té el mateix pensament. "És molt satisfactori veure l'impacte que l'obra té en els xavals i fins i tot, en els pares", comenta.

Satisfaccions personals al marge, tots ressalten la innegable vàlua de la iniciativa.

"És una experiència que ensenya disciplina i treball en equip", opina Guinovart. "Permet als xavals adonar-se que hi ha altres músiques a més del pop. I que aquestes músiques també poden produir emocions, a partir d'uns altres paràmetres", comenta Amargós. Per a Bernat Vivancos, les cantates són una eina pedagògica de primer nivell. "Això és la millor classe de música per la qual poden passar aquests nens, perquè no només es tracta de la interpretació, sinó d'un treball de tot un any de durada. Crec que, en termes d'educació musical, projectes com Cantània són una de les millors coses que s'han fet a Catalunya els darrers anys. Això és la millor formació per al dia de demà, tant per als nens com per a les seves famílies", conclou.

RMC
303

A l'abast de tothom

Preparar i muntar una cantata infantil és una tasca molt complexa i sovint, un cop estrenades, aquestes obres no tornen a ser interpretades. En compensació, les entitats que les encarreguen es preocupen també de difondre aquest material mitjançant l'edició d'enregistrament discogràfics.

Amb una activa política de publicacions, el Secretariat de Corals Infantils de Catalunya (SCIC) té editades totes les cantates que ha estrenat al llarg d'aquests anys, incloent-hi les que s'encarreguen també per als grups més petits associats a l'entitat, que celebren les seves pròpies trobada anomenades Juguem Cantant. Les obres tenen un registre discogràfic, dins la col·lecció *Acuitacantar*, i des d'aquest any les partitures veuen la llum amb edició pròpia, sota la col·lecció "Les cantates del SCIC". Paral·lelament, l'entitat edita també el *Cançoner del SCIC*, recull de cançons per a les corals, i *Patrimoni Coral XXI*, recopilació de cançons populars catalanes harmonitzades per compositors contemporanis.

Per la seva banda, des del curs 2000-01, L'Auditori de Barcelona edita les gravacions discogràfiques de totes les cantates que s'estrenen en el projecte Cantània. A més, aquest any, i amb motiu del seu desè aniversari a L'Auditori, s'ha presentat *Per molts anys Cantània*, un cançoner (disc i partitures) que recull dues cançons de cada una de les deu cantates que s'han interpretat en el decurs d'aquesta dècada.

L'Escola de Música del Palau tampoc es queda enrere i edita, sota el segell de Dinsic, les cantates que, sobre contes infantils, componen els seus alumnes, alhora que també enregistren discogràficament l'activitat coral del centre.

Anne Schwanewilms va enamorar el públic del Liceu en la seva primera aparició en recital ja fa dues temporades. Acaba d'intervenir en una recuperació molt interessant de l'òpera del polonès Karol Szymanowski, *Król Roger* (El rei Roger), i anuncia, contenta, el seu retorn al Liceu en forma de recital i, d'aquí a cinc anys, amb *Arabella* d'Strauss. Ell és el seu com-

positor "fetitxe" i no va gens errada. Però, inquieta com demostra ser, no dubta a flirtejar amb altres repertoris aparentment allunyats d'aquest, com el barroc. La "jardinera cantarina", com en un moment d'aquesta hilarant i interessant entrevista s'autodenomina és, també, la considerada actualment millor cantant straussiana.

Anne Schwanewilms

La jardinera que fa florir amb la seva veu

per MERCEDES CONDE PONS

—Que la música crea vincles és un fet incontestable. ¿Com pot ser que dues persones que no es coneixen de res i ni tan sols tenen la mateixa cultura es posin a parlar de sentiments sense pràcticament conèixer l'una res de l'altra? Amb Anne Schwanewilms els preàmbuls conversacionals ens dirigeixen cap a la música coral, on ella va aprendre a estimar la música —ves per on, primer tret en comú.

—La música t'ajuda a superar moltes coses i en un cor un pot percebre la humanitat; la música et fa moure't per dins, i també per fora.

—Creu que és important haver cantat, com vostè, en un cor per esdevenir més endavant solista?

—No ho crec, però a mi sí que em va ajudar, malgrat que jo visc la passió de la música d'una manera diferent. Però, aquestes experiències m'han fet entendre que la música està feta per a tothom.

—A què es refereix quan diu que la seva passió és diferent de la dels altres?

—Cadascú té una passió diferent i cadascú la viu diferent. La meua passió, quan cantava en un cor, era gaudir cantant amb altra gent; però actualment la meua passió és cantar *Liederabend* i això implica no tenir cap col·lega cantant al meu costat. Només estem jo i el pianista. Això m'encanta però em fa tenir altres sensacions.

—En quin tipus de sensació gaudeix més: ¿cantant en solitari o en el context d'una òpera?

—No puc dir que m'agrada més una fórmula que l'altra, perquè en realitat

faig les dues coses perquè m'agraden ambdues. El recital és més un regal, per a mi: puc seguir els meus sentiments, les meves imatges, els meus ideals i presentar-los com jo vull. En una òpera hi influeixen els altres col·legues, el director musical, el director d'escena...

—Creu que és important combinar ambdós formats en la carrera professional d'un cantant?

—Per a mi això és el màxim. És un regal poder-ho fer i m'agradaria conservar-ho perquè em permet sentir i expressar-me de formes molt diferents. Quan vaig començar l'any 1995 com a soprano, em classificaven com a cantant wagneriana, malgrat que no ho sóc, perquè quan em van conèixer, com que em veien alta i amb els cabells pèl-rojos m'imaginaven com una valquíria. Jo, tot i que sabia que podria defensar aquesta marca, era molt conscient que no era la ideal, com sí que ho és Strauss. Quan un és conegut com a cantant wagnerià, no se li ofereix la possibilitat de fer un recital i, per tant, jo no vaig pensar que mai se'm presentés l'oportunitat. Però quan vaig decidir que jo no era cantant wagneriana, sinó straussiana —perquè em volien dirigir cap als papers de soprano dramàtica com Elektra, Isolde i jo no m'hi veia—, vaig dir: aquesta direcció és incorrecta; jo sóc soprano per a Strauss, soprano lírica. Al principi la gent es sorprenia fins que van entendre que jo tenia raó i automàticament la fortuna em va oferir la possibilitat de fer recitals. A partir d'aquell moment la meua vida expressiva va canviar completa-

ment, es va obrir a un món de possibilitats. M'encanta!

—Creu que pot expressar-se millor a través del recital que no pas amb l'òpera?

—És diferent, completament diferent. En un recital tu construeixes el teu propi concepte dramàtic mentalment. Durant dos o tres minuts t'has de concentrar en una història en concret i has de poder canviar d'escenari de seguida per passar a la cançó següent com si partissis de zero. Això és el més difícil de fer, passar d'una història alegre a una de trista és molt difícil, però quan ho aconseguixes, la *Liederabend* es converteix en el teu terreny natural. Si no ho aconseguixes, la gent s'avorreix.

—La mateixa cançó, cantada en moments diferents de la vida, esdevé totalment diferent?

—No totalment, però és clar, és diferent, de la mateixa manera que un també és diferent i canvia constantment. Cantar és una cosa de l'instant i aquesta és la gràcia, com la vida, que canvia constantment. És difícil d'assumir i quan un sent una gravació pot pensar que determinades coses no havien funcionat massa bé, però si ho fa passat cinc anys, segurament pensarà: això estava molt bé!

—Quin és el procés de preparació d'un rol com el de Roksana de *Król Roger*?

—Roksana té com a principal handicap l'idioma de l'òpera: això agafa la major part del temps de preparació. Un necessita mesos per saber què està cantant, quan està dient cada cosa, què vol dir cada paraula i en quin moment ho està dient. La pronunciació és el segon pro-



blema, i després de tot això, encara hi ha la música. Perquè aquesta no és una música que un cop escoltada ja et quedi. Implica molta feina, però és normal, perquè no és el mateix cantar en polonès que en la meua pròpia llengua, l'alemany. Fins i tot quan canto en italià, que el puc parlar, com que no és la meua llengua materna, he de pensar en el que estic dient quan sóc a l'escenari. Perquè dalt de l'escenari jo penso en alemany. El temps és el problema principal a l'hora de preparar un rol.

-S'ha trobat còmoda fent Roksana al Gran Teatre del Liceu en la seva primera producció operística en aquest teatre?

-M'agrada molt el teatre, però l'acústica és un veritable problema. Sort que hem comptat amb un director fantàstic, Josep Pons, que fa molt bé la seva feina i, per tant, ja hi tenim molt de guanyat. Quan no se'ns sent, ell és l'únic que pot reaccionar, i ho fa. A vegades, quan estic cantant em giro cap a l'orquestra i el públic amb la sensació que ningú no em pot ni veure ni sentir i m'entren ganes com de demanar socors a veure si puc cridar l'atenció d'algú que em faci cas! [Schwanewilms esclata en una sonora riallada.] Josep Pons ho té tot molt ben ordenat al seu cap i l'orquestra li té molt de respecte i fa tot el que ell vol; per tant, tot funciona molt bé. Però fins i tot així, l'orquestra és molt gran, hi ha molt de vent metall i a vegades un es pot sentir una mica ofegat.

-Què en pensa de la producció de David Pountney? S'hi troba còmoda?

-Crec que descriu molt bé la història i encara que un no pugui entendre el polonès i no segueixi els subtítols, crec que només veient l'escena ja s'entén la història. Això és el millor d'aquesta producció i el més important en la feina d'un director d'escena. Jo crec que es tracta d'una producció exitosa: l'escenari interpreta bé la història, deixa prou espai com per deixar anar els teus propis

pensaments i això no passa sovint, però en aquesta és imprescindible. Jo vaig haver de sentir l'òpera quatre o cinc vegades abans de trobar la clau de la història.

-És cansada, de cantar, aquesta òpera? A banda de la producció, que també exigeix molt físicament...

-El principal problema és que es necessita molt de temps per assajar, per saber com pujar els esglaons de quaranta centímetres d'alçada sense perdre l'alè: un necessita temps per practicar. Roksana té molta dificultat perquè requereix dues veus diferents: la veu lírica per a la cançó del primer acte, que qualsevol soprano amb veu petita pot assumir, i una altra part que requereix soprano *spinto*, que no pot assumir normalment aquesta cançó folklòrica. La dificultat principal rau en el fet que quan comença l'òpera cal una soprano *spinto*, després durant la cançó es requereix una soprano lleugera i després un altre cop una *spinto*.

-Vol dir que s'ha de cantar diferent?

-Diferent no seria el terme adequat. Més aviat s'ha de tenir més en compte la respiració. Cal una concentració especial per adaptar la respiració al tipus de veu que cal emetre. No es tracta de cantar diferent, sinó de focalitzar la concentració en l'instant, i quan no es fa, la cançó fracassa.

-Quan parla d'adaptar la respiració, a què es refereix?

-Es tracta que es passa de cantar *fortissimo* a *pianissimo* per adaptar la veu a les necessitats de la cançó i amb una veu gran això cansa molt; per tant, la concentració ha d'estar molt centrada en el cos i com fer-lo actuar per obtenir el resultat adequat i evitar que la cançó es malmeti.

-Això és extrapolable a l'àmbit del lied? Es canta diferent que l'òpera?

-Un canta amb la mateixa veu, la que té naturalment. La diferència entre un bon cantant d'òpera i un bon cantant de

lied radica en el fet que per al darrer cal tenir una veu amb una molt àmplia varietat de colors i recursos que permetin una interpretació més matisada. Jo crec que la tinc, però s'ha de practicar molt. Si no, un esdevé un bon cantant d'òpera que tracta de cantar lied [riu obertament].

-Comentava abans que vostè consideri que la seva veu és més adequada al repertori straussià que no pas al wagnerià; quins en són els motius?

-El públic wagnerià vol sentir grans veus cantant fort, i evidentment, l'orquestració de Wagner ho requereix, perquè és molt gruixuda. La música d'Strauss té, igual que Wagner, una orquestració molt densa, però Strauss dóna més oportunitats de cantar *piano*, d'oferir més colors a la interpretació. Per a la meua veu, Strauss ofereix moltes possibilitats, moments *liederistics*, com per exemple en la Mariscala d'*El cavaller de la Rosa* o *Arabella*... I jo no estic interessada només a oferir notes fortíssimes. Per això m'agrada cantar recitals. La meua veu s'adapta millor a alguns rols wagnerians com Elsa de *Lohengrin*, Elisabeth de *Tannhäuser* o, fins i tot, Sieglinde, que permeten cantar d'una manera més *liederística*. Aquest és el repertori a què em vull dedicar en els propers cinc o deu anys, per donar a la meua veu la capacitat de fer molts més colors, mentre pugui!

-Llavors pensa que d'aquí a uns anys canviarà de repertori?

-Qui ho sap? Fa catorze anys jo era una mezzosoprano amb una veu molt profunda...

-Per què va començar cantant com a mezzosoprano?

-Quan cantava en un cor jo cantava com a *alto* perquè tenia una veu molt fosca i amb un registre més aviat curt, d'una octava i mitja. Quan vaig començar a entrenar la veu d'una manera més seriosa, vaig començar a observar que cada vegada era capaç de cantar notes més i més agudes. Fins que vaig ser conscient que la meua veu tenia més riquesa en el registre agut. Per això, mai se sap, potser d'aquí a uns anys m'adonaré que la veu té més qualitat en el registre greu i faig més Wagner...

-I respecte del repertori italià? Vostè canta Verdi...

-... i Mozart. Jo considero Mozart dins del repertori italià, perquè quan un pensa en el repertori italià, la característica principal és la línia, el *legato* que exigeix la música italiana, i la de Mozart és així, *legatissimo*. Per a mi, cantar repertori italià em permet adonar-me quan la meua capacitat de *legato* no és tan bona com hauria de ser-ho i sempre em resulta una lliçó de pràctica, d'entrenament. Quan un canta repertori alemany, hi ha petits errors que un pot passar per alt i no adonar-se'n fins que els sent enregistrats. Això no passa amb el repertori italià, en què un en pren consciència.

RMC
303

Ella mateixa fa broma sobre la seva aparença física, absolutament encisadora. És el prototipus ideal de Brünnhilde, però en guapa. Alta, pèl-roja, forta, amb una cara expressiva. Impossible que passejant per les Rambles passi desapercebuda. No ha volgut que li facin fotos perquè no va maquillada, ve de fer-se una sessió d'acupuntura i, és clar, allà no és permès res d'accessori. Una llàstima, perquè no li cal el maquillatge i, a sobre, porta una bonica jaqueta de llana d'un color turquesa molt afavoridor. És una dona amb un agut sentit de l'humor. La barrera de l'idioma, però, no és obstacle per riure de les mateixes bromes espontànies que se'ns acudeixen al llarg de la conversa. Deu ser perquè, en el fons, la música és un llenguatge universal.



cia en el moment en què està cantant. A més, l'orquestració italiana sol ser la meitat de l'alemanya, la veu flueix amb facilitat i dona més llibertat, a la veu i al cervell.

—Observant el seu calendari, he vist que combina repertori operístic, recitals i, també, concerts amb repertori barroc. Com és això?

—Sí, tinc un concert de música barroca a Hamburg i em fa molta il·lusió! Ningú no em demana de cantar música barroca com a soprano, però quan cantava de mezzosoprano sí que feia aquest tipus de repertori i m'encantava. Per tant, era un somni per a mi tornar-ho a fer, i a més, em resulta tan fàcil cantar barroc! No has d'estar obsessionat a superar l'orquestra, simplement fas música i sentides del cor. Em posen molt trista, de fet, les etiquetes que fan que si ets *straussiana*, no puguis cantar barroc. M'encantaria fer a partir d'ara tres o quatre concerts barrocs per any, o fins i tot alguna òpera barroca, com *Giulio Cesare* o *L'incoronazione di Poppea*... Seria fantàstic!

—Creu que el seu lloc actual dins de l'àmbit operístic li permet escollir el que vol cantar, o no?

—Cada vegada més. Quatre o cinc anys enrere estava molt contenta de tenir en el calendari alguns rols straussians, i ara que ja tothom em considera una cantant straussiana, em proposo convèncer la gent que sóc una excel·lent cantant de repertori barroc [esclatem, novament, a riure efusivament]. Per a mi és això el que he de fer; simplement fer el repertori que em va bé per a la meua veu. La Mariscala, jo la puc cantar fins i tot si em desperten durant la nit. És totalment adequada a la meua veu! I això a l'àmbit barroc és extrapolable, perquè, si em va bé per a la meua veu, per què no fer-ho?

—Creu que està en el seu millor mo-

ment professional, i vocal, actualment?

—Sí, em sento millor que mai, però no crec que ja no pugui anar a millor, encara que no ho sé. Ves a saber, potser encara ho puc fer millor, tant de bo! Deu anys enrere només volia cantar d'una manera confortable, però no tenia ni idea de cap on m'havia de dirigir per aconseguir-ho; només volia ser capaç de transmetre els meus sentiments, i actualment sento que cada cop sóc més capaç de fer-ho i ho estic gaudint minut a minut, i aquesta és la raó principal per la qual canto.

—Quan era més jove, va estudiar també jardineria. No és un ofici aparentment molt lligat al cant...

—No, certament. Em podrien dir la jardineria cantarina [tornen les rialles]...

—Volia preguntar-li si troba algun paral·lelisme entre aquest ofici i el cant.

—A mi, la jardineria em permetia mostrar-me amb la meua més profunda debilitat, amb els meus errors. Però el pitjor en la jardineria és que es mouen diners per dirigir la natura cap on l'home vol, malgrat que les plantes no són del tot controlables. Però aquest fet desvirtua una mica l'espontaneïtat de la naturalesa de l'ofici, perquè hi ha molt pocs moments en què un jardiner pot expressar-se obertament com ell voldria, perquè acostuma a fer el que desitgen els qui paguen. En canvi, amb el cant, sóc jo la que m'expresso com vull i ningú no m'obliga a fer-ho d'una manera que no em surt. Naturalment que em paguen, però em paguen per ser sincera, i funciona! Això és més una professió per a mi, la jardineria és més un *hobby*. A més, en la jardineria tothom vol les coses d'una manera immediata, sense preveure que la natura és canviant i té el seu procés. A la gent actual li agraden les coses immediates i això és una pena perquè això no permet l'espontaneïtat.

—A l'època romàntica es van posar de moda els jardins que, expressament, apareixien aparentment com si es tractés de boscos naturals, sense cap mena de control. Es podria fer un paral·lelisme amb la veu humana?

—Sí, per cantar cal una llibertat, un tenir assumit clarament com funciona la veu per poder prescindir de la tècnica i aconseguir el més alt grau d'expressió. Confiar-hi sabent que t'hi pots deixar anar malgrat que el risc hi sigui sempre present. A mi a vegades em resulta molt difícil, perquè això fa que a vegades les coses no surtin exactament com jo vull, però en d'altres, sóc molt feliç de com em surten...

—En quina proporció té dies com aquests darrers?

—Oh, aquests dies són molt estranys... com una flor de lotus! Ha, ha, ha! Vaig llegir una vegada una entrevista a Christa Ludwig quan ja s'havia retirat, que deia que estava molt feliç d'haver deixat de cantar, perquè ja podia sortir fora sense haver de pensar en la seva veu. Un cantant sempre està pensant en la seva veu, això és cert. Però un ha d'aprendre com prescindir-ne, a vegades, per no caure en l'estrès. Quan un té èxit, ha de saber recordar que un viu sempre amb un grau de no garanties real i possible.

—Ha pensat alguna vegada què farà quan no canti més?

—No en tinc ni idea. És difícil pensar que arribarà algun moment en què no cantaré mai més. Crec que en deu o quinze anys estaré més preparada per respondre aquesta pregunta, perquè ara no en tinc ni idea... Però si jo em passés el dia pensant que l'endemà em puc quedar sense veu, seria una dona molt infeliç! Afortunadament, no sóc una persona amb tendència a la depressió, intento ser sempre molt optimista. Encara estic descobrint moltes coses i ningú sap res del tot cert, així és la vida!

EL MES DE GENER, A L'ABAST

Lang Lang

El 'worldstar' del piano torna a Barcelona

Sens dubte, les noves tecnologies hi acompanyen i el prodigi Lang Lang és actualment un fenomen de masses, si es jutja per les milers de baixades de vídeos oficials i extraoficials que se n'han fet i se'n fan cada dia al portal d'Internet Youtube i per la funcionalitat i interactivitat de la seva *fanpage*, la seva pàgina web oficial.

per MERCEDES CONDE PONS

PALAU 100. Lang Lang, piano. Beethoven, Albéniz, Prokófiev.
PALAU DE LA MÚSICA. 19 DE GENER DE 2010 (20.30 h).

De fet, Lang Lang és un dels pioners en l'art de rendibilitzar el seu art aprofitant totes les tecnologies del segle XXI. Té el seu propi canal de Youtube, on penja els seus *highlights* i on la gent pot deixar els seus comentaris i missatges d'admiració. A més a més, la seva imatge pública es rendibilitza no només en els concerts, sinó també a través de la seva aparició a escoles, xous i esdeveniments multitudinaris, ja sigui en viu o a través de videoconferències. El resultat d'aquestes trobades es pot visitar virtualment a través dels vídeos, penjats també, a la seva web. Si la música clàssica fos equiparable al *rap*, posem per cas, Lang Lang podria ser considerat avui dia l'Eminem del piano. Lang Lang aprofita el seu caràcter extravertit, la seva aparença juvenil i desenfadada, per ficar-se a la butxaca la canalla i el jovent fervorós, que s'identifica i es reconeix en el disseny ultramodern, a l'estil de les actuals icones del *rap*, el *rock* o el *pop*, de la seva pàgina web. Ni el disseny manga és aliè actualment a la música clàssica. Però si Lang Lang fa que Mozart o Schumann avui semblin més joves que mai, també aconseguix el reconeixement i el respecte del públic adult. Quin és el seu secret?

Què fa que els grans auditoris i les sales de concerts de tot el món –i, òbviament, els de més prestigi– es refin la seva presència als seus programes? ¿És simplement una bombolla de sabó que explotará en el moment menys inesperat, inflada pel nou sistema de mercat? ¿O és un artista en potència que ha sa-

but i pogut aprofitar el suport de les empreses més influents en el món de la música?

Es sol dir que els grans artistes generen detractors tan radicals en proporció equitativa als admiradors fervorosos que els segueixen. Probablement, el barem per poder confirmar la seva condició d'artista no sigui valorar si les sales de concerts s'omplen de gom a gom avui, sinó si ho continuaran fent d'aquí a vint anys.

Lang Lang porta tocant el piano des dels dos anys i mig i, després d'una forta crisi artística, propiciada per una desafortunada professora que va intentar convèncer-lo que deixés la carrera de piano, ocupa un lloc d'excepció en el rànquing de pianistes de prestigi en l'actualitat. Amb 27 anys és més famós que una estrella de rock al seu país natal, la Xina, on té un club de fans de més de... 2 milions de membres! I ja ha dissenyat un piano que, estèticament, sigui agradable als gustos de la joventut actual i, econòmicament, també a les butxaques dels seus pares. Estratègia comercial o exercici de difusió, el cas és que a la Xina hi ha uns vint milions de joves que estudien piano i un 95 per cent del públic que hi ha als seus concerts són menors de vint anys. Ni Britney Spears podria superar això!

En aquesta publicació ja ens vàrem fer ressò del debut de Lang Lang al Palau de la Música Catalana, en el que era el seu debut, també, a la ciutat de Barcelona. En aquella ocasió ho va fer de la mà del cicle Ibercamera amb un recital en solitari i enguany es torna a presen-



PHILIP GLASER

tar en solitari, però en un concert programat pel cicle Palau 100.

En l'àmbit del concert és on Lang Lang manifesta a bastament els seus dots artístics, aquells amb què comunica sense paraules, sense imatges, només amb el so de la seva persona traduïda en el piano. És en aquest context que es pot valorar si la figura mediàtica i l'artística es corresponen. El programa suggerit per a aquesta ocasió és ambiciós i coratjós. Ambició per la dificultat de les obres escollides, amb totes les seves variants tècniques i expressives, i coratjós per voler mostrar la seva lectura de pàgines tan nostrades i mediterrànies com les que confegeixen el primer quadern de l'*Iberia* d'Isaac Albéniz: *Evocación*, *El Puerto* i *Corpus Christi a Sevilla*. Lang Lang ret homenatge, així, al compositor català, de qui es commemora el centenari de la mort i el cent cinquantè aniversari del naixement i, és clar, també a la gran pianista i ambaixadora internacional de la música espanyola, Alicia de Larrocha, de qui el pianista xinès s'ha declarat admirador en més d'una ocasió.

El concert comença amb dues *Sonates* de Ludwig van Beethoven, la núm. 3 en *Do major*, op. 2 i la famosa núm. 23 en *Fa menor*, op. 57, "*Appassionata*". Després de l'evocació a Espanya a través d'Albéniz, el concert es clourà amb una de les sonates de Serguei Prokófiev més provocatives, la *Sonata núm. 7 en Si bemoll major*, op. 83, de gran contrast, sobretot entre el segon i tercer moviment, punyent i rítmicament incisiu, en què el compositor rus deixa anar la seva ràbia i energia desbordant en una extenuant partitura. En conjunt, un programa de nombrosos extrems virtuosístics i uns importants requeriments emotius. Un segon examen potser encara més rigorós que el primer, ja que haurà de ratificar la seva vàlua.

RMC
303

EL MES DE GENER, A L'ABAST

Debut de la New York Philharmonic a Palau 100

Un dels concerts més esperats i, de ben segur, més interessants pel programa presentat, és el de la New York Philharmonic en la seva primera aparició a Barcelona dins el cicle Palau 100.

PALAU 100. New York Philharmonic. Thomas Hampson, baríton. Dir.: Alan Gilbert. Haydn, Adams, Schubert, Berg.
PALAU DE LA MÚSICA. 21 DE GENER DE 2010 (20.30 h).



tradició i que ajuden a definir el caràcter mateix de l'obra. Es tracta d'una peça en què la passió subjau des de l'inici fins al final, ja sigui en el pausat primer moviment, com després en el solemne menuet per acabar en un "Presto" final en què el caràcter de "*Tempesta i Empenta*" és més que evident.

El concert seguirà amb la cantata simfònica *The Wound Dresser* del nord-americà John Adams (1947), un dels compositors més prolífics i representatius de l'art musical americà. La seva obra abasta des de l'òpera fins a la gran música simfònica, abraçant corrents estilístics diversos, malgrat que se l'ha categoritzat sovint com a minimalista o postminimalista. De fet, John Adams posa la música al servei de la màxima expressivitat emocional i és per això que el seu segell el porta sovint a un lirisme eteri, molt evident, per exemple, en la peça escollida per a aquest concert. *The Wound Dresser* està basada en el poema de Walt Whitman del mateix títol, una mena de monòleg personal d'un infermer que cura les ferides dels soldats ferits i mutilats durant la Guerra Civil Americana. És per això que l'obra musical és més un acompanyament i creació de l'atmosfera emocional per donar espai a l'infermer que lamenta la desgràcia de la guerra i el fet de no poder salvar les vides d'alguns dels malalts: "*Yet I think I could not refuse this moment to die for you, if that would save you*" ("Crec que no podria refusar aquest moment de morir per tu, si això pogués salvar-te"). La part vocal, pràcticament una declamació dirigida del bellíssim poema, estarà interpretada pel prestigiós baríton americà Thomas Hampson, en la seva primera aparició al Palau de la Música Catalana. El concert seguirà amb la cabdal *Simfonia núm. 8 en Si menor, D. 759 "Inacabada"* de Franz Schubert, tot un monument del romanticisme simfònic alemany, per acabar amb les *Tres peces per a orquestra op. 6* (1913-15) que Alban Berg va dedicar expressament al seu mestre Arnold Schönberg. Una obra que, malgrat el pas del temps, encara resulta innovadora i exigent a l'oïda pel seu llenguatge agosarat i complex i que, per tant, és tot un repte per a qualsevol intèrpret.

RMC
303

No només es tracta de la presentació d'una de les formacions de més prestigi a nivell internacional, sinó que ho fa amb un programa ambiciós i de múltiple interès. A més a més, la New York Philharmonic presenta en societat el seu nou director titular, Alan Gilbert, el primer director natiu que presenta l'orquestra en els seus llargs 160 anys d'història.

És de sobres coneguda la influència d'una ciutat com Nova York en l'actual ordre mundial. Tant culturalment com econòmicament és ciutat capdavantera, la icona d'una civilització que té com a principal ideal el liberalisme i com a model el capitalisme. La cultura del mercat de consum troba en Nova York el seu principal referent. La música no resta, a Nova York, en segon terme. A banda de les temporades operístiques de prestigi, la música simfònica també hi té un pes específic i el Lincoln Center és un dels focus principals d'atenció: és aquí on radica l'Avery Fisher Hall, residència de la New York Philharmonic Orchestra. L'orquestra va ser fundada l'any 1842 per un grup de músics locals liderats per Ureli Corelli Hill i és considerada l'orquestra més antiga de tots els Estats Units. Té una activitat frenètica, amb més de 180 concerts a l'any, i com a xifra aclaparadora, l'any 2004 va arribar al seu concert número 14.000.

Alan Gilbert, el nou director titular de la New York Philharmonic des del se-

tembre de 2009, és fill de músics de la dita orquestra i el primer director que accedeix al càrrec essent nascut a la mateixa ciutat. De fet, la seva mare, d'origen japonès, encara treballa com a violinista a l'orquestra. Alan Gilbert assumeix un càrrec d'una gran responsabilitat, ja que grans directors com Lorin Maazel, Kurt Masur, Zubin Mehta, Pierre Boulez o Leonard Bernstein ocupen la llista de titulars d'una de les formacions més influents a nivell internacional.

Defensant aquest paper d'institució referencial, la New York Philharmonic presenta a Barcelona un interessant programa en què combina la gran tradició europea amb la creació americana contemporània. De Haydn a Adams hi ha una llarga escala formada per grans esglaons que constitueixen la història de la música dita clàssica. Entremig el gran Schubert i el visionari Berg completen un intens i generós programa.

La *Simfonia núm. 49 en Fa menor H. 1/49 "la Passione"* de Franz Joseph Haydn és una joia de la música del període conegut com a *Sturm und Drang*, que s'intercala entre el classicisme i el romanticisme. En els acords del seu primer moviment "Adagio" ja es poden intuir harmonies que més endavant Schubert farà servir en el seu conegudíssim quartet *La mort i la donzella*. El sobrenom de "*la Passione*" és un d'aquells epítets que algunes peces reben amb la

EL MES DE GENER, A L'ABAST

Idil·li rus-català amb el Quartet Casals

CAMBRA AUDITORI. Quartet Casals. Toldrà, Schnittke, Schumann.
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 14 DE GENER DE 2010 (20.30 h).

El Quartet Casals manté el seu idil·li amb el públic de Barcelona tot revisant la música russa del segle XX, un repertori al qual els seus membres es senten particularment lligats per afinitats estilístiques. En aquesta ocasió, a més, hi afegeixen un quartet de marca catalana, que té també un lligam indissoluble amb la Sala de Cambra Oriol Martorell, d'on el Quartet Casals és artista resident: la fantasia per a quartet de corda *Vistes al mar* d'Eduard Toldrà, que ja van interpretar en l'acte d'inauguració de la dita sala de cambra, fa tres anys.

El concert, de fet, s'inicia amb aquest quartet de corda a l'ús que Eduard Toldrà (1896-1962) va compondre l'any 1920, durant el període que dedicà profusament al Quartet Renaixement del qual ell era membre, i que l'any 1921 va obtenir el Premi Fundació Rabell. Es tracta d'un quartet convencional –dividit en tres moviments– amb una factura estilística molt mediterrània, lleument influïda per l'aire francès que Toldrà respirà en el seu període parisenc, però alhora molt marcadament catalana. Es tracta d'una obra en què el segell personal de Toldrà hi és palès des del principi fins al final: aquella habilitat inqüestionable per construir paisatges so-

nors, poesies melòdiques i atmosferes de caràcter i personalitat enormement lligades al fet català. En el segon moviment, dolç i amable, es respira particularment la flaire de la música catalana del Noucentisme, amb un perfum en segon terme que l'uneix al camp francès i al corrent impressionista. Aquest és, sens dubte, un feliç retrobament per al públic català.

Però no és l'únic, perquè l'obra d'Alfred Schnittke escollida per seguir l'ordre del programa, promet un canvi de tornes igualment excitant, pel seu contrast i per la força de l'obra, enèrgica i punyent; efectes que en el Quartet Casals són particularment reeixits. El *Quartet núm. 3* d'Alfred Schnittke és un dels més interpretats pel que fa al repertori per a aquesta formació de la segona meitat de segle XX. El prolífic compositor rus està emmarcat, malgrat la diferència generacional –va viure entre el 1934 i el 1998–, en l'òrbita soviètica i, com a tal, té referències innegables en Prokófiev i, sobretot, Xostakóvitx. Malgrat el seu flirteig amb el serialisme, durant l'època en què Luigi Nono va visitar l'URSS, Schnittke va arribar a la seva total maduresa compositiva en el que es coneix com poliestilisme, del qual aquest quartet, datat l'any 1983, n'és una mos-



tra incontestable. Si en els primers compassos del quartet ("Andante") un pot descobrir de seguida l'empremta de Xostakóvitx, no tarda gaire a sorprendre el fantasma de l'estil polifònic tardà i fins i tot el madrigalista del Renaixement. Aquesta lluita entre pols estilístics oposats és present al llarg de tota l'obra, en què el límit de la tonalitat és fregat contínuament. Algun flirteig amb el Beethoven més clàssic al segon moviment ("Agitato"), dona pas a un tercer moviment ("Pesante") en què es reprèn l'esperit original del primer moviment, amb molta més força i dramatisme, per acabar en una mort llaunada i subtil.

El ramat tornarà a la cleda amb la interpretació del *Quartet de corda núm. 3 en La major op. 41/3* de Robert Schumann, un inspirat quartet en què el compositor alemany demostra l'estudi fidel de l'obra i la forma dels seus predecessors en la matèria: Haydn, Mozart i Beethoven.

RMC
303

Classicisme al Palau amb el Claret Piano Quartet

EUROCONCERT. Claret Piano Quartet. Mario Lissard, contrabaix. Mozart, Schumann, Schubert. PALAU DE LA MÚSICA. 26 DE GENER DE 2010 (21 h).

Per a qui gaudeixi amb els grans hits del classicisme cambrístic, aquest és el concert ideal. Un programa més aviat convencional –i no en sentit pejoratiu, evidentment– amb una formació de casa formada per noms de sobra coneguts. El Claret Piano Quartet funciona com a agrupació de cambra des de l'any 1997, però no s'ha prodigat encara gaire per Barcelona. Format pels germans Gerard (violí) i Lluís (violoncel) Claret, el viola Cristian Ifrim i la pia-

nista Maruxa Llorente, el dit quartet es presenta al Palau de la Música Catalana dins del cicle Euroconcert amb un programa molt *ad hoc* amb l'ideari del cicle. Mozart, Schumann i Schubert són els compositors escollits i la peça estrella, probablement, sigui el *Quintet op. 14 D 667 en La major, "la Truita"* de Franz Schubert amb què es clourà el concert, i pel qual comptaran amb la participació del contrabaixista Mario Lissard.

El concert començarà amb el *Quartet núm. 1 en Sol Major K. 80* de Wolfgang Amadeus Mozart. Es tracta del primer quartet del compositor –que va escriure amb només 14 anys– i es coneix amb el sobrenom de "Lodi" pel lloc on va ser compost, una localitat propera a Mirano. És una peça d'un lirisme inspiradíssim i d'una maduresa formal i una profunditat melòdica absolutament aclaparadora, donada l'edat a què Mozart el creà. El concert seguirà amb el *Quartet op. 47 en Mi bemoll major* de Robert Schumann, de factura molt apassionada, per cloure's amb el ja esmentat *Quintet op. 14 D 667 en La major, "la Truita"* de Franz Schubert.

EL MES DE GENER, A L'ABAST

L'OBC comença el 2010 amb embranzida

TEMPORADA OBC. Frank Peter Zimmermann, violí. Dir.: Josep Pons. Bartók, Brahms / Piotr Anderszewski, piano. Dir.: James Judd. Benejam, Mozart, Nielsen / Josep Colom, piano. Dir.: Eiji Oue. Beethoven, Hindemith, Strauss.
L'AUDITORI. DEL 8 AL 26 DE GENER DE 2010 (CAL CONSULTAR DATES I HORARIS).

L'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya dona la benvinguda al 2010 amb un intens mes de gener en què hi haurà grans obres simfòniques i grans intèrprets. Una bona manera de començar l'any. La tornada a la rutina habitual després de les sempre benvingudes festes nadalenques ve del bracet d'un dels directors catalans més estimats a casa. Josep Pons torna a Barcelona, i concretament a L'Auditori, no junt amb la seva orquestra (la Nacional de España) sinó com a convidat a dirigir l'OBC, amb un programa en què el convencionalisme s'estén majestuosament. Una llàstima, perquè en la programació inicial de la temporada de l'orquestra s'anunciava un interessantíssim programa format pel *Segon concert per a violí* de Béla Bartók –aquesta obra sí que es manté– i una agosarada i motivant segona part formada pel *Prelude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy i la poc sovintejada –i per això enyorada– *Primera Simfonia de Cambra* d'Arnold Schönberg. No serà, doncs, aquesta l'ocasió de sentir un programa inicialment molt benvingut, però en el seu lloc se sentirà la no gens fàcil, però més coneguda, *Sinfonia núm. 4 en Mi menor op. 98* de Johannes Brahms. La presència destacada en aquest concert és, doncs, la del violinista Frank Peter Zimmermann, que mostrarà el seu bon fer en el *Concert núm. 2 per a violí* de Béla Bartók, una obra en què el folklorisme es barreja amb la bona factura simfònica de Bartók, d'àmplia paleta de colors.

Una setmana més tard arribarà a Barcelona el director britànic James Judd,



JOSEP PONS

un nom ja conegut pel públic de l'OBC, que aquest cop liderarà l'orquestra en un eclèctic programa en què destaca la programació de la *Suite per a orquestra* del català Lluís Benejam (1914-1968) que el compositor va escriure abans del seu periple americà, on morí en plena maduresa artística. El *Concert per a piano i orquestra núm. 18 en Si bemoll major K. 456* de Wolfgang Amadeus Mozart, conegut amb el sobrenom de "*Paradís*", és l'escollit pel gran pianista Piotr Anderszewski per a la seva reaparició a L'Auditori de Barcelona. No és un dels concerts més interpretats del catàleg mozartí, però sí un dels més difícils segons paraules del mateix Mozart, que confessava que la part del solista "*feia suar molt*".

El concert tindrà com a colofó la més espectacular de les simfonies del compositor natural de Dinamarca, Carl Nielsen (1865-1931). És una simfonia ideada en quatre moviments que, malgrat

l'estructura interna, es succeeixen amb solució de continuïtat i creen un clima d'acumulació i tensió molt explosiva que arriba a la seva màxima expressió amb el duel de timbales que es produeix en el quart moviment.

Fidel al seu gust per la música vienesa del tombant de segle XIX a XX, Eiji Oue ha programat per al tercer concert del mes de gener dues obres de gran pes simfònic: les *Metamorfosis simfòniques* de Paul Hindemith i la suite d'*El cavaller de la Rosa* de Richard Strauss. Per començar l'apetitós àpat musical, el *Concert per a piano i orquestra núm. 4* de Ludwig van Beethoven, que interpretarà el pianista català Josep Colom, un referent pianístic de la nostra terra.

Les *Metamorfosis simfòniques sobre un tema de Carl Maria von Weber* (1943) de Paul Hindemith corresponen al període més moderat del compositor alemany, molt conegut per la seva fase expressionista en la línia de Schönberg. Aquesta gran obra simfònica segueix els paràmetres que el també musicòleg va explicar en el seu tractat musical anomenat *L'art de la composició musical*, escrit al final dels anys trenta. Les *Metamorfosis* és una obra més tradicional, lligada al neoclassicisme imperant, però de gran complexitat harmònica i pren melodies de Weber corresponents a peces de cambra i sobretot a l'obertura de la música incidental per al *Turandot* de Schiller.

Per acabar el concert, la meravellosa suite de l'òpera *El cavaller de la rosa* de Richard Strauss, que transportarà l'oient al decadent món aristocrata vienès, en què el vals, l'alegria i la banalitat imperen en l'atmosfera. Una obra de gran exigència per a l'orquestra també, pel que requereix d'expressivitat i diàleg entre els músics. Una obra, en definitiva, en què el director d'orquestra ha de signar, amb els riscos que això comporta, la seva pròpia versió.

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.



TALLA AMB ELS MALS ROTILLOS.

PER EVITAR LA VIOLÈNCIA MASCLISTA, TU QUÈ HI TENS A DIR?
ENTRA A **TUQUEHITENSADIR.GENCAT.CAT**

atenció a les
dones en situació
de violència

900 900 120

www.gencat.cat/icedones/linia900.htm

Servei 24 hores
gratuit
i confidencial



Generalitat de Catalunya
Institut Català de les Dones

per
la prevenció

som-hi

EL MES DE GENER, A L'ABAST

'Tristan und Isolde'

Torna amb el segell dramaturgic nord-americà

Difícilment un argument tan simple com el de *Tristan und Isolde* hagi fet vessar tants litres de tinta, tants escrits, tantes elucubracions intel·lectuals, tantes especulacions filosòfiques i tanta literatura més o menys pesant.

per J. COMELLAS

RMC
303

Aquesta constatació resulta important perquè mostra que aquesta obra –per molts entesos considerada la més rica, complexa, ben construïda i espessa en continguts del seu autor–, amaga sota la seva aparent senzillesa argumental al·ludida una gran capacitat de transcendiment de conceptes i de valors profundament inserits en l'essència de la condició humana.

En aquest sentit, només cal recordar que el seu desenvolupament argumental solament és possible gràcies al fet que la criada Brangäne decideix, en el primer acte, no obeir la seva senyora, Isolde, i que en comptes de preparar un verí mortal amb el qual havien de morir els dos protagonistes, cuina un beuratge amorós que és el que realment esdevé motor de l'argument. En definitiva, un truc, un cop d'efecte fins a cert punt inversemblant, que tanmateix permet a l'autor desplegar la maquinària del seu geni creatiu i endinsar-se –i elevar-se– vers els àmbits més celestials de la condició humana, valgui la insistència en el concepte.

I sens dubte és en el fet amorós on la persona assoleix la seva dimensió més elevada, més metahumana i més supraterranal. L'anhel amorós és també l'anhel vers el més enllà de la persona com a fet objectiu, si se'n permet l'expressió. I és també en l'anhel amorós on l'home i la dona poden orientar-se vers comportaments allunyats de la implacable realitat rasant.

Abans caldrà fer una mirada al context en el qual el compositor va escriure aquesta obra, d'altra banda de característiques força a part en el conjunt de la seva producció. La vida amorosa



de Wagner travessava un moment força convuls, que comprenia, entre altres afers col·laterals, la greu crisi del matrimoni amb Minna i l'idil·li amb Mathilde von Wesendonck, esposa del seu protector a Suïssa, a la qual va dedicar els famosos *lieder* que porten el seu nom, que en certa manera esdevingueren un avanç de la mateixa òpera.

Per acabar-ho d'adobar, l'estrena, que va celebrar-se a l'Òpera de la Cort de Munic el 10 de juny de 1865, va ser dirigida per Hans von Bulow, marit de Cosima Liszt, que després havia de ser la definitiva muller del compositor. El primer acte va ser escrit a Zuric el mes d'agost de 1857, el segon a Venècia l'any 1858, i el tercer a Lucerna el 1859. Un recorregut condicionat en gran part pels tràfecs amorosos que de manera particular complicaven aleshores l'existència del compositor. En tot cas, del que s'acaba d'exposar de cap de les maneres es poden inferir trets o referents autobiogràfics, perquè el que compta en l'obra no és l'argument, sinó la causa profunda d'aquest.

Tanmateix, el deler amorós amb la da-

ma suïssa, no consumat, en bona mesura es correspon amb el dels dos protagonistes: o almenys el paral·lisme hi és força evident. I en definitiva, la idea romàntica de l'anhel amorós mai no satisfet defineix de manera molt exacta aquesta realitat i constitueix el nucli més pregon de l'obra.

Wagner, com tants altres grans creadors, juga amb truc, juga amb una carta amagada a la mànega, que en aquest cas és l'esmentat subterfugi argumental. Però això no treu gens de credibilitat al comportament en principi anormal dels protagonistes, i sobretot no pertorba, ans al contrari, exalta i potencia la força passional de l'idil·li. La passió amorosa pot venir a través d'un beuratge o de qualsevol altre component indomitable i inexplicable des de la simple raó i des de la capacitat de domini de la voluntat. I aquí encaixa molt bé la filosofia de Schopenhauer en la seva traducció més elemental: que l'exercici de la voluntat, del voler aconseguir o ser, comporta la impossibilitat de satisfacció, que en definitiva mena a un dolor infinit.

Tristan i Isolde s'estimen amb tota in-

EL MES DE GENER, A L'ABAST

tensitat i sense cap mena d'especulació, sense saber-ne la causa, però sabent, això sí, que volen estimar-se tot superant els condicionaments previs, fins i tot els menys assumibles: recordem que Tristan ha matat el marit d'Isolde, fet que ella coneix. Hi ha una voluntat profunda, filla d'una energia irracional, que ho inunda tot, però que a la fi no podrà realitzar-se fins a la mort; precisament perquè aquest amor és portat a les més excelses conseqüències, al límit del sublim, d'allò pur i bell que tanmateix ultrapassa la capacitat d'enteniment de tota persona; i que –insistim-hi– s'eleva per damunt de les lleis de la lògica del comportament humà.

Estructuralment i a grans trets, *Tristan und Isolde*, en els seus tres actes, es correspon força exactament amb el clàssic esquema presentació, nus i desenllaç i de forma esquemàtica la seva considerable càrrega soliloquial es manifesta en un primer acte amb protagonisme acusat d'Isolde, el segon cobert amb el llarg i extraordinàriament bell i trasbalsador duo d'amor, mentre que en el tercer el pes l'assumeix Tristan. Aquesta realitat comporta una certa inanició dramàtica, una escassetat d'acció, un "passar poques coses" que podria menar fins i tot a moments avorrits. Tanmateix, això no es produeix perquè la música de Wagner, més que potser en cap altra de les seves composicions, esdevé d'una capacitat de seducció i d'embadaliment que manté l'espectador atrapat fins al darrer compàs.

Tota versió de *Tristan und Isolde* constitueix sempre un gran esdeveni-

ment. Per la seva grandesa, no admet mitges tintes, ja sigui pel que fa a la interpretació com a la dramàtica. I ell mateix ho va remarcar amb motiu de la seva estrena. Orquestra, cor, cantants i direcció escènica s'han de moure en el límit de la grandesa.

Pel que fa a les veus, la cosa apareix molt ben assegurada. Peter Seiffert/Tristan, Deborah Voight/Isolde, Bo Skovhus/Kurwenal i l'impressionant Kwangchul Youn/Marke són quatre grans cantants de categoria més que coneguda al Liceu i sempre en personatges i òperes de pes.

Michaela Schuster, en el paper de Brangäne, és la gran novetat; es tracta d'una cantant emergent que s'està situant entre les mezzosopranos més valorades també en els repertoris més compromesos. Sebastian Weigle tampoc no és ningú que calgui descobrir i, de fet, ultra la seva encara recent màxima responsabilitat al fossat liceístic, les seves actuacions sempre es tradueixen en treballs importants.

Caldrà veure què ofereix la dramàtica, que d'antuvi apareix amb un clar aire nord-americà. La producció és de l'Òpera de Los Angeles; és recent, car es va presentar l'any 2008. El seu responsable és Thor Steingraber, un artis-

ta polifacètic –és teòric de les arts teatrals– que s'ha mogut sempre als Estats Units; de fet, la seva presència al Liceu constitueix el debut europeu.

Avesat a treballar amb artistes plàstics, un dels atots de la proposta és l'aportació de l'escenògraf i figurinista David Hockney. Nascut a Anglaterra però fincat des de fa més de quaranta anys als Estats Units, és un artista també multiús –pintor, il·lustrador i escenògraf– i ha esdevingut un dels grans referents del *pop art* europeu; amic d'Andy Warhol, la seva obra en diverses variants conceptuals s'ha escampat arreu del món i és considerat un dels artistes plàstics més influents de la segona meitat del segle XX. En el camp de l'escenografia ha treballat a Glyndebourne, La Scala i el Metropolitan Opera de Nova York, ultra les òperes de Los Angeles i de San Francisco.

Avesats gairebé exclusivament a un concepte dramàtic molt exclusivament europeu –i de manera més habitual, centreeuropeu–, per a la producció wagneriana caldrà veure què ens pot aportar aquesta concepció sobre el paper genuïnament nord-americana; o com a mínim anglosaxona; l'aposta en principi resulta molt atractiva.

TRISTAN UND ISOLDE de Richard Wagner (música i llibret). Peter Seiffert. Deborah Voight. Kwangchul Youn. Bo Skovhus. Michaela Schuster. Norbert Ernst. Francisco Vas. Manel Esteve. Madrid. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir. d'escena: Thor Steingraber. Escenografia i vestuari: David Hockney. Dir. musical: Sebastian Weigle. Producció: Los Angeles Opera.

LICEU. DEL 23 DE GENER AL 20 DE FEBRER DE 2010.

RMC
303

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.

Que sigui la meva ànima la corda d'un llaüt

“

Que sigui la meva ànima la corda d'un llaüt
per sempre igual i tensa
i que el destí no em pugui arrencar, decebut,
sinó una sola nota, invariable, immensa.
Una nota molt greu i molt constant. Vençut
no sigui mai el clau que tiba i que defensa
la viva pulcritud
de la vibració d'una corda ben tensa.



MÀRIUS TORRES

Sóc tan sovint com una corda fluixa i vençuda
que vibra malament!
Amb un timbre feixuc, engavanyat i lent,
àtona, corrompuda,
corda desafinada, la meva ànima ment.
Quants cops l'hauria volgut muda
per no sentir la música falsa del seu accent!

Senyor, ¿Tu no voldries
reblar les torques dels meus extrems afeblits
perquè mai no s'afluixin les meves melodies?
Jo vull ésser constant en els plors i en els crits,
i cantar sempre igual, ignorant les follies,
els delers, els neguits,
el corb que sobrevola l'estepa dels meus dies...

Jo vull ésser com tu, o corda que diries
que sempre et polsen uns mateixos dits!

Màrius Torres

”

Màrius Torres (1910-1942) esdevé un autèntic poeta a cavall de la malaltia, a partir de final de 1935, quan ingressa al sanatori de Puig d'Olena –la seva obra anterior estava formada majoritàriament per textos humorístics, escrits per diversió juvenil. Poeta líric, amant de la música, i músic ell mateix –va convertir en cançons des del “Lanquan li jorn”, del trobador occità del se-

gle XII Jaufré Rudel, fins a la coneguda “Chanson d'automne”, de Paul Verlaine–, no solament anomena cançons molts dels seus propis poemes –pensem, per exemple, en les seves nombroses “Cançons a Mahalta”–, sinó que les referències al món de la música són constants en la seva obra: “Variacions sobre un tema de Händel”, “Couperin, a l'hivern”, “Música llunyana, en la nit”, “Mozart”, “Record d'una música”, “Paisat-

ges de Schubert”, “Concert íntim”... Un dels punts àlgids d'aquest costum el trobem quan el mateix Torres –en el dotzè poema del llibre primer de les seves *Poesies*, datat el mes de gener de 1937– identifica la seva ànima amb la corda d'un instrument musical, que només Déu pot afinar com cal, que només Déu pot fer sonar de manera sempre brillant i sense irregularitats de cap mena.

Miquel Pujadó

PAPER D'ASSAIG

Viena-Barcelona-Viena

per MIQUEL
DESCLOT

POETA



En cosa d'un parell de mesos m'he vist involucrat en diversos projectes relacionats amb músiques del segle XVIII. Un d'aquests, per al Centre Robert Gerhard, ha estat la presentació de l'òpera *Il più bel nome*, d'Antonio Caldara, a l'auditori Enric Granados de Lleida, arran de l'enregistrament de l'obra i el corresponent concert públic, sota la direcció d'Emilio Moreno.¹ Un altre dels projectes ha estat la participació en un dels actes del programa previst per l'Escola Superior de Música de Catalunya per a l'Any Haydn, amb una conferència sobre el gran mestre vienès precedint un concert de *pianoforte*. Va ser mentre preparava aquesta darrera conferència que em vaig adonar, sorprès, que *Il più bel nome*, que no deixa de ser una òpera de circumstàncies, tenia més a veure amb el món de Haydn del que jo m'hauria imaginat mai. Provaré, doncs, de resumir les dues històries fins al punt on conflueixen inesperadament.

Arran de la mort sense fills, l'any 1700, del rei espanyol Carles II, es va desencadenar com és sabut una Guerra de Successió de molta conseqüència. Lluís XIV va moure amb èxit els seus poderosos fils per imposar el seu nét Felip d'Anjou al tron veí. Però l'emperador del Sacre Imperi Romanogermànic, Leopold I, un Habsburg com el difunt Carles II, no es va quedar plegat de braços, i va postular el seu fill segon, l'arxiduc Carles, com a hereu de la corona en disputa. Castella va acceptar de grat el Borbó com a rei, però les terres de la Corona d'Aragó, que es recordaven prou de com les gastaven els francesos (no feia ni mig segle del tractat dels Pirineus), van donar suport a l'arxiduc Carles. Així, Carles va desembarcar a Barcelona el 22 d'octubre de 1705, on va jurar les constitucions catalanes i va ser proclamat rei, com a Carles III. El nou rei Carles, doncs, va plantar cort al nostre Cap i Casal, que ja ni es recordava dels seus temps de capital cortesana. I com que ell pertanyia a una de les famílies més musicals de tota l'aristocràcia europea (el mateix Carles era un compositor estimable, com el seu pare Leopold), va començar a estimular i

renovar la vida musical de la ciutat. Així, quan l'any 1708 s'havia de casar amb la princesa Elisabet Cristina Brunswick-Wolfenbüttel, el rei va encarregar una òpera per celebrar la solemne ocasió, com es feia a tantes corts europees del seu temps. Però Barcelona, com a ciutat fins aleshores provincialitzada, no havia entrat encara en el món de l'òpera i no estava gens preparada per a un esdeveniment semblant. Tret de la sala, que finalment va ser

la Llotja gòtica, tot es va haver d'importar de fora. Es va cridar el poeta i llibretista Piero Pariati (1665-1733), resident a Venècia, on ajudava el reconegut Apostolo Zeno, i el compositor Antonio Caldara (c. 1670-1736), que justament acabava de deixar el servei a la cort dels Gonzaga de Màntua. Entre tots dos van donar forma a la

que seria la primera òpera estrenada mai a Barcelona, *Il più bel nome*, una mena de gran cantata solemne, sense conflicte dramàtic ni moviment escènic dignes de consideració, dedicada a exaltar el nom i les qualitats de la que havia de ser la nova reina, Elisabet Cristina. Però també els intèrprets s'havien d'importar, i per tant es va reclutar un equip de cantants i instrumentistes, sota la direcció del compositor i mestre de cant napolità Giuseppe Porsile, que finalment van estrenar l'òpera el 2 d'agost d'aquell any 1708, l'endemà de les noces reials. Sembla que tant Carles com Elisabet en van quedar prou contents, perquè els artistes convidats es van quedar a la ciutat per a noves produccions, que havien de sembrar la llavor del gust per l'òpera a la ciutat. Però malauradament van

disposar de poc temps. El 1711, l'emperador Josep I mor a Viena de sobte, i Carles esdevé, com a germà seu, hereu de la corona imperial. La reina es va quedar encara un parell d'anys a Barcelona a defensar els drets dels Habsburg a la corona espanyola, però Carles va haver de partir cap a Viena a prendre possessió del tron de l'imperi. Finalment, el 1713, amb el tractat d'Utrecht, els austríacs reconeixien Felip V, i així Barcelona perdia la

condició de seu cortesana i operística, abans de perdre tot el que encara havia de perdre un any més tard.

El que és curiós del cas és que poc temps després trobem a Viena, cridats per la parella imperial, tant el llibretista Piero Pariati com el compositor Antonio Caldara, com l'altre compositor, Giuseppe Porsile, que ja es van quedar a

la capital, i amb prou satisfacció de tot-hom perquè no en marxessin més. L'equip que s'havia format a Barcelona, fortuïtament però feliçment, es traslladava així a Viena tot sencer.

Joseph Haydn va arribar als vuit anys a Viena, coincidint amb la mort de l'emperador Carles (1740), per ingressar a l'escolania de la catedral de Sant Esteve. En aquella Viena, Caldara potser ja no era tan recordat com a operista, però figurava entre els compositors de música religiosa més respectats del passat immediat (havia mort quatre anys abans). Porsile va ser un autor d'òpera d'èxit fins a la mort, el 1750. I Pariati va fer fortuna com a home de teatre, sobretot còmic, molt celebrat. Tots tres, en suma, van formar part significativa de l'escenari en què es va formar el jove Haydn.

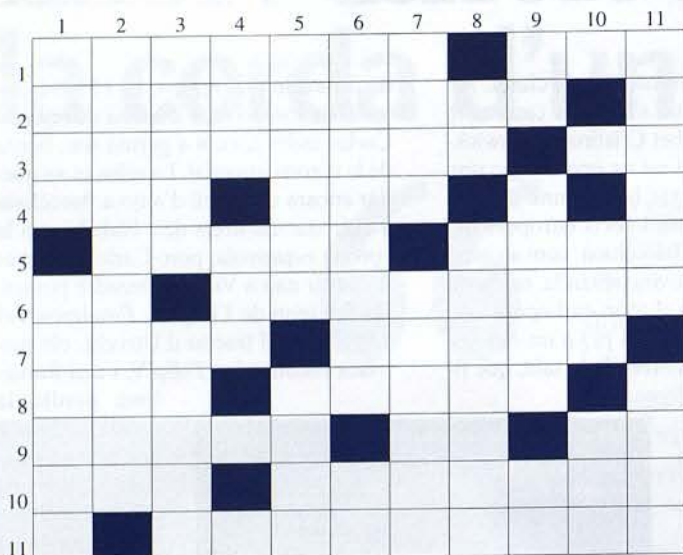


1. De fet, hauria de dir que la meua vinculació amb aquesta òpera arrenca de més lluny, de l'estiu del 2006, quan vaig acceptar de fer la traducció del llibret de Piero Pariati per a la producció que va tenir lloc al teatre Metropol de Tarragona pel novembre d'aquell any sota la direcció musical de David Magrané i l'escènica de Josep M. Mestres; traducció que vaig revisar dos anys més tard, d'acord amb el text original establert per Rossend Arqués, per a la versió de concert que es va fer a la Llotja de Barcelona pel desembre del 2008, sota la direcció de Francesc Bonastre.

RMC
303

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada de desembre 2009 (núm. 302)

Horizontals. 1. La *Simfonia núm. 100* de Haydn. Estri indissociable del violí. 2. Gershwin, Copland i Bernstein. La major. 3. La *Sisena* de Beethoven. Cal pitjar-lo per començar a escoltar el CD. 4. Artistes Gironins Independents. Aquest rock ha perdut el Do. La major. Faristol desplegat. 5. Era sobri, però s'ha emborratxat del tot. Cantautor espanyol nascut a Manila. 6. Afinen els extrems. Multiinstrument de percussió (plural). 7. Probable preu que cal pagar per l'èxit. Interruptor interromput. 8. Gel britànic. Ve després del crits: llums, càmeres! Fa major. 9. L'ànima del grup Animals. Af, Los, Al. El Do antic del revés. 10. Remou vocàlicament. Textos repetitius, cantats o no, però sempre fan més bonic. 11. Nono, Nielsen o Nin-Culmell. Fa de pit. **Verticals.** 1. Partitura geogràfica. Temperen. 2. A en John Lennon no li'n faltava. 3. Mal físic que obliga el músic a demanar la baixa. Contribuïm a enriquir la indústria del tabac tot fent la vertical. 4. Trinat a la partitura (cap amunt). Editorial que fa més de 40 revistes, cap d'elles de música (per sort, editen "El Jueves"). La major: Albinoni, Allegri o Amargós. 5. Cordòfon pinçat propi del barroc. L'esposa de Mahler. 6. Enginy ludicolingüístic que va donar nom a les notes musicals. A la tarda, a la plaça, cal ballar la sardana, la dansa catalana. 7. Volia posar en Gary Karr, el gran contrabaixista, però en comptes de duplicar-li la R li he duplicat la A (i, a sobre, fa la vertical). Compositor espanyol del Renaixement. 8. Els límits d'en Nigel (Kennedy) el gran violinista. El músic ho és, i el pintor també. 9. Antonio Stradivari ho era, tal com indiquen les seves inicials. Les cinc vocals en desordre. Roberto Alagna, tenor. 10. Ravel, Respighi o Ruera. Una timbala vista des de l'orgue. Riu gironí. Tubistes Eslovacs Associats. 11. Emets sons més o menys afinats. Dura quatre vegades més que una garrapatea. **Solucions en el número següent.**

RMC
303

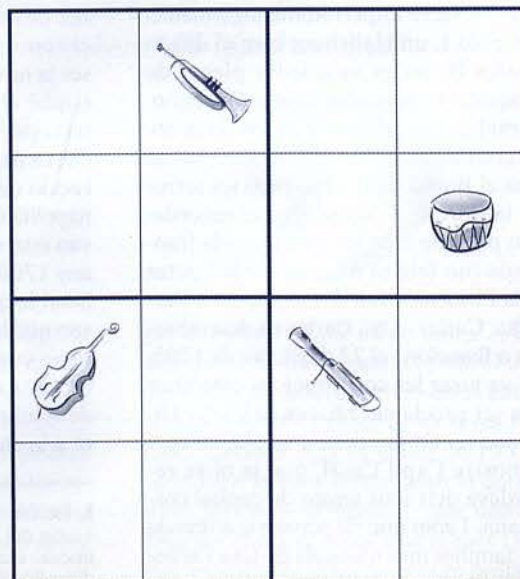
sidokus.com

Instruccions:

Per resoldre el SIDOKU D'INSTRUMENTS cal dibuixar en cada casella un instrument musical dels que hi ha a la graella (en total n'hi ha quatre de diferents). Cal tenir en compte que tots quatre instruments han d'aparèixer en cada columna, en cada fila i en cada zona (una zona queda delimitada per vores més gruixudes).

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

Solucions
en el número següent.



Sidoku de desembre 2009 (núm. 302)
ET l'extraterrestre (J. Williams)

<www.sidokus.com>
Il·lustracions de Laura Borràs

Palau

100

XIX Temporada
2009 - 2010



Dimarts, 19 de gener de 2010, 20.30 h

Lang Lang, piano

L. van Beethoven: *Sonata núm. 3 en Do major, op. 2*

L. van Beethoven: *Sonata núm. 23 en Fa menor, op. 57, "Appassionata"*

I. Albéniz: *Iberia. Quadern 1. Evocación, El Puerto, Fête-Dieu à Seville*

S. Prokófiev: *Sonata núm. 7, en Si bemoll major, op. 83*

Concert patrocinat per:



indra

Amb el patrocini de:



FUNDACIÓ
ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA



Preus de les entrades:
a partir de 12 €
www.palaumusica.cat



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

concerts

BARCELONA (BARCELONÈS)

2 GENER	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. Dir.: Alfons Reverté. Música de musicals. (Concert extraordinari).
7 GENER	19.15 h	Palau	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Orquestra Barroca Catalana. <i>El Messies</i> de Händel. (Festival del Mil·lenni).
	22 h	Palau	Orfeó Català. Cor Jove de l'Orfeó Català. Orquestra Barroca Catalana. <i>Magnificat</i> de Bach, nades. (Festival del Mil·lenni).
8 GENER	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. F. P. Zimmermann, violí. Dir.: J. Pons. Bartók, Debussy, Schönberg.
9 GENER	19 h	Petit Palau	Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Germán de la Riva, baríton. Jordi Armengol, piano. Dir.: Daniel Mestre. Verdi, Mozart, Strauss. (Cambra Coral).
1	9 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
10 GENER	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	18.30 h	Ate. Barcelonès	Ana Omeñaca, violí. Albert Giménez, piano. Suk, Ravel, Ysaÿe. (Ass. Massià-Carbonell).
15 GENER	15 h	Liceu	Prova final del Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas.
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. P. Anderszewski, piano. Dir.: J. Judd. Schumann, Mozart, Benjam, Nielsen.
16 GENER	19 h	Palau	OSV. J. Riquelme, viola. Dir.: P. González. Hoffmeister, Dvorák. (Concerts Simfònics al Palau).
	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
17 GENER	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
	18 h	Liceu	Concert final del Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas.
19 GENER	20.30 h	Palau	Lang Lang, piano. Beethoven, Albéniz, Prokófiev. (Palau 100).
20 GENER	20 h	Catedral	Josep M. Mas Bonet, orgue. (L'Orgue de la Catedral de Barcelona. Euroconcert).
21 GENER	20.30 h	Palau	New York Philharmonic. T. Hampson, baríton. Dir.: A. Gilbert. Haydn, Adams. (Palau 100).
23 GENER	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. Josep Colom, piano. Dir.: Eiji Oue. Hindemith, Beethoven, Strauss.
	19 h	Liceu	<i>Tristan und Isolde</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
24 GENER	11 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Segona audició).
	11.15 h	Ate. Barcelonès	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. Dir.: Joan Palet i Ibars.
	17 h	Liceu	Recital Joyce DiDonato, mezzosoprano. David Zobel, piano.
26 GENER	21 h	Palau	Claret Piano Quartet. Mozart, Schumann, Schubert. (Euroconcert).
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. (Tercera audició).
27 GENER	19 h	Liceu	<i>Tristan und Isolde</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
30 GENER	17 h	Liceu	<i>Tristan und Isolde</i> de Wagner. Dir.: Sebastian Weigle.
	19 h	Palau	OSV. B. Vlahek, piano. Dir.: J. Martín. Rakhmàninov, Beethoven. (Concerts Simfònics al Palau).
31 GENER	19 h	L'Auditori (Mart.)	Orquestra de Cambra Ardor Musicus. Stamitz, Dvorák, J. Ch. Bach. (Concerts a Barcelona).

GIRONA (GIRONÈS)

8 GENER	21 h	Auditori	Companyia Rafael Amargo.
10 GENER	19 h	Auditori	OSV. Dir.: Rubén Gimeno. Festival de valsos i danses.

LLEIDA (SEGRIÀ)

10 GENER	19 h	Aud. Granados	Quintet de corda OJC. Ilan Rogoff, piano. Chopin.
31 GENER	19 h	Aud. Granados	OSV. Bruno Vlahek, piano. Dir.: Jaime Martín. Rakhmàninov, Beethoven.

SANT CUGAT DEL VALLÈS (VALLÈS OCCIDENTAL)

24 GENER	19 h	Teatre Auditori	<i>Maruxa</i> d'Amadeu Vives. (Òpera a Catalunya).
----------	------	-----------------	--

TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)

31 GENER	18 h	Centre Cultural	Estrelles i solistes del Ballet Reial de Suècia. (Fundació Caixa Terrassa).
----------	------	-----------------	---

VILADECANS (BAIX LLOBREGAT)

22 GENER	21 h	Atrium	<i>Maruxa</i> d'Amadeu Vives. (Òpera a Catalunya).
----------	------	--------	--



Mirador

R E S T A U R A N T
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

La Gastronomia de les Emocions



PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
c/ Palau de la Música, 4 - 6 08003 BARCELONA _ telèfon +34 93 310 24 33

CENTRAL DE RESERVES: 902.520.522 _ reserves@sagardi.com

GRUP **SAGARDI**

www.grupsagardi.com

OBERT CADA DIA DE 13.30H A 16.00H I DE 20.00H A 24.00H, AMPLIABLE A 24.30H ELS DIES DE CONCERT




PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

www.palaumusica.cat