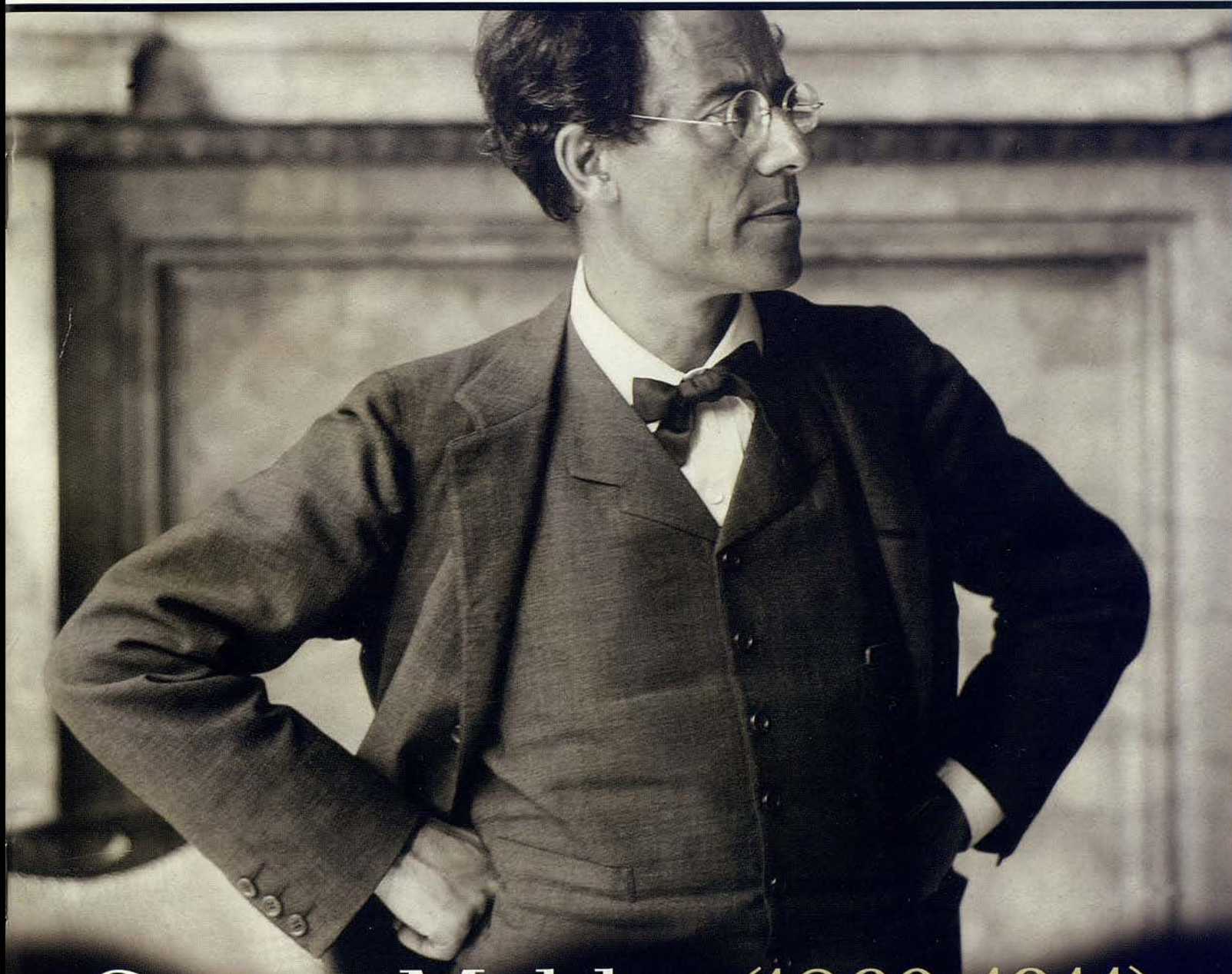


REVISTA MUSICAL CATALANA



Gustav Mahler (1860-1911)
La profunda grandesa del creador

L'OBC
estrena
època

Surrealisme
operístic al Liceu amb
'Les mamelles de Tirésias'

Joan Ginjoan
posa simfonia
al sincrotró



XXIV FESTIVAL CASTELL DE PERALADA

juliol - agost 2010

Tota una experiència

www.festivalperalada.com



PABLO GONZÁLEZ

JOAN MANUEL SERRAT

ISABEL REY

JOAN PONS

ZUBIN MEHTA

PACO DE LUCÍA

A l'Auditori Jardins del Castell

Divendres 16 juliol - 22h

NORAH JONES

The Fall

Presentació del darrer àlbum
ÚNICA ACTUACIÓ A CATALUNYA

Dissabte 17 juliol - 22h

XVII CONCERT DE MÚSICA CATALANA

SANTOS & Coblà:
Contemporaneïtat

Divendres 23 juliol - 22h

INAUGURACIÓ

DON PASQUALE

De Gaetano DONIZETTI
Carlo COLOMBARA, Manel ESTEVE,
Celso ALBELO, Isabel REY
JOVEN ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Roberto RIZZI BRIGNOLI, direcció musical
Curro CARRERES, direcció escènica

Dissabte 24 juliol - 22h

MEMORIAL LUIS POLANCO

RÈQUIEM de VERDI

Daria MASIERO, Rosanna RINALDI,
Fabio SARTORI, Stefano PALATCHI
ORFEÓ CATALÀ
COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
OBC - Pablo GONZÁLEZ, direcció musical

Diumenge 25 juliol - 22h

SERRAT

Hijo de la luz y de la sombra
PRESENTACIÓ DEL DARRER ÀLBUM

Divendres 30 i dissabte 31 juliol - 22h

TOSCA

De Giacomo PUCCINI
Elisabete MATOS, Misha DIDYK, Joan PONS
ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Miguel Ángel GÓMEZ-MARTÍNEZ,
direcció musical
John DEW, direcció escènica

Diumenge 1 agost - 22h

ZUBIN MEHTA ORQUESTRA DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Programa R. STRAUSS

Dimarts 3 i dimecres 4 agost - 22h

BÉJART BALLET LAUSANNE

Le Presbytère...
Músiques de QUEEN i W.A. MOZART

Dissabte 7 agost - 22h

BALLET VÍCTOR ULLATE

Wonderland
ESTRENA A CATALUNYA

Diumenge 8 agost - 22h

LA LOCOMOTORA NEGRA & BIG MAMA

Blues & Swing

Dimecres 11 agost - 22h

BALLET DE MIAMI

El Corsari
Marius PETIPA, coreografia

Divendres 13 agost - 22h

CONCERT SOLIDARI: ALIMENTS PER BURUNDI
Fundación G3T en África

PACO DE LUCÍA

Dissabte 14 agost - 22h

JORGE DREXLER

Amar la trama
PRESENTACIÓ DEL DARRER ÀLBUM

Diumenge 15 agost - 22h

MIGUEL BOSÉ

Cardio
PRESENTACIÓ DEL DARRER ÀLBUM

A l'Església del Carme

Cicle de piano HOMENATGE A CHOPIN I SCHUMANN

Dissabte 24 juliol - 19.30h

Leopoldo ERICE

CHOPIN i SCHUMANN

Dissabte 31 juliol - 19.30h

José Enrique BAGARÍA

HAYDN, CHOPIN, ALBÉNIZ, DEBUSSY
i SCHUMANN

Dissabte 7 agost - 19.30h

Eleuterio DOMÍNGUEZ

DOMÍNGUEZ, CHOPIN, FALLA i ALBÉNIZ

Dissabte 14 agost - 19.30h

Alexey LEBEDEV

SCARLATTI, HAYDN, SCHUMANN i CHOPIN

Amb la col·laboració de JOVENTUTS MUSICALS D'ESPANYA

Dissabte 17 juliol - 19.30h

Mario GAS

Recita poemes de Miguel HERNÁNDEZ

Al Claustre de St. Domènec



Diumenge 25 juliol - 19h

EL POBLE DE VENT i DE FUSTA

L'AUDITORI: EDUCA, companyia

Diumenge 1 agost - 19h

RADIO ARMENIAC

THE JASHAWRONSKY BROTHERS,
companyia

Diumenge 8 agost - 19h

FEM SONAR LES MUSIQUETES

FEM SONAR LES MUSIQUETES,
companyia

Diumenge 15 agost - 19h

EL CONCERT

COR DE TEATRE, companyia

Amb la col·laboració de L'AUDITORI DE BARCELONA

HOTEL PERALADA L'HOTEL DEL FESTIVAL 902 350 707 Preus especials

El Festival Castell de Peralada en les edicions 2009 i/o 2010 és possible gràcies a:

Patrocinador principal:



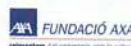
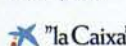
Presentat per:



Copatrocinador especial:



Amb el copatrocinat:



Col·laboració especial:

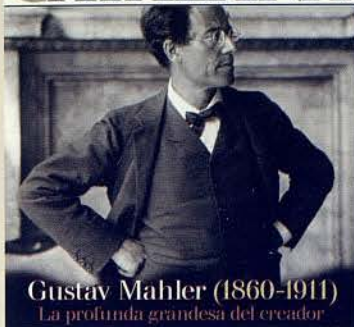


Productes oficials:



Amb el suport de:





Gustav Mahler (1860-1911)

La profunda grandesa del creador

L'OBC estrena època **Surrealisme** operístic al Liceu amb 'Les mamelles de Tirésias' **Joan Guinjoan** posa simfonia al sincròtro

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 Urpí (coordinació amb l'ESMUC).

DISSENY ORIGINAL: Ferran Sendra.

MAQUETACIÓ I SECRETARIA DE REDACCIÓ: Teresa Martínez.

COORDINACIÓ REDACCIÓ: Mercedes Conde Pons.

PUBLICITAT: Gestac.

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

A/e: molist@gestac.org

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, Josep Casals, Xavier Chavarria, Narcís Comadira, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Pere-Andreu Jarrod, Jordi Maluquer, Lluís Nacenta, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Miquel Pujadó, Sergi Riera, Albert Suñé, Francesc Taverna-Bech, Albert Torrens, Lluís Trullén i Jacobo Zabalo.



PALAU MÚSICA CATALANA
 BARCELONA

PRESIDENTA: Mariona Carulla i Font.

DIRECTOR GENERAL: Joan Llinars 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: GUSTAV MAHLER
 (FOTO: ÖSTERREICHISCHES THEATERMUSEUM).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVII

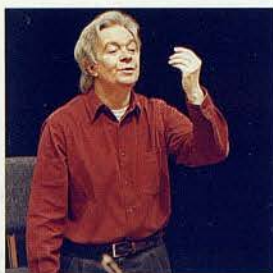
NÚM. 307

MAIG 2010

EDITORIAL

5 Pla d'ensenyaments artístics 2010-2020, llums i ombres

PANORAMA



ANTONI ROS MARBÀ DIRIGIRÀ L'OBC LA TEMPORADA QUE VE



DENIS ZHDANOV, GUANYADOR DEL CONCURS CANALS 2010

OLIVER ABELL

6 Temporada OBC 2010-11. Pablo González ensenya les cartes en la seva primera programació
 per J. Comellas

8 Musika-Música. La festa de la música clàssica
 per Pere-Andreu Jarrod

9 Concurs Maria Canals. Esdevingut gran festa del piano a Barcelona
 per RRM

11 Mikrokosmos: Paper de Música, una realitat exemplar
 per Pere Artís

12 Del seu affm.: Sr. Alcalde de qualsevol població anònima de Catalunya
 per Jaume Comellas

13 Tangents: Ala de mosca
 per Jordi Maluquer
 Ars Subtilior: Art i alienació
 per Xavier Chavarria

14 Impromptu: Estranya antinòmia
 per Francesc Taverna-Bech

15 Cobla: Fiscornada
 per Josep Pasqual

16 A propòsit de... Benet Casablanca
 per Albert Torrens

18 Crítiques
 per Lluís Trullén, Mercedes Conde Pons, Mònica Pagès i Santacana, Francesc Taverna-Bech, Xavier Chavarria, Lluís Nacenta, Josep Barcons i Albert Suñé

TEMA

25 Gustav Mahler (1860-1911). Als 150 anys del seu naixement

26 Alma, la musa de l'home Gustav Mahler
 per Mercedes Conde Pons

28 Mahler, una música contra l'hàbit
 per Josep Casals

30 Interpretar l'esfondrament. La creació segons Mahler
 per Jacobo Zabalo

MUSICALIA



PAUL BADURA-SKODA

32 Paul Badura-Skoda. Clàssic vienès
 per Sergi Riera

35 Un cop d'ull... al mes de maig. Tafelmusik i London Symphony Orchestra a Palau 100. Estrena de Joan Guinjoan amb l'OBC. Eliahu Inbal i Leopold Hager dirigeixen a l'ibercamera. Der Rosenkavalier i Les mamelles de Tirésias al Liceu
 per Mercedes Conde Pons i J. Comellas

41 Lied sense partitura. Joan Margarit
 per Miquel Pujadó

42 Paper d'assaig. Vivaldi a Viena
 per Narcís Comadira

43 Discos

44 Música encreuada
 per Eduard V. Patsi

45 Concerts



Revista de l'ESMUC, pàgines centrals

El Primer

XV Temporada 2010

Palau



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

Convocatòria i bases

La convocatòria és oberta a **instrumentistes** de corda, teclat, vent o percussió, **cantants**, **duos amb piano** i **grups de música de cambra**, de nivell superior o graduats.

Les sol·licituds s'han de lliurar abans del **30 de maig de 2010**.

Premis:

Premi El Primer Palau:	6.000 €
Segon Premi:	3.000 €
Accèssits:	1.500 €

Més informació:

Palau de la Música Catalana
a/e: elprimerpalau@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

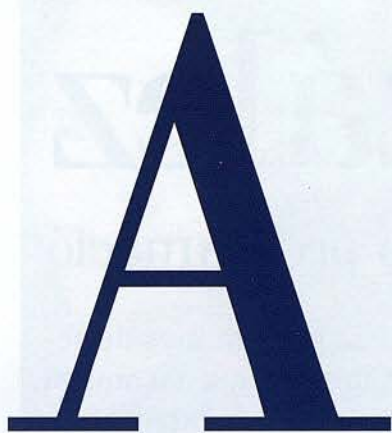
Organitza i patrocina:



FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA



MITSUBISHI
ELECTRIC



iniciativa de l'ICUB –Institut de Cultura de Barcelona–, organisme de l'Ajuntament de Barcelona, s'ha presentat el Pla d'ensenyaments artístics 2010-2020. La seva finalitat és incrementar en 50.000 el nombre de joves que practiquen activitats artístiques a la ciutat, la qual cosa significa multiplicar gairebé per 10 el nombre actual i elevar la ràtio del 0,9 % de la població que rep formació artística a l'1,3 % en què se situa a Europa. La meitat de les places seran destinades a ensenyaments musicals, 12.500 a arts visuals, 7.500 a dansa i 5.000 a teatre. I cal aclarir que ens estem referint a la forma-

ció sense pretensions d'una posterior dedicació professional dels alumnes.

Això suposa la creació d'una xarxa de 10 escoles de 5.000 metres quadrats, una per cada districte de la ciutat, i construir 7 escoles descentralitzades, amb una inversió de 186 milions d'euros.

La iniciativa, d'antuvi mereix totes les benediccions, ateses les bondats indiscutibles dels seus objectius i la seva lloable i esperem i desitgem que no utòpica ambició. Una altra cosa, tanmateix, són els mitjans per assolir-ho o les formes de desenvolupar-la. I en aquest sentit, d'antuvi sorprèn que la iniciativa no hagi sortit de l'Institut Municipal d'Ensenyament, que per definició sembla que hauria de ser l'àmbit natural de pertinença del tema.

Això obre una via d'ombres formals que caldria saber a què obeeixen.

Molt més important, en tot cas, és atendre la manera com aquest pla incideix en la realitat actual: una realitat que fins ara es recolza i s'ha recolzat gairebé exclusivament en la ini-

RMC
307

Pla d'ensenyaments artístics 2010-2020, llums i ombres

ciativa privada, en una tasca amb una llarguíssima, esforçada i eficaç tradició històrica.

Per això sorgeix la problemàtica de com aquesta realitat de tant de pes es pot incardinar de manera natural i no traumàtica en aquest projecte: fins a quin punt hom pretén partir de zero o bé, tot al contrari, el nou pla assumeix el patrimoni existent, el respecta, aprofita els seus valors i el seu potencial i fins i tot els seus idearis bàsics tan reconeguts. Amb tots els beneficis que aquests valors han fornit, malgrat l'escassetat de mitjans en què s'han hagut de moure.

La constitució de la Plataforma d'Ensenyaments Artístics de Barcelona, que agrupa totes les branques del tema i la majoria dels centres privats que s'hi mouen, acaba de llançar un justificat crit d'atenció davant la imminència d'un tomb anunciat que de manera immediata pot perjudicar interessos particulars, i que –el més important– pot pertorbar fins al risc de l'anul·lació un capital humà, professional i de concepte, d'una vàlua consagrada per una –insistim en això– profunda i eficaç història.

TEMPORADA OBC 2010-11

Pablo González

Ensenya les cartes en la seva primera programació

Encara que oficialment no hi comença la seva vinculació fins al pròxim mes de setembre, la pròxima temporada ja porta el segell del nou titular, després que en aquest terreny el seu antecessor s'hagués caracteritzat per una certa tendència a l'abandó de responsabilitats. Per això, a cavall de la necessitat d'omplir el que podríem anomenar *buit de poder artístic* i de les entusiàstiques ganes d'*entrar en combat* de Pablo González, aquesta ja es pot considerar la primera temporada de l'OBC de la programació de la qual és responsable; o almenys en una gran part.

per J. C. C.

D'antuvi hom mostra la voluntat d'estructurar cada cicle en determinats blocs temàtics, que en aquesta oportunitat s'erigeixen sobre les figures de Gustav Mahler –doble avinentesa dels 150 anys del naixement i 100 de la mort–, de Robert Schumann –200 anys del naixement– i Robert Gerhard.

Pel que fa al primer, la dedicació s'enfoca al marge del recurs a les simfonies, fent opció pels grans cicles liederístics que segons el director asturià són l'essència de l'obra, simfònica, del músic bohemí. Per això hom ha programat els tres grans cicles: *Rückertlieder*, *Des Knaben Wunderhorn* i *Kindertotenlieder*, a més de la *Simfonia número 6* i l'"Adagio" de la *Simfonia número 10* i la *Simfonia número 3*, tot dirigit pel mateix titular. Pel que fa a Schumann, també dirigit les quatre simfonies en dos concerts monogràfics i així mateix s'han programat el *Concert per a violí* (I. Gringolts, violí; Hannu Lintu, direcció) i el *Concert per a violoncel* (J. G. Queyras, violoncel; T. Dausgaard, direcció).

De Gerhard, Pablo González dirigit *Pandora*; Josep Caballé-Domènech, danses de *Don Quixot*; Víctor Pablo Pérez, *Simfonia número 3*, mentre que queda pendent qui dirigit *La pesta*, programada en el marc de la temporada del Grec 2011, en coproducció amb aquest Festival.

A partir d'aquesta base, la programació segueix una línia poc convencional, fugint de manera matisada del repertori més conegut. En aquest sentit, cal remarcar l'escassa presència de Beethoven, tanmateix amb dues obres co-



PABLO GONZÁLEZ

negudes –*Concert per a piano número 5*, "Emperador", i *Simfonia número 3*, "Heroica", ultra la *Segona*. També hi té poc pes Mozart –un poc habitual *Concert de flauta* i dos habituals coneguts *Concerts de piano*, els números 20 i 23.

Richard Strauss i Igor Stravinsky hi tenen una presència força visible. El primer amb el poc programat *Concert per a oboè* i les més conegudes *Mort i transformació*, *Simfonia domèstica* –un bombó per al retorn de Decker– i una versió amb complement de projecció cinematogràfica de gran interès de la versió

simfònica de l'òpera *Der Rosenkavalier*.

Stravinsky estarà representat per tres de les seves composicions més importants: *La consagració de la primavera* (col·laboració de la JONC amb Manuel Valdivieso), *Petruixka* (Pablo González) i la impressionant *Simfonia dels salms*, (col·laboració de l'Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu amb el seu titular, Michael Boder).

Altres composicions d'interès acusat seran el *Concert per a violí* i *El mandari meravellos* de Béla Bartók, la *Simfonia número 5* de Sibelius, *Simfonies números 5 i 7* de Bruckner, *Daphnis et Chloé* de Ravel, la suite *El sombrero de tres picos* de Falla, *Simfonies números 7 i 9*, "Nou Món" de Dvorák, *Simfonies números 6 i 7* de Xostakóvitx, *Simfonia Faust* de Liszt, *Un americà a París* de Gershwin, *Concert per a piano número 1* de Chopin i *Incompleta* de Schubert, amb Brahms amb presència testimonial.

Remarquem l'absència gairebé total de repertori simfonic coral, circumscrit a l'esmentada *La pesta* de Gerhard –amb la parcel·la coral a cura de l'Orfeó Català–, *Simfonia dels salms* amb, tal com s'acaba d'apuntar, la *factoria* Gran Teatre del Liceu, i *Simfonia número 3* de Mahler, amb presència coral escassa.

Tres encàrrecs a compositors de casa. La representació catalana –ultra el protagonisme remarcat de l'obra de Gerhard–, se centra en quatre encàrrecs: tres de la mateixa OBC conjuntament amb la Fundació Autor i una de la JONDE.

Ramon Humet –compositor jove de protagonisme creixent– obrirà la temporada el dia 24 de setembre amb l'estrena de la seva *Simfonia número 1*, "del

**La programació
fuig del repertori
més conegut.**



VIOLETA URMANA



RAMON HUMET



GIOVANNI ANTONINI

No Ésser", en el concert inaugural amb Pablo González. Enric Palomar farà el mateix amb el *Concert per a piano i orquestra* que dirigirà Josep Caballé-Domènech i Valdivieso es farà responsable de l'encàrrec fet a Josep Maria Guix per la JONC amb títol no establert encara. Salvador Brotons és l'autor del quart encàrrec, *Simfonia número 5*.

Tres obres més situaran un ventall generacional força ampli que va de Toldrà a Taverna-Bech passant per Montsalvatge. Franz-Paul Decker dirigirà *Les nits* de Taverna –obra que li va ser dedicada– i les *Canciones negras*, amb la mezzosoprano Maite Beaumont. Finalment, Antoni Ros Marbà dirigirà, entrat el 2011, l'"Scherzo" de *La filla del marxant* del seu admirat Eduard Toldrà, en el que pot esdevenir un tast del que ha de ser el 2012 l'Any Toldrà en l'escenari del mig segle de la seva mort.

Solistes, sobretot vocals, i directors coneguts i dels altres. La veu solista assolirà un protagonisme molt especial en la nova temporada amb el referent dels tres al·ludits cicles de Mahler, però no solament per això. I en aquest sentit, el conjunt del qual podrem gaudir té una solvència notable, amb noms tan importants com sobretot Violeta Urmana (*Rückertlieder*), però també Dagmar Peckova i Markus Werba (*Das Knaben Wunderhorn*), Maria Riccarda Wesseling (*Kindertotenlieder*) i també Maite Beaumont (*Canciones negras*) i Christianne Stotjin (*Simfonia número 3*) de Mahler.

Pel que fa a solistes instrumentals, constatem l'escàs protagonisme del piano, amb dos noms destacats: Till Fellner (*Concert per a piano número 23* de Mozart) i Rudolf Buchbinder, en doble condició de pianista i director (*Concert per*

a piano número 20 de Mozart). Altres solistes importants són la violinista Hillary Hahn –de presència sovintejada–, amb un poc conegut *Concert per a violí* de Menotti, i el violoncel·lista Jean-Guillon Queyras (*Concert per a violí* de Schumann). La resta no pertanyen al gremi dels grans noms internacionals i caldrà veure què ofereixen: aquesta és una parcel·la que ha anat vivint un degoteig qualitatiu que vist en perspectiva és força acusat. Alhora observem l'absoluta absència d'intèrprets catalans.

Pel que fa a directors, també hi apareixen força noms desconeguts al costat d'altres de plena garantia: entre aquests, Yakov Kreizberg i Víctor Pablo Pérez –amb dos concerts cadascun–, l'esmentat Buchbinder, el veterà i savi Leonardo Slatkin i el feliçment recuperat i sòlidament estimat Franz-Paul Decker, després del seu recent adéu per la porta de

servei. Esment especial per a Giovanni Antonini en un programa pràcticament preclàssic (J. S. Bach, C. Ph. E. Bach i Haydn), avanç del que serà la seva titularitat en la pròxima edició del Festival Mozart, que en aquesta edició viu un any sabàtic. Hannu Lintu és un director de grat record, mentre que la representació de casa correspon als esmentats Antoni Ros Marbà, Josep Caballé-Domènech i Manuel Valdivieso.

Aquesta síntesi comprèn un total de 32 programes, amb 89 concerts a Barcelona, més 6 en dos programes que es repartiran la resta de capitals de província catalanes; deixem de banda les versions de *Daphnis* al Liceu el mes de juliol del 2011.

Dos dels programes (quatre concerts), seran a cura de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu i un programa i un concert de la JONC.

Atès que ja s'havia produït una "pre-presentació" als mitjans de comunicació de Pablo González, en aquesta, de caràcter més efectiu, el jove director no va obsequiar-nos amb les més o menys acostumades promeses de *mons feliços* i de futures relacions idíl·liques amb totes les instàncies passades, presents, futures i sobrevingudes, que més d'una vegada han hagut d'aguantar els informadors, i de retruc els seguidors de l'OBC, de boca d'entusiastes titulars nouvinguts: promeses el grau de compliment de les quals tots acabem coneixent.

En tot cas, cal deixar clar que tot el que explica Pablo González té unes elevades dosis de sentit comú, d'intel·ligència natural, d'honradesa, d'absència de teatralitat forçada i de manca de dependència d'allò políticament correcte; valors que són molt i molt d'agrair.

Aquesta parcel·la més aviat la va assumir el també nou gerent –amb qui comparteix agent–, el senyor François Bou, que es va referir a conceptes tan sabuts com "donar un nou impuls a l'Orquestra", "bona harmonia entre el titular i la gerència", "programacions amb coherència interna", "fomentar la presència d'artistes de nivell internacional", "visibilitat de l'Orquestra a Espanya i Europa", "fomentar gires i presència a festivals", etcètera. Ignorem si aquesta forma d'actuar obeeix a una estratègia per alleugerir el titular de càrrega de responsabilitat, cosa que no ens semblaria malament.

Una mica seria escola Pep Guardiola.

RMC
307

Musika-Música

La festa de la música clàssica

Entre el 5 i el 7 de març es va celebrar al Palau Euskalduna de Bilbao una nova edició del Festival Musika-Música, un gran aparador de concerts de música clàssica que ha arribat a la novena edició.

per PERE-ANDREU JARIOD

Aquest any era dedicada a la generació del 1810 i programava obres d'autors com Chopin i Schumann, però també de Mendelssohn i Liszt. Una seixantena de concerts –d'entre 45 i 60 minuts–, repartits en un cap de setmana. Música de cambra, simfònica i solística. I una nòmina destacada de conjunts i orquestres: Quartet Casals, Trio Wanderer, Real Filharmonía de Galicia, etc. I molts, moltíssims pianistes: Perianes, Engerer, Queffelec, El Bacha, etc. A tot això, hi hem d'afegir una important presència d'escoles de música i conservatoris, tant d'Euskadi com de regions properes.

L'origen d'aquest festival cal buscar-lo a Nantes, on el productor musical René Martin va posar en marxa el 1995 La Folle Journée (La folla jornada). L'èxit d'aquella iniciativa es va exportar a altres indrets. Aquest any, per exemple, a banda de Nantes, es fa a Bilbao, Rio de Janeiro, Varsòvia i Tòquio. Per a Begoña Salinas, la directora del Musika-Música, l'objectiu va ser “*guanyar una pila d'adeptes, absolutament nous en la música [clàssica], perquè a poc a poc la gent anés tenint la necessitat del consum d'aquest tipus de música*”. De les encara no 14.000 entrades que es van vendre en la primera edició, s'ha passat a les gairebé 31.000 d'aquest 2010.

Tot i que hi ha una important presència de públic francès, la majoria dels espectadors són de Bilbao, com l'Elvira: “*En funció del tipus de música que programen, vas a més o menys concerts. A més, com que no és gaire car, es pot optar a moltes coses*”. La majoria de les entrades oscil·len entre els 5 i els 9 euros. Per a la Izaskum, una altra bilbaïna, “*una part de l'atractiu és el fet que sigui una maratón, encara que això comporti que et perdís certes coses*”.

Aquest any, el director d'orquestra Antoni Ros Marbà participava per primera vegada al Musika-Música: “*A mi em sembla fascinant. Crec que la música està molt valorada i a la vegada lleu-*



EL QUARTET CASALS VA ACTUAR EN AQUESTA MOSTRA MUSICAL DE BILBAO

gerament desmitificada”. Arnau Tomàs, violoncel·lista del Quartet Casals, també valorava positivament la proposta, perquè “*tot el que siguin iniciatives de concert en les quals hi hagi molta audiència, em sembla positiu per a la música*”.

El pianista Javier Perianes ens comentava l'actitud de l'interpret davant d'un públic no necessàriament entès: “*No surts més relaxat. La tensió és la mateixa davant de l'obra. La peça no canviarà pel fet de tocar-la en una situació diferent. El marge d'autocrítica el marca un mateix, ja sigui a Nova York o a les Filipines*”.

Un altre pianista, Luis Fernando Pérez, va presentar el seu últim treball discogràfic, dedicat als Nocturns de Chopin. A més, va oferir tres actuacions diferents (en solitari, de cambra i amb orquestra) en poques hores. “*Ha estat el festival més difícil per a mi perquè hi he fet tres programes en 22 hores*”. I afegia que “*el més complicat és tocar un concert amb orquestra a les 2 del migdia o un recital en solitari a les 11 del matí. Però ha anat molt bé, estic molt content*”. Per a Pérez, propostes com aquestes poden salvar la música clàssica. “*Molt important, un festival d'aquest estil, amb entrades barates, per*

a tot el món, amb un Chopin vestit en jeans als cartells...”, ens deia.

Jordi Roch, president de Joventuts Musicals d'Espanya i director de la Schubertiada de Vilabertran, hi és un dels habituals. “*Jo hi vinc cada any. Nosaltres, des de Joventuts Musicals, hi col·laborem*”, ens explicava. Per a Roch, el festival bilbaí és “*una manifestació cultural de primer nivell*”. A més, destacava que l'edició d'aquest 2010 havia estat “*molt ben plantejada*”. En relació amb els concerts més breus, ens recordava que ells ja havien suprimit la mitja part del concert a la Schubertiada de Barcelona. “*El que és un fet és que, més curt o més llarg –ens deia–, quan la qualitat és bona, la música triomfa*”. I ens expressava el desig que “*tant de bo que una cosa així es fes a Catalunya*”.

Per a Pedro Socías, responsable de la programació de la Temporada de Música de Cambra de Santa Cristina d'Aro, aquest festival té un caliu especial i ens destacava la proximitat que hi ha amb els artistes. “*Molts d'ells els conec –ens explicava– i tinc ocasió de saludar-los. Sembla una cosa d'amics*”. I afegia que “*no vull fer massa propaganda, perquè cada any hi ha més gent i s'esgoten les entrades*”. Tot i que encara queden mesos perquè arribi el desè Musika-Música, ja en sabem la temàtica: Mozart, el mateix autor que va protagonitzar la primera edició.

El Concurs Maria Canals

Esdevingut gran festa del piano a Barcelona

La cinquanta-sisena edició del Concurs Maria Canals va afegir a la seva naturalesa genuïna de competició entre joves aspirants a virtuoses de piano, una gran festa, una autèntica celebració a redós de l'instrument, que es va projectar arreu de Barcelona.

per RRM

El jove (22 anys) pianista ucraïnès Denis Zhdanov va resultar guanyador gràcies a un recorregut que va esclatar de forma brillant en la interpretació a la final del *Concert número 1* de Chopin, acompanyat per l'Orquestra Simfònica del Vallès dirigida per Salvador Brotons.

El van acompanyar en els llocs d'honor, la russa Olga Kozlova, que va oferir el *Concert per a piano número 1* de Liszt, i el tercer lloc va ser per al finlandès Marko Hilpo, que va defensar el *Concert per a piano número 2* de Rakhmàninov.

Van ser el vèrtex d'una participació que va acollir una primera llista de 160 aspirants, dels quals van ser seleccionats 91, que finalment van ser 57, per les baixes de darrera hora que s'acostumen a produir.

Les proves eliminatòries van celebrar-se al Petit Palau i la final a la Sala Gran del Palau de la Música Catalana.

A cavall del prestigi del concurs i també del substanciós increment –s'ha doblat– de la dotació dels premis –el guanyador va aconseguir 20.000 euros, 10.000 el segon classificat i 6.000 el tercer–, s'ha engrescat una participació d'un considerable nivell qualitatiu, en bona part formada per guanyadors absoluts o de premis destacats d'altres concursos.

Curiosament, no hi ha pres part cap participant ni espanyol ni català; les causes podrien trobar-se en el fet que una classificació insatisfactòria té un ressò especial entre "coneguts" i això acostuma sempre a retreure la presència de representacions locals.

El jurat, que presidia Carlos Cebro, estava format per destacades personalitats internacionals del món pianístic –entre les quals antics guardonats en el concurs– i hom exigeix que cap d'ells sigui professor de cap dels participants i fins i tot no s'ofereix als membres del jurat cap informació sobre ells, cosa que aquests agraeixen.

Com també agraeixen el bon tracte que reben de l'organització i de tot el que en deriva; i aquí cal fer esment de



D'ESQUERRA A DRETA, DENIS ZHDANOV, OLGA KOZLOVA I MARKO HILPO

fets complementaris tan rellevants com el centenar de famílies barcelonines que deixen el seu piano durant la celebració del concurs per tal que els joves pianistes puguin assajar.

Però el Concurs Maria Canals no s'ha limitat al recinte del Palau, al Saló de Cent que va acollir l'acte protocol·lari de lliurament de premis o al concert de cloenda celebrat al Saló dels Miralls del Gran Teatre del Liceu, sinó que s'ha projectat arreu de Barcelona, gràcies a dues iniciatives joves: la primera, ja en segona edició, és la gairebé trentena de manifestacions –concerts, *masterclasses*, recitals, etcètera– que han ofert els concursants a diversos indrets de la ciutat, alguns d'ells atípics i oberts a la participació ciutadana. Han estat llocs com vestíbuls d'estacions de Metro, places, centres cívics, parcs, etcètera. En alguns casos, aquestes manifestacions s'han produït amb la col·laboració d'alumnes de centres d'ensenyament musical. Han estat actes que els participants del concurs han viscut amb il·lusió i que han estat rebuts, en les diverses tipologies –recitals, classes, recitals conjunts participants-alumnes– de manera satisfactòria. I cal remarcar que aquests actes s'han escampat arreu de la geografia barcelonina i fins i tot a fora, com la presó de Can Brians a Sant Esteve de Sesrovires, o a Badalona.

L'altra iniciativa important ha estat la que amb el lema de "Toca'm, sóc teu" ha escampat a una vintena llarga d'indrets públics de la ciutat, amb sengles pianos a disposició de tota aquella persona que els volgués usar. Des de la Mina a la plaça oberta del Palau de la Música, aquesta iniciativa ha assolit un èxit extraordinari, en alguns casos fins i tot amb cues d'interessats a mostrar llurs capacitats. Ha estat una iniciativa que ha servit per trencar la barrera que imposa en amplis sectors de la societat l'instrument piano. Uns pianos, a més, decorats –o "tunejats" segons l'argot actual–, per col·lectius ciutadans amb un ventall que inclou des de gitanes de la Mina a estudiants de l'Escola Massana, membres del Casal del Raval dels Infants, etcètera.

Curiosament, malgrat el que es podia témer, no hi ha hagut actes de vandalisme i tot s'ha produït sense altres incidents que els propis d'una climatologia erràtica. Aquests pianos, regalats des de diferents instàncies, en molts casos han quedat en dipòsit a entitats dels barris on eren situats, amb el compromís que en el cas –no impossible, però tampoc segur– que l'any vinent o un altre posterior es torni a posar en marxa aquesta iniciativa, hi siguin posats a disposició.

RMC
307

Caixa Catalunya, a través de la seva Obra Social, apropa la cultura i les diferents manifestacions artístiques a la societat.

Pintura, arquitectura, música, debats..., són algunes de les activitats que pots gaudir a la seu de la nostra Obra Social:

La Pedrera de CAIXA CATALUNYA

Un entorn únic per a tothom



L'Obra Social

DE CAIXA CATALUNYA

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

CAIXA CATALUNYA
OBRA SOCIAL



MIKROKOSMOS

Paper de Música,
una realitat exemplar

per PERE ARTÍS

A la comarca de l'Anoia, a Capellades hi ha un taller d'arts gràfiques molt acreditat, la propietària del qual és molt afeccionada a la música; per això sense buscar subvencions de cap mena i sota l'epígraf "Paper de Música" –al·lusiú als antics molins paperers de la vila– organitza concerts, cursos de direcció musical, convoca concursos de joves intèrprets als quals proporciona audicions a la comarca. I fins i tot construí un petit auditori on, a més d'acollir aquestes actes, s'hi fan enregistraments de música clàssica.

Els afeccionats de la comarca han respost positivament a aquesta iniciativa i des dels pocs anys que és fundada han passat per l'auditori prop de quinze mil persones que s'han enriquit culturalment en un àmbit cultural poc difós mediàticament. Si a cada comarca hi hagués persones com la senyora Gemma Romanyà, titular de les arts gràfiques esmentades, el panorama musical del país fóra enriquit.

Davant d'això queda desmentida l'afirmació del Dant quan parlava de "*L'avara povertà dei catalani*", perquè això ha estat una empresa quixotesca que ha reeixit plenament i continuarà fent-ho amb la dinàmica engegada. I si a això s'hi afegís l'atenció de l'Administració, podríem tenir en el futur un mapa musical català considerable. És també un exemple que qui vol aconseguir una cosa l'obté a força de treball i vocació indefallent.

Tot això no és una utopia: perquè a Catalunya hi ha bastants ciutats d'un cens similar al de Capellades; només cal que tinguin també una persona que, empena per una forta vocació com la de la senyora Gemma Romanyà, es posi a la feina amb les característiques i modalitats corresponents a cada cas. Els fruits no tardarien a veure's i el nostre país hauria estat capdavanter com tantes vegades ho fou en altres camps. Com tot, només cal trobar les persones idònies i posar-s'hi. I les persones les tenim amb escreix; apa, doncs, som-hi!

A semblança de l'acció dels nostres predecessors, "Paper de Música" és un exemple immillorable de l'acció de la importància de la societat civil catalana que afronta els nous reptes amb iniciativa, il·lusió i esforç constant.

Per això, "Paper de Música" hauria de ser un mirall per a tots aquells que tinguin inquietuds en altres àmbits culturals.

Jazz de nivell a PalauJazz

Un concert gratuït a la Plaça del Palau, a cura del Barcelona Swing Serenaders, esdevindrà punt de partida d'un nou cicle que, promogut per la Fundació Orfeo Català-Palau de la Música, se celebrarà al Petit Palau entre els dies 9 i 14 de maig. La direcció artística és de The Project. En el curs del cicle s'oferiran quatre recitals a cura de conjunts encapçalats per destacades figures del jazz internacional. És el cas, per ordre, del saxo tenor Mark Turner, el pianista Michel Camilo i el saxo Chris Potter.

En el cas del concert inaugural, hi intervindrà l'esmentat grup Barcelona Swing Serenaders, integrat per un vocacional del jazz tan conspicu com el clarinetista Oriol Romaní, el trombonista Òscar Font, el guitarrista Albert Romaní i la contrabaixista Queralta Camps.

Mark Turner és un saxo tenor nord-americà format a la referencial factoria de músics Berklee, influït en certa manera per John Coltrane, que porta anys encapçalant els seus propis conjunts i que ha intervingut en 35 enregistraments amb músics de jazz de gran prestigi. El seu repertori es basa en composicions pròpies i arranjaments d'estàndards. Capitanearà el seu trio FLY, amb Larry Grenadier (contrabaix) i Jeff Ballard (bateria).

El pianista dominicà Michel Camilo, amb una trentena d'anys de trajectòria, probablement és l'artista més conegut del cicle i un dels historials més consistents de l'actual jazz internacional. S'ha mogut en diversos terrenys estilístics, on ha aportat una tècnica pianística de gran virtuosisme, al servei d'una visió oberta de la música, que no rebutja fins i tot la clàssica amb Beethoven, Chopin o Debussy com a compositors de referència. Michel Camilo estarà acompanyant per Charles Flores (contrabaix) i Clive Almond (bateria).

El saxo tenor Chris Potter probablement és el que presenta la visió més avançada del jazz. Amb el seu Chris Potter Underground Quartet, des d'un substrat eclèctic incorpora influències del rock, rap, country, funk, world music i música clàssica. L'acompanyaran Craig Taborn i Fender Rhodes (teclats), Adam Rogers (guitarra) i Nate Smith (bateria). **RRMC**



MICHEL CAMILO

Trobada de l'SCIC amb participació de discapacitats

El dia 15 d'aquest mes se celebrarà la trobada que amb el títol d'"Un punt de cançons. SCIC a l'Auditori", promouen cada any aquests instàncies. I cada any també és dedicada a un tema o argument específic. Enguany ho serà a l'incipient moviment Hearts in Harmony, a casa nostra traduït per Cors amb Cor, que aborda la participació de discapacitats de diferents tipus en el camp del cant coral, que afegiran la seva presència a la de les corals de l'SCIC.

El concert s'articula en dues parts ben diferenciades: la primera, amb la participació de tres conjunts d'aquestes característiques: Cor Allegro de València, cor de joves amb i sense discapacitat visual; Kor Laene de Noruega, format per cors de nens i nenes amb i sense discapacitats auditives, i el grup de dansa Psico-Art, format per discapacitats psíquics.

En la segona, aquests grups es fondran amb els del Secretariat de Corals Infants de Catalunya en la interpretació d'un repertori format per cançons tradicionals catalanes i d'arreu del món, en arranjaments del músic de jazz Ignasi Terraza, ell mateix invident, com és sabut, i ell mateix també acompanyant del recital amb el seu trio de jazz format per piano, percussió i contrabaix. La direcció serà a cura d'Elisenda Carrasco.

RMC
307

DEL SEU AFFM.

Excm. Senyor Alcalde de qualsevol població anònima de Catalunya

(en l'avinentsa d'un balanç insatisfactori sobre activitat cultural)

Benvolgut amic:

De manera inesperada m'acabo d'assabentar que el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya promou una interessant iniciativa que amb el títol ben enfocat de "Cultura en Gira" afavoreix la projecció arreu del país d'activitats culturals vinculades al món de l'espectacle.

De la mateixa inesperable manera i de forma consegüent m'ha arribat un molt concís balanç de dades, d'un enorme interès. Un balanç que correspon al primer trimestre d'enguany, que indica que en total en aquest període la iniciativa ha promogut 546 manifestacions a través de 61 gires. Aquestes gires es reparteixen així: 7 per a circ, amb 50 actuacions; 10 de dansa, amb 45 recitals; 22 de música, amb 146 concerts i recitals, i finalment 22 més de teatre, amb 305 representacions.

Fins aquí res a dir-hi, encara que sorprèn una mica, i gràtament, el relativament bon lloc que ocupa el circ, una manifestació força marginal a casa nostra.

Tanmateix, aquest "macro" —és un dir, és clar— quadre, també compta amb la seva parcel·la de lletra menuda, molt sovint de més pes que no l'altra —valgui la contradicció—, pel que fa a contingut i sobretot significació. Lletra menuda que es refereix a la distribució per gèneres de les propostes musicals. De les 146 manifestacions musicals apuntades, només 21 corresponen a música clàssica, mentre que les 125 que resten, ho fan a la música de tall popular. I encara en les 21, n'hi ha 3 de força discutible adscripció clàssica. I naturalment, res de res de cobla, perquè, pobreta, és la dels *insignificants* Serra, Garreta, Toldrà, Morera, Ferrer, Oltra, La-

mote de Grignon, Pau Casals, etcètera.

Naturalment, el resultat no m'ha sorprès, perquè confirma una realitat dia rere dia més manifesta i, pel que es veu, també més imparable. I és que el diner públic destinat a la cultura, el diner de tots, afavoreix de manera més evident un segment de la cultura i menys un altre. O sigui, clarament, el de la cultura menys cultural, i menys la que ho és més. I en referir-me a aquesta, no vull pas menystenir l'altra; sinó simplement deixar clar —perquè es veu que encara no ho és—, que aquesta, per principi, pertany a l'àmbit dels valors elevats —per dir-ho d'una manera directa i entenedora—, mentre que l'altra forma part dels evasius, els quals, que quedi clar, em mereixen molt de respecte i, per descomptat, també pertanyen al magma —cultural— de tota societat civilitzada: però és clar, i no s'ofengui, encara hi ha categories.

Que des de les instàncies de responsabilitat pública es potenciïn aquestes inclinacions o, més ben dit, aquest decantament tan excloent, disculpi i no s'ofengui, estimat amic, és preocupant; perquè indica que hom prefereix mantenir la societat en la inflada bombolla adormidora de l'evasió que no en el moll de l'ós progressista i inquiet, de la sensibilitat, de l'excel·lència i de l'estima dels valors transcendents; i espero, en vull estar segur, que vostè ho entendreà. I, no solament això, sinó que ho sabrà fer entendre al seu regidor de Cultura, que, com a tal, cal suposar que és expert en la matèria, com ho deu ser en ensenyament a qui li correspon i en urbanisme, etcètera. I si no ho és, què caram hi fa a... o per què n'és responsable de... la Regidoria?

Del seu affm.

Jaume Comellas

RMC
307

Segones Orquestrades de Girona

'Les 7 parts de Crist' a l'auditori de La Mercè

El passat 20 de març tingué lloc la segona edició de l'Orquestrada de les Comarques de Girona, que organitza l'organisme autònom Conservatori Isaac Albéniz de la Diputació de Girona, en la qual participaren gairebé 150 alumnes de 18 escoles del territori gironí.

Sota la direcció de Francesc Cassú (Orquestra Simfònica i Banda) i de Catalina Reus (Orquestra de Corda), van interpretar les obres següents. En el cas de l'orquestra de corda: *American Hoedown* de M. Barnard, *Sarabande* de G. F. Händel, *Orpheus als inferns* de J. Offenbach i l'*Obertura de Guillem Tell* de G. Rossini. En el cas de la banda: *Oh! Àustria meva* de F. von Suppé, *Marxa* de Joaquim Serra i *La meravellós màquina del rock* de M. van Delft. I en el cas de l'orquestra simfònica: *The girl in satin* de L. Anderson, *Waltzing cat* de L. Anderson, *Syncopated clock* de L. Anderson i *Dance of the tumblers* de N. Rimski-Kórsakov.

D'altra banda, també el 20 de març al Centre Cultural de La Mercè de Girona tingué lloc la interpretació de *Les 7 parts de Crist* de Buxtehude, interpretat pel Cor de Cambra de la Diputació de Girona i Ensemble Meridien, sota la direcció de Pablo Larraz, amb els solistes Laia Frigolé (soprano), Oriol Rosés (contratenor), Ignasi Marco (tenor) i Javier Jiménez (baix). *Les 7 parts de Crist* consta d'un cicle de set cantates que versen sobre els dolors patits per Jesucrist durant la seva Passió. Cadascuna de les cantates està dedicada a una de les parts ferides del cos de Jesús: peus, genolls, mans, costelles, pit, cor i cara. També es va interpretar la *Sonata Seconda à 2* de Johannes Rosenmüller. Aquest concert es repetí el 28 de març a la basílica de Montserrat.

Contes a través del piano de Liliana Maffiotte

La pianista i pedagoga Liliana Maffiotte ha creat una iniciativa de caràcter lúdic, participatiu i pedagògic, adreçada a col·lectius que per diferents circumstàncies viuen al marge de disponibilitats normalitzades de propostes culturals amb el títol de "Creando cuentos con el piano". Prèviament, l'artista havia escrit un llibre titulat *Piano actual, cuentos musicales para niños de 7 a 99 años*, en el qual de manera fàcil, divertida i immediata s'afavoreix la introducció en la interpretació pianística emprant noves grafies pròpies del llenguatge contemporani a l'abast de tots els públics i lligant-ho amb el contingut de contes coneguts. A partir de la inicial intervenció de la protagonista es descabdella una intensa dinàmica participativa que mou els nens a intervenir en l'acció segons el context imaginatiu que genera la proposta, vertebada en quatre sessions. Alhora, la disposició de material didàctic específic afavoreix el desenvolupament de l'actuació.

De la mà de l'Obra Social de la Fundació «la Caixa», aquesta iniciativa s'ha ofert al Casals d'Infants del Raval —que acull majoritàriament pares i nens procedents de la immigració i en situació de risc—, Fundació Catalana de la Síndrome Down i Hospital de Sant Joan de Déu.

Creació de la plataforma d'associacions de música contemporània

Els dies 20 i 21 de març es van reunir a la seu de l'SGAE vuit associacions espanyoles de compositors de música contemporània. Es tracta de l'Associació Catalana de Compositors, Asociación Galega de Compositores, Asociación Madrileña de Compositores, Asociación de Compositores de Extremadura, Asociación de Compositores e Investigadores de la Región de Murcia, Asociación de Compositores Sinfónicos de la Región Valenciana i Asociación de Músicos Canarios.



En aquesta reunió es va acordar la creació d'una Plataforma d'Associacions Ibèriques de Compositors (PAIC), representativa de tots els compositors contemporanis ibèrics afiliats respectivament.

Entre altres objectius d'aquesta plataforma, hi ha: fomentar la comunicació permanent i estreta entre totes les associacions, crear una pàgina web unificada i actualitzada que ofereixi informació sobre les activitats de totes les associacions i sobre els seus socis, aconseguir una programació regular i estable d'obres de música contemporània en cicles de concerts i festivals, aconseguir convenis amb les orquestres de la Península i de les Canàries perquè es programin regularment obres de compositors vius mitjançant mecanismes nous en què es privilegi l'objectivitat i la participació i, finalment, incrementar la presència dels autors membres de les associacions que formen part de la Plataforma en els mitjans de comunicació: publicacions, CD conjunts, difusió de treballs, etcètera. D'aquí a poc temps aquesta plataforma es reunirà a València per tal d'avançar en l'assoliment dels objectius que s'han assenyalat.

TANGENTS

per JORDI MALUQUER

Ala de mosca

Fa uns quaranta anys els carrers es veien salpebrats d'homes vestits de negre. Eren els capellans. Més densitat a poblacions levítiques com Vic o Solsona, més deixatament a les grans urbs. S'hi sumaven els d'ordes religiosos, uns amb una faixa a la dreta, d'altres amb faixa a l'esquerra. Alguns amb un cor pintat. Va arribar un punt en què el clergat, però no la jerarquia, es va adonar que Jesús era ben igual als homes del seu temps. Tant, que per detenir-lo, un el va haver d'identificar fent-li un petó a la galta. I ràpidament, alliberats del rigor que fins aleshores se'ls havia imposat des de dalt, les vestimentes negres van desaparèixer dels carrers. El més curiós és que aquesta negror es va transferir als escenaris musicals, tant de formacions de música contemporània com de música antiga. I si volem veure tons de negre —Joan Miró n'utilitzava cinc— o fins i tot de gris fosc d'ala de mosca, només cal que anem a un concert de joves. Per això s'agraeixen els conjunts amb una mica de color, com els nois del Murtra Ensemble o els de l'Orquestra de Cambra de Granollers, o com les noies del magnífic concert del Barcelona 216 interpretant una obra de Heiner Goebbels. Amb tot, les grans orquestres de música clàssica se'n salven. Al frac o a l'esmoquing, hi apareix camisa blanca, com una al·lusió a les teclades del piano. Els músics són teclades del gran piano orquestral.

En els concerts, una paradoxa que frapa, quan te la mires de lluny, perquè si no la rutina te la fa acceptar, és que si bé els músics van sempre ben abrigadets, la quasi totalitat de les dones músic, malgrat que faci fred, van sempre lluint escots i braços. Fins al punt que en una orquestra alemanya que ens va visitar fa poc, per contrast, destacava sobre la resta una que, ben plantada, duia un jersei que li tancava el coll i les mànigues li arribaven fins als canells.

Posats a trencar rutines, en èpoques de l'unisex podríem veure aparèixer en les formacions clàssiques mascles metrosexuals lluint tòrax amb alguna samarreta ajustada o d'altres, contratenors del cos, amb els braços a l'aire emulant violinistes i sopranos.

ARS SUBTILIOR

Art i alienació

per XAVIER CHAVARRIA

La recent descoberta de Herbert Read i dels seus escrits ha estat, per a mi, una revelació, un sotrac intel·lectual, quasi un consol... Read, prestigiós crític i filòsof de l'art, va ser un eminent personatge de la cultura anglosaxona al llarg del segle XX que les noves tendències de pensament han arraconat. Ara mateix és molt difícil trobar reedicions dels seus llibres. Sorpren la vigència i clarividència d'algunes de les seves afirmacions, que segurament altres autors hauran tractat, però mai amb aquesta agudesia. Un dels seus grans atots era l'educació a través de l'art com a autèntica reforma i única salvació de la civilització (*sic*), un "remei" de naturalesa profundament revolucionària, que no prepara l'ésser humà per al treball mecànic, no el concilia amb un oci mancat de propòsits constructius ni el deixa satisfer-se amb entreteniments passius, sinó que busca eliminar la conformitat i la imitació, i dotar el ciutadà d'un poder d'imaginació que no tingui res d'aliè i sigui exclusivament seu. En *Art i alienació*, Read voreja la subversió proclamant la toxicitat de la democràcia per a l'art: la societat democràtica té les seves pròpies categories de grandesa que sovint no concorden amb la definició de cultura. I no em puc estar de citar-ne textualment algunes ratlles: "La democràcia moderna ha demostrat una total incapacitat per distingir el geni del talent. [...] En els últims temps, els avenços tècnics en els mitjans de comunicació han conspirat amb innata enveja de l'originalitat, per produir el típic famós dels nostres dies: l'alcavot, sigui com a periodista o com a «personalitat» de la televisió, un usurpador que apareix davant un enorme públic, erigint-se en portaveu cridaner de les opinions i els prejudicis de la gent a qui llagoteja per aconseguir l'assentiment i l'adulació. Veure els seus vulgars pensaments i judicis instintius expressats per un eloqüent ninot, no només fa creure a la gent que la grandesa és democràtica, sinó també, engany més gran, que la veritat no té per què venir a pertorbar-nos. En efecte, la complaença aliada amb la complicitat és l'ideal suprem de la vida democràtica." Escrit el 1967: com a mínim, políticament incorrecte... "L'art ha estat l'etern factor de pertorbació, un element permanentment revolucionari, perquè l'artista sempre s'enfronta a allò desconegut, i sempre ens porta alguna cosa nova, un nou símbol, una nova visió de la vida, la imatge exterior de coses interiors. L'artista és important per a la societat no pas per fer-se ressò d'opinions rebudes o per donar expressió als confusos sentiments de la massa: aquesta és la funció dels polítics, dels periodistes i dels demagogs. L'artista és un individu que trastorna l'ordre establert. El major enemic de l'art és la ment col·lectiva que, com l'aigua, sempre busca el nivell més baix. L'artista lluita per sortir del fangar, busca assolir el nivell més alt de percepció i de sensibilitat individual." Per pensar-hi.

RMC
307

El 'Tannhäuser' de La Fura dels Baus arriba a La Scala

La Fura dels Baus s'ha estrenat al temple operístic d'Europa: La Scala de Milà. I ho ha fet amb dos aliats segurs per a Carlus Padrissa, com són Wagner i Zubin Mehta, després de l'experiència de l'*Anell dels Nibelungs* a València. Feia trenta anys que Mehta no dirigia en aquest teatre i en homenatge als seus orígens indis es van escollir els colors del Rajasthan perquè il·luminessin la posada en escena d'aquest *Tannhäuser* furer. Un *Tannhäuser* hindú que repassa tots els tòpics, des del Kamasutra que apareix al Venusberg, fins al ballet de Bollywood al Sängerkrieg del segon acte o els pelegrins del Ganges, del tercer, tots amb els vestits interactius de Chu Uroz.

Una posada en escena que té com a element totèmic una mà mecànica, concebuda per Roland Olbeter, amb la muntanya de Venus i la línia del destí al seu palmell. Tal com diu Padrissa en el text publicat en el programa de mà, "*Tannhäuser és un home fet a si mateix que s'oposa a la línia del destí que li solca profundament la mà*". El destí de tots aquells artistes que volen revelar el seu missatge encara que sigui a contracorrent i, per això, acaben sent expulsats per la mateixa societat, com va ser el cas de personatges històrics com Vincent van Gogh, Pier Paolo Passolini, Jim Morrison, John Lennon, Wolfgang Amadeus Mozart, Salvador Dalí, Jimi Hendrix o, evidentment, el mateix Richard Wagner, tots incorporats en el muntatge visual que ha creat Franc Aleu per a aquesta producció. Una creació de vídeo que, tal com fan habitualment, aconsegueix una atmosfera metacinematogràfica o videoteatral de molt impacte que suposa la introducció de l'òpera al món audiovisual del segle XXI.

El repartiment d'aquest *Tannhäuser* Mehta-Padrissa va ser protagonitzat pel tenor nord-americà Robert Dean Smith, que va ser rebutjat del tot pel públic milanès en una bufada sense pietat que de ben segur marcarà el futur de la seva carrera. El baríton Roman Trekel en el paper de Wolfram i la soprano Julia Gertseva com a Venus tampoc no van satisfer les expectatives. En canvi, la soprano Anja Harteros, en el paper d'Elisabeth, es va emportar els llores per unanimitat del públic. Malauradament, la direcció de Zubin Mehta no va tenir el vigor que l'obra necessita, sinó que la va dirigir amb un temps molt lent que no permetia lluir els contrastos emocionals que omple aquesta obra, i això va repercutir en la interpretació dels cantants i en tot el ritme de l'escena. No obstant això, el públic li va retre homenatge amb una forta ovació. La Fura dels Baus no pot deixar indiferent i, un cop més, va dividir l'opinió en detractors i adeptes. Si no hi ha polèmica, no hi ha creació.

Mònica Pagès i Santacana

Leo Brouwer

Premi Tomás Luis de Victoria

El compositor cubà Leo Brouwer, de 71 anys, va guanyar el passat mes de març el 10è Premi SGAE Tomás Luis de Victoria, guardó que suposa el major reconeixement per a autors vius en l'àmbit hispanoamericà i lusòfon i que està dotat amb 60.000 euros. El jurat internacional va destacar la rellevant carrera internacional de Brouwer com a compositor, guitarrista, director d'orquestra i professor, el seu domini de múltiples tècniques i gèneres, i la seva aportació al repertori i a la tècnica de la guitarra.

El Patufet pedagògic

El passat 21 de març s'estrenà a Granollers l'espectacle musical familiar *El viatge terrífic del Patufet*, coproduït per l'Associació Cultural de Granollers i el Cor Infantil Amics de la Unió, juntament amb el Teatre Auditori de Granollers, amb música de David Gómez i text d'Eulàlia Canal. Aquest és el tercer espectacle que presenten aquestes entitats, que es diferencia de les altres –*Alibabà i els quaranta lladres* (2007) i *El flautista d'Hamelin* (2008), seguint en la línia de treballar sobre contes populars–, perquè no ha partit d'una composició musical ja existent, sinó que se n'ha creat una de nova per tal de poder triar l'estil o estils musicals que s'adeqüin al tipus d'espectacle pensat i també als diferents nivells dels cors amb els quals s'ha treballat. La música, les lletres de les cançons i la dramàturgua s'han creat, doncs, especialment per a aquest espectacle que va ser interpretat conjuntament pel Cor Infantil Amics de la Unió i un cor format per alumnes de diverses escoles de Granollers.

A grans trets, els objectius pedagògics d'aquest projecte són: fomentar la capacitat de treballar en grup; fer d'aquesta proposta artística una proposta que aconsegueixi unir en un mateix projecte nens i nenes de realitats socials i interessos molt diferents, i donar l'oportunitat de treballar amb mitjans artístics professionals.

RMC
307

IMPROMPTU

per FRANCESC TAVERNA-BECH

Joan Comellas, un dels nostres compositors més personals i en cert sentit una edició a la catalana d'Erik Satie, va manifestar: "*Ésser músic és al mateix temps lo millor i lo més ingràt que es pot ser en aquest món; ésser compositor és sovint lo més còmode, vulgar i ben pagat...*" D'alguna manera la seva reflexió ens deixa en un estrany dilema, per una banda l'ofici de músic compositor sembla que sigui el més desitjable per a qualsevol ciutadà, però tanmateix, per l'altra, ens diu que és el més ingràt i vulgar i a la vegada ens diu que l'ofici és ben pagat! Jo em pregunto: quants compositors viuen de les seves obres? És ben cert que la immensa majoria d'aquest col·lectiu s'han de guanyar la vida amb altres activitats... Realment, què volia expressar en Joan Comellas? Era solament una idea pròpia d'un inconformista a

Estranya antinòmia

la manera de Satie? Analitzem un per un els qualificatius. "Ésser músic": si s'exerceix d'una manera vocacional, pot pensar sempre; a la vegada, però, és ingràt per totes les exigències que planteja, sigui en tècnica instrumental, sigui en el fet d'escriure i posar en ordre el pensament musical –unes idees abstractes que has de convertir en inqüestionable realitat. "Còmode", potser per raó que la seva comesa mai no és completament ni clarament explícita per al públic i, per tant, la controvèrsia o la reprovació que pot suscitar mai serà definitiva; en certa manera pots seguir amb les teves dèries... "Vulgar": ben mirat tot pot ésser ordinari i també tot pot resultar genial; ara bé, això de "ben pagat", doncs també és possible, ja que sempre ets amo i senyor de la teva obra, pots fer la teva sense que es noti i ets lliure com un ocell!

El Cicle de Música del Segle XX-XXI compleix 25 anys

Vuit concerts integren l'edició d'enguany del Cicle de Música del Segle XX-XXI que promou la Fundació Música Contemporània. Aquesta manifestació enguany compleix la vint-i-cinquena edició, fet que se celebra traslladant l'activitat concertística a l'Auditori de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, al carrer de Montalegre, 6. El Cicle de Música del Segle XX-XXI, al llarg d'aquest quart de segle ha ofert 200 concerts i ha estrenat al voltant de 300 composicions, xifres explícites de la seva vocació difusora de la creativitat, especialment dels compositors catalans. Seguint aquesta línia, enguany s'hi oferiran tretze estrenes de compositors que van des dels més coneguts entre els nostres –Guinjoan, Brncic, Codina, Marco i Pardo–, a d'altres que no figuren habitualment en les programacions especialitzades, com són Silva, Adiego, Ferrer, Gibert, Somoza, etcètera.

Els intèrprets també es mouen preferentment en l'àmbit català, repartits en diferents formacions cambrístiques i en un parell d'ocasions –el pianista Diego Fernández Magdaleno i el clarinetista Harry Sparnaay– en actuacions en solitari. El primer concert s'oferirà el dia 3 de maig a cura del Quintet de Metalls de l'OBC –amb Mireia Farrés i Àngel Serrano (trompetes), Juan Conrado García (trompa), Eusebio Sáez (trombó) i Daniel Martínez (tuba)–, que oferirà un programa amb obres de Montsalvatge, Grèbol, Boliart i Brotons. El cicle es clourà el dia 9 de juny amb l'actuació del trio format per Josep Fuster (clarinet), Carlota Amargós (violí) i Nikos Stavlas (piano), que oferiran obres de Guinovart, Milhaud i Amargós.

A part, per enriquir la commemoració del 25è aniversari, s'oferiran 3 taules rodones amb aquests temes: "Encaix social i estètic del compositor", "La formació del compositor. Academicisme i innovació a l'escola" i "Òpera contemporània i expressió musical". Hi intervindran Pedro Pardo, Joan Guinjoan, Magda Polo, Albert Sardà, Xosé Aviñoa, Albert Llanas, Carles Guinovart, Josep Sanz, Josep Soler, Armand Grèbol, Cèsar Calmell, Agustí Charles, Antoni Rumbau, Domènec González de la Rubia i Enric Ferrer.

Cartes al director

Unas líneas para felicitarle por su gran labor al frente de la "Revista Musical Catalana". Su contenido es verdaderamente excepcional, no tiene desperdicio, la espero cada mes con verdadero interés. Todas las colaboraciones son de gran calidad. Especialmente me ha interesado por su acierto y valentía el artículo "Trista innocentada" de M. C. P. sobre nuestra insigne soprano. Es difícil decir las cosas en pocas palabras y con más claridad. Es verdaderamente triste presenciar el declive de nuestras mejores cantantes. Quiero de nuevo felicitarles por su revista y animarle a seguir en ella muchos años. Muy atentamente, **Juan José Moxo Montoliu**

Acabo de rebre la vostra revista i he llegit el vostre editorial: "Presència residual clàssica al MIDEM". Només vull puntualitzar que el nostre segell La Mà de Guido sí que ha estat present, com cada any, al MIDEM de Canes a través del nostre representant a Europa Mac Macclure (a través de la seva empresa SIL), que és qui porta tots els contactes de distribució europea del nostre segell. El nostre distribuïdor als EUA (Albany Music) i al Japó (Koshin) no van al MIDEM, ja que en l'era d'Internet els contactes finals cada vegada es van reduint i encara més quan es disposa d'una distribució sòlida de fa anys, ja que resulta igual d'efectiva la presentació de novetats a través del correu electrònic o del web. Quan tres (dels quatre) segells catalans que editem actualment discos de clàssica d'una manera regular, hi participem, no creiem que aquest editorial sigui correcte. En èpoques de crisi del disc, tots estem fent molts esforços, que també ens agradaria veure reflectits en forma de ressenyes discogràfiques en els mitjans de comunicació, que aquestes sí que són residuals; per tant, celebrem que en aquest número la "Revista Musical Catalana" torni a fer ressenyes de discos després de la pràcticament nul·la presència del nostre sector a la Revista el darrer any i no haguem de llegir editorials sobre la "incapacitat de normalització promocional, estat paravegetatiu i abúlia endèmica", tot criticant-lo amb uns termes no acceptables i que mereixerien una rectificació, ja que no es corresponen en absolut amb la realitat. Atentament, **Llorenç Balsach. La Mà de Guido**

COBLA

Fiscornada

per JOSEP PASQUAL

La tímbrica i molt bona part del volum sonor de la cobla vénen donats especialment per la fila del davant, i si hi afegim que les sardanes de lluïment més celebrades són les de tenora, tible i flabiol, la fila del darrere acaba quedant una mica relegada. Tenint en compte allò que en diuen *brillo* i que la base rítmica depèn d'ells, no deixa de ser injust. Normalment, per a l'espectador la rellevància de la fila del darrere es fa palesa només amb els contraccants. És el que té desenvolupar feines de *sotto voce*; el reconeixement es fa difícil perquè la feina no és evident. De passada, nostrats com som, també atorguem carnets de catalanitat, i tenint en compte que els instruments del darrere es veuen amb més freqüència en altres formacions de tota mena, també en manté la supremacia la fila del davant.

Potser pel que fa a trompetes, trombons i contrabaixos, hi pot haver una part de raó, però pel que fa al fiscorn esdevé més difícil d'afirmar. Bavarès de naixement, el fiscorn ha tingut una vida no gaire llarga a terres teutones, on poc després de la seva aparició, n'han trobat substituïts que s'han acoblat millor als seus gustos. La convulsa vida de la cobla dels últims anys del XIX i dels primers del XX van ocasionar que el fiscorn trobés en la cobla l'aixopluc que a Alemanya van trobar altres instruments de la família. El fet és que ni que sigui per allò que "és català tot el qui viu i treballa a Catalunya", el fiscorn mereix tanta dosi de catalanitat com la tenora (per cert, rossellonesa de naixement, per no dir "francesa"), el tible i el flabiol.

Pep Moliner ja fa molts anys que ho reivindica. Autoritzat com està per la qualitat amb què desenvolupa des de ja fa molts anys la seva càtedra d'interpret a la Cobla Sant Jordi, ara hi afegeix la seva veu doctrinal des del púlpit de l'Escola Superior de Música. I no ho fa sol. S'hi ha fet acompanyar per Jordi Estartús, homònim com a docent al Conservatori de Girona i també com a executant a la Cobla Montgrins, on s'està erigint com un dels millors de la història en la seva corda. Plegats han desenvolupat la 2a Trobada de Fiscorns, que va tenir lloc durant el mes de març a Girona i a Barcelona i que es va cloure amb un concert al Centre Artesà Tradicionari. La conjunció d'esforços per elaborar programes de difusió és un fet d'incontestable rendibilitat, especialment quan és per reivindicar el paper que li pertoca a un faristol, més que no pas oblidat, no del tot reconegut. El paper del fiscorn a la cobla ho mereix, especialment quan n'han sorgit intèrprets tan memorables com ho són els mateixos Estartús i Moliner. Una fiscornada interessant, la que han organitzat, però sobretot fonamental.

RMC
307

A PROPÒSIT DE...

L'homenatge a Nova York a Benet Casablanca

El passat mes de febrer, el compositor de Sabadell, un dels autors més actius del nostre país, centrava l'atenció de diversos actes a l'altra banda de l'Atlàntic. L'estrena d'una obra, un concert monogràfic i un col·loqui previ, agrupats sota l'epígraf *Composer Portrait* –que podríem traduir com *Retrat d'un Compositor*– integren aquest somni fet realitat.

RMC
307

per ALBERT TORRENS

–És el primer compositor català viu convidat a participar en la sèrie *Composer Portraits*. Quines activitats emmarca aquest projecte?

–Realment, ha representat una gran fita i alhora una gran responsabilitat. A Nova York, com en altres indrets, s'han adonat que la manera més fàcil d'acostar l'obra d'un compositor actual al públic és mostrant diverses vessants de la seva obra en un concert monogràfic, perquè consideren que així l'oient pot entrar de mica en mica en el seu món expressiu i estètic. La meua elecció va ser gairebé un miracle, sobretot perquè va començar de la manera més senzilla que es pot imaginar: uns amics meus –Mary Anne Newman, una filòloga novaïorquesa molt catalanòfila i el musicòleg mallorquí Antoni Pizà– van presentar un parell d'enregistraments meus al Miller Theatre –que és la seu on van tenir lloc les activitats. I George Steele –director del teatre en aquell moment, i avui director de la New York City Opera–, que es va mostrar molt sorprès i interessat per aquella música, va decidir organitzar

un concert centrat en les meves obres. Va ser, doncs, la música –és potser el que em fa més il·lusió de tot plegat– la que va obrir-me el camí. Naixia així el projecte, que després es va anar ampliant amb altres aspectes. No puc deixar d'esmentar i agrair públicament la confiança, l'energia, l'entusiasme i la generositat que hi han posat tots els que l'han fet possible –especialment, i al costat dels anteriors, la flautista i directora artística del Perspectives Ensemble Sato Moughalian, el director d'orquestra Àngel Gil Ordóñez (establert fa anys a Washington) i la directora actual del Miller, Melissa Smey–, i també el suport de l'Institut Ramon Llull i les fundacions Banc Sabadell i Caixa Sabadell, atesa l'amplitud de les activitats i l'ambició de la producció, ja que estem parlant d'una orquestra de cambra de format gran i de molts assajos –avui dia, un veritable privilegi.

–Quina és la importància del Miller Theatre en el context musical de la ciutat de Nova York?

–Aquest teatre, situat al cor de la Universitat de Columbia, és un dels principals aparadors de la ciutat, i abasta tots aquells gèneres que no fan els grans escenaris simfònics i operístics, amb sèries dedicades a la música antiga, el jazz, la música d'avui, Bach... S'evidencia així una estimulació obertura de mires i absència de prejudicis: com ells diuen, només “bona música”. Ateses les dificultats perquè la nostra cultura –i la música, que en forma part, encara més– es projecti a l'exterior, el fet més rellevant és que aquest “Portrait” s'insereix en una temporada regular d'abonament. El concert va incloure també una conversa davant del públic amb Paul Griffiths, crític i musicòleg britànic molt respectat, autor així mateix de les notes del programa, que va viatjar a Nova York especialment per a l'ocasió.

–A més, el dia abans del concert va haver-hi un simposi previ, en què també van participar les persones que abans esmentava. Amb quina intenció?

–El Miller Theatre va plantejar el concert com el meu debut a Nova York i va voler-ho reforçar amb un acte previ a la Casa Italiana (NY University), que va incloure una taula rodona i en la qual es va oferir com a primícia musical una de les obres del concert, en aquest cas, la *Petita música nocturna*. S'hi van convocar diverses persones: Mary Anne Newman representava el Centre Català de Nova York, i Antoni Pizà, la Fundació per la Música Ibèrica. També hi van participar Sato Moughalian i Melissa Smey, ja esmentades. Tots ells van participar d'un animat debat en què es va parlar de la música del compositor i del seu context –no només l'americà, sinó també l'europèu–, per preparar el concert de l'endemà.

–Parlem del concert que centrava la resta d'activitats. Quins van ser els punts forts del programa que s'hi va interpretar?

–El concert tenia diversos ingredients especialment emocionants, sobretot el fet que George Steel m'encarregués una obra específicament per ser estrenada en aquest marc. El programa incloïa també els *New Epigrams*, que han voltat mig món –acaben de ser interpretats per la London Sinfonietta en gira per Espanya–, i les *Set scenes de Hamlet*, que van comptar en la part solista amb l'actor i cantant Chuck Cooper, guardonat amb un Tony, que té un peu al teatre clàssic de Shakespeare i un altre a Broadway, i que va fer una versió esplèndida d'aquesta obra, que és una de les que es toquen més sovint –últimament a Viena i a Londres.

–Com és l'obra que es va estrenar, titulada *Four Darks in Red*? Tinc entès que es va inspirar vostè en una pintura...

–Aquesta fal·lera sorgeix del meu interès a creuar estímuls i suscitar el diàleg amb altres disciplines artístiques per les quals sento una gran passió: la poesia i la literatura, naturalment, però també la pintura, de la qual sóc un gran amant. Per fer aquesta obra, em vaig inspirar en un quadre de Mark Rothko

DE CADA FIL QUE APAREIX EN LA CONVERSA AMB BENET CASABLANCAS, EN PODRIA NÉIXER UNA NOVA ENTREVISTA. DES QUE, JA FA ALGUNES EDICIONS, LI DEDICÀVEM AQUEST ESPAI DE LA NOSTRA PUBLICACIÓ —LLAVORS AMB MOTIU DEL SEU CINQUANTÈ ANIVERSARI—, EL COMPOSITOR NO HA DEIXAT DE SER MOTIU DE NOTÍCIA: LA SEVA ACTIVITAT PEDAGÒGICA, LES CONFERÈNCIES, ELS VIATGES, LA PROGRAMACIÓ DE LES SEVES OBRES I, SOBRETOT, L'ESTRENA DE NOVA MÚSICA NASCUTA DE LA SEVA PLOMA, EL CONVERTEIXEN EN OBJECTE DE CONSTANT ATENCIÓ. AVUI ENS OCUPA EL QUE ELL MATEIX HA BATEJAT COM EL SEU “petit somni americà” o, SI ES VOL I PEL QUE FA A LA PEÇA SHAKESPERIANA, “del Lliure de Gràcia a Broadway”.



que vaig veure en una gran exposició a Londres, on em trobava, precisament, per l'estrena a Anglaterra de *Hamlet* i quan ja havia començat a treballar en la nova obra. Vaig quedar molt corprès per una de les pintures, que duu com a títol *Four Darks in Red*, i em va semblar que podia ser simpàtic, com a homenatge a la ciutat de Nova York, prendre un dels seus artistes més emblemàtics com a pretext de la nova peça; idea, per cert, que van apreciar molt. Cal dir que l'obra és abstracta, com és habitual en la meua música, però s'hi poden trobar certes concomitàncies —bàsicament estructurals, tímbriques i harmòniques— a part de l'admiració i la força de la inspiració generades per l'artista. Així, per exemple, en algun moment hi ha alguna referència a la tradició de la música popular americana i al *ragtime*, però d'una forma molt estilitzada. Es va produir, a més, una situació que jo no havia pogut preveure: el dia 25 de febrer, data de l'estrena de l'obra, coincidí exactament amb l'aniversari de la mort de Rothko.

—Com avalua la qualitat de les interpretacions?

—Altíssima, excepcional. Es va confirmar allò que, com més alt és el nivell tècnic i compromís artístic dels músics, més seriosament i amb més dedicació treballen. Ja ho havia constatat amb l'Orquestra Simfònica de la BBC —amb més assajos dels habituals— i ho vaig reblar llavors. El Perspectives Ensemble

és integrat per *freelances*, membres o col·laboradors habituals de l'Orpheus Chamber Orchestra, la Filharmònica de Nova York, etcètera, amb un treball excel·lent del director. Amb interpretacions d'aquest nivell no és estrany que el públic sortís entusiasmat. Caldria revisar alguns tòpics pel que fa al nivell i vigor de la vida cultural americana. Tenim molt per aprendre'n.

—Tornem a casa. Aquest mes d'abril també ha vist com es reposava la seva obra *Alter Klang* a Madrid. L'escoltarem també a Barcelona?

—Sí, això també m'ha fet molta il·lusió, perquè és una peça vinculada amb el món pictòric de Klee, i una de les peces simfòniques meves més recents. La van estrenar l'ONE i Josep Pons, ara fa tres anys a Madrid i, des d'aleshores, ha voltat ja per mig Europa —Holanda, Bèlgica, Suècia—, Canàries i ara ha tornat a Madrid. Confio que ben aviat pugui fer escala a Barcelona —em consta que hi ha aquesta voluntat i no cal dir que em faria molt feliç. Tot plegat, coincideix amb el disc que l'Orquestra de la Comunitat de Madrid, dirigida per José Ramon Encinar, ha enregistrat per al segell italià Stradivarius, i al qual cal afegir el que enregistrarà el proper mes de juny l'ONE, dirigida per Josep Pons, amb les últimes obres simfòniques (Anemos).

—Per acabar, posem la mirada en el futur. Quines pròximes cites té davant?

—La més immediata, l'estrena el 19 de maig a Liverpool de *Dove of Peace*.

Hommage to Picasso, concert de cambra per a clarinet i *ensemble*, encàrrec de la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra per al seu Ensemble 10/10, amb Nicholas Cox a la part solista i direcció de Clark Rundell. He pogut així aprofundir en aquest tipus de vincles, tot coincidint amb una important exposició sobre l'artista a la Tate. L'obra és també —permeti'm destacar-ho— un viu record per al meu amic Carles Riera, com així faig constar a la partitura. Vindran després nous encàrrecs per al grup holandès Ensemble 88 i per a la Bienal de Zagreb. Però res no em satisfà més que veure com les noves peces van obrint-se camí. En aquest sentit, hi ha dates ja per a l'estrena a Espanya enguany de *Four Darks in Red*, a Alacant i Saragossa, amb el Grupo Enigma dirigit per Juan José Olives. Aquests propers mesos seran rics també en novetats discogràfiques. Abans de l'estiu surten dos nous monogràfics —cambra i orquestra— a Naxos (a càrrec de BCN 216 i OBC, respectivament) i al llarg de l'any hauria de fer-ho la integral dels quartets de corda que ha enregistrat l'Arditti Quartet (Tritó). També espero amb candeletes la integral dels tríos amb els amics i esplèndids músics del Trio Kandinsky, per a Columna, que s'ha posposat massa temps i que omplirà un buit molt important de la meua discografia. Però deixem-ho aquí: el més important —no ho oblidem— és tractar d'escriure cada cop millor música. Això és l'únic que compta, al cap i a la fi!

RMC
307

El cor, veritable protagonista

EUROCONCERT. Cor de Cambra i Orquestra Barroca d'Stuttgart. Ruby Hughes, soprano. Christophe Damaux, contratenor. Andreas Weller, tenor. Raimund Nolte, baríton. Dir.: Frieder Bernius. *Missa en Si menor* de J. S. Bach. PALAU DE LA MÚSICA. 23 DE MARÇ DE 2010.

per Lluís Trullén

Per a molts suposa el zenit de la creació musical, per a d'altres és una de les meravelles musicals més impressionants de la història; el fet és que escoltar la *Missa en Si menor* de Bach, de la qual, per cert, el novembre de 2011 es commemorarà el centenari de la primera interpretació al Palau, resulta un esdeveniment musical de primer ordre. Un dels cors més destacats d'Europa, com el Cor de Cambra

d'Stuttgart (una trentena de solistes vocals que configuren un instrument perfecte d'afinació i que ha assolit en el decurs dels més de quaranta anys d'història un reconeixement unànime) era l'encarregat de transportar-nos a l'art del contrapunt en la seva màxima expressió. El cor havia d'afrontar les parts a cinc, sis i fins i tot a vuit veus (*Sanctus*), per construir aquella arquitectura monumental bachiana amb un rerefons de demandes tècniques i expressives en què serenor, majestuositat i clarobscur han de conviure

per recrear aquest univers que traspassa el fet musical. Moments d'una intensa força dramàtica com el *Crucifixus* o la força del *Cum Sancto spiritu* del *Credo* van sobresortir a nivell interpretatiu per la seva transcendència i implicació emotiva del Cor. Un director tan experimentat com Frieder Bernius modelava les veus per obtenir delicats matisos d'expressió, per temperar els volums, per endinsar-se en la fortalesa musical pròpia de la *Missa en Si menor*. Una orquestra eficient, en especial les cordes i les trompetes, van atorgar el complement idoni a un cor que es va erigir en veritable protagonista del concert. Pel que fa als solistes vocals, va sobresortir el contratenor Christophe Dumaux (una de les veus

predilectes pels grans conjunts de música antiga) i que va exhibir un centre vocal meravellós i, per descomptat, el tenor Andreas Weller, una veu bachiana que ha cantat en nombroses ocasions l'Evangeli de les *Passions*, i la delicadesa tímbrica del qual el van fer sobresortir molt especialment en el *Benedictus*. Les veus de la soprano Ruby Hughes i Raimund Nolte van resoldre amb summa eficiència les seves àries. La *Missa en Si menor*, a més de ser un veritable monument a l'art del contrapunt, com les coetànies *Ofrena musical* i *L'art de la fuga*, posseeix una transcendència musical que inequívocament la situa en un dels llocs d'honor de la producció musical de tots els temps.

Sonoritat contundent

PALAU 100. Orquestra Filharmònica Nacional de Rússia. Dir.: Vladimir Spivakov. Txaikovski: *Sinfonia núm. 5*. Xostakóvitx: *Sinfonia núm. 5*. PALAU DE LA MÚSICA. 15 DE MARÇ DE 2010.

per LL. T.

L'Orquestra Filharmònica Nacional de Rússia va néixer amb l'objectiu de donar suport als joves músics del país per al seu desenvolupament artístic. Amb només set anys d'existència, aquesta orquestra fundada pel Ministeri de Cultura sota l'ordre expressa de Vladimir Putin barreja intèrprets amb una llarga trajectòria artística i jo-

ves valors, i la participació de directors i solistes convidats com Gardiner, Rattle, Plácido Domingo, Carreras, Flórez, Tison Thomas, d'un llarg etcètera, així com nombroses gires internacionals i enregistraments testimonien una gran trajectòria. En la seva actuació al Palau sota la direcció del seu titular, el reconegut Vladimir Spivakov, va presentar en el programa les dues *Cinques* per antonomàsia del llegat simfònic rus: la de Txaikovski

i la de Xostakóvitx, la "resposta d'un artista soviètic a una crítica justificada", motivada pel rebuig del règim estalinista a l'òpera *Lady Macbeth de Msenk*. L'orquestra posseeix una sonoritat contundent, equilibrada en les línies, resolutive en els moments de màxima demanda tècnica (com en els passatges d'esperit mahlerià de l'"Allegretto" o el triomfal final de l'obra de Xostakóvitx) o de compromís dels seus solistes (excepcional el trompa en el celeberrim temps lent de la pàgina de Txaikovski). Spivakov, molt més còmode amb Xostakóvitx (resolutiu, amb un gran potencial dramàtic, creant una tensió emocional que anava creixent per culminar en el

darrer moviment), va mostrar la seva elegància com a director, amb un gest segur i una comunicació de les idees musicals molt clara. El seu Txai-kovski, del qual ens va encantar el seu enllaç entre els moviments (essent, doncs, fidel a la idea cíclica de l'obra), va assolir uns resultats molt brillants, malgrat no aprofundir excessivament en l'emotivitat romàntica que desprèn aquesta obra mestra. Va ser un concert a càrrec d'una orquestra de gran correcció i que va tenir tres obres fora de programa, la darrera a la recerca de l'aplaudiment fàcil: *Las bodas de Luis Alonso*, absolutament descontextualitzada en un programa essencialment rus.

Elegant i brillant Antonio Meneses

TEMPORADA OBC. Antonio Meneses, violoncel. Dir.: Eiji Oue. Berlioz: *El Corsari*. Txaikovski: *Andante cantabile per a violoncel i orquestra*. Saint-Saëns: *Concert per a violoncel núm. 1*. Kodály: *Dances de Galanta*. Stravinsky: *L'ocell de foc*. L'AUDITORI. 5 DE MARÇ DE 2010.

per LL. T.

És cert que Eiji Oue, que a manca de dos programes d'aquesta temporada deixarà el seu càrrec de director titular de l'OBC, s'ha guanyat l'estima de bona part del públic; però el que també cal constatar és que l'OBC ofereix uns alts i baixos artístics

excessivament pronunciats fins i tot en un mateix concert. L'OBC no ha trobat una sonoritat definida, viu en un constant procés de renovació, amb canvis massa habituals dins la seva plantilla, i versions com el desafortunat acompanyament ofert programes enrere a un magistral Colom en el *Concert núm. 4* de Beethoven, contrasten amb la brillant versió

de les *Dances de Galanta* de Kodály, obra gens habitual en el repertori de l'OBC, escoltada en el concert que ens ocupa. El nou programa presentat, eclèctic i dinàmic quant a estils, tenia com un dels punts d'interès la presència del gran violoncel·lista brasiler Antonio Meneses com a protagonista del *Concert per a violoncel núm. 1* de Saint-Saëns i de l'*Andante cantabile* de Txaikovski. Elegant, expressiu, brillant, exposant una expressivitat refinada i delicada en el lirisme de Txaikovski i resolent amb brillantor les exigències de la pàgina del compositor francès, amb un suport or-

questral certament brillant, Meneses va assolir uns resultats que testimoniaven aquesta brillant carrera. Si l'obertura *El Corsari* de Berlioz, amb el rerefons d'una heroicitat romàntica, va assolir un nivell correcte, l'OBC va mostrar la seva millor imatge en *L'ocell de foc*: descriptiu, punyent, brillant, controlat en els matisos de la sonoritat, a la recerca d'uns colors que propiciaven la justa claredat en el desenvolupament rítmic. Un concert, doncs, en el qual Oue va mostrar el millor del seu talent amb una orquestra que idènticament va assolir el bo i millor del seu nivell artístic.

Petita i solemne prova

ELS DIUMENGES AL PALAU. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Marta Mathéu, soprano. Anna Tobella, contralt. Albert Casals, tenor. Marc Pujol, baix. Kennedy Moretti i Jordi Armengol, piano. David Malet, harmònim. Dir.: Jordi Casas i Bayer. *Petite Messe Solennelle* de Rossini. PALAU DE LA MÚSICA. 14 DE MARÇ DE 2010.

per Mercedes Conde Pons

La *Petite Messe Solennelle* de Gioacchino Rossini és una autèntica rareza del seu catàleg, tant per la data de composició com pel gènere i la formació instrumental emprada: dos pianos i harmònim. La dita missa data del 1863 –és a dir, 32 anys després que el compositor s'acomiadés del gènere operístic a l'edat de 37 anys– i és, junt amb l'*Stabat Mater*, una de les dues grans obres de temàtica religiosa que va compondre. La *Petite Messe Solennelle* és, malgrat les seves pròpies reticències per estrenar-la i el poc èxit de què va gaudir en vida del compositor, una petita joia en l'ampli catàleg de música sacra de tots els temps. Precisament per això encara avui s'interpreta, tot i que més sovint en la seva versió per a orquestra, feta pel mateix Rossini.

Es tracta d'una obra que, per les seves dimensions, per-

met posar a prova un cor no massa gran i així observar el treball del detall; cosa que, en una obra de caire romàntic i belcantista com aquesta, exigeix un grau més de compromís de la implicació individual dins de la col·lectivitat necessària, per tal d'aconseguir el cant romàntic italià tan característic. Per tant, era aquesta l'ocasió de presenciar un examen amb públic del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, formació liderada pel director català Jordi Casas i Bayer, que assumia la direcció del concert. El cor va superar amb escreix la prova, sonant compacte i mantenint amb notable demostració l'aquí necessari equilibri entre el caràcter escolàstic propi de l'obra i la rauxa rossiniana belcantista que dibuixa cada secció de la litúrgia; només va entelar el resultat algun desbocament aïllat en la secció de te-



G. POCH

nors, d'altra banda amb una part exigent.

D'entre els solistes, va destacar la brillantor del timbre de Marta Mathéu, molt còmoda en aquestes pàgines, i l'empenta del tenor Albert Casals, que no s'encongi gens davant d'un *Domine Deus* que sonà enèrgic i en l'estil. Anna Tobella tenia a les seves mans la pàgina més dolça de tota l'obra i el seu *Agnus Dei* sonà preciós, però amb un timbre a voltes velat. Marc Pujol mostrà novament la impressionant veu de baix amb un poderós *Quoniam*. Va ser, doncs, una bona oportunitat per escoltar quatre joves veus catalanes que apunten fort i amb empenta en el

cada vegada més competitiu panorama musical. El resultat de les intervencions solistes, així com també les de conjunt, va ser molt satisfactori. L'equilibri entre les veus solistes, el cor i l'acompanyament instrumental –molt correctes Armengol, Moretti i Malet– va resultar excel·lent, paper que requeria en el fer de Jordi Casas, el qual va prendre un partit equànime, deixant lliure el podi en els moments que la seva intervenció no era estrictament necessària i recordant com a detall curiós que l'obra s'havia estrenat tal dia com aquell, un 14 de març, però de 150 anys en- rere.

RMC
307

400 anys de les 'Vespres' de Monteverdi al Festival de Sevilla

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE SEVILLA. Les Sacqueboutiers de Tolouse & Coro Barroco de Andalucía. Dir.: Lluís Vilamajó. *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi. IGLESIA DE LA MAGDALENA. (SEVILLA). 7 DE MARÇ DE 2010.

per Mònica Pagès i Santacana

El Festival de Música Antigua de Sevilla ha volgut commemorar el 400 aniversari de la composició de les *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi. Una efemèride que va inaugurar la vint-i-setena edició del festival FeMAS 2010 el passat 7 de març a l'església de La Magdalena de Sevilla i que tenia com a intèrprets convidats el prestigiós grup instrumental Les Sacqueboutiers de Tolosa de Llenguadoc, el Coro Barroco de Andalucía, i els solistes Esmeralda Jiménez, Yolanda Lázaro, Gabriel Díaz, Lambert Climent, Francisco Fernández

i Furio Zanasi, tots ells dirigits per Lluís Vilamajó.

Les *Vespres* de Monteverdi és una obra d'una magnitud que suposa sempre un gran repte interpretar-la, raó per la qual no hi ha gaires oportunitats de poder escoltar-la, i encara menys al nostre país. Per això és molt meritori que un festival espanyol com és el de música antiga de Sevilla es decidís a fer-ho i, sobretot, volgués comptar amb músics nacionals i amb el Coro Barroco de Andalucía que dirigeix Lluís Vilamajó, reconegut també per la seva vessant de cantant, principalment com a solista de La

Capella Reial de Catalunya. La seva tasca com a director coral i, en aquest cas, del Coro Barroco de Andalucía que va fundar juntament amb Carlos Mena i Lambert Climent, el va portar en aquesta ocasió a haver d'afrontar per primera vegada aquesta obra mestra de Monteverdi des del pes de la direcció. Tot un monument a l'esperit de la veu que, amb Vilamajó al capdavant, van saber erigir fins a l'alçada que demana –tan amunt com el retaule barroc que es pot contemplar en aquesta església sevillana de La Magdalena–, gràcies a la unitat d'interpretació que van poder viure tots els músics, cantants i instrumentistes, abocats en cos i ànima a l'experiència d'aquesta partitura de tretze parts dedicades a l'exaltació de la Verge Maria, els quals van arribar a moments d'extasiat refinament,

com en els "Duo seraphim" o l'"Ave Maris stella", i de gran exaltació, com en el "Magnificat" final, que va posar el públic dempeus. Una obra de gran complexitat pel fet que el protagonisme de la veu, tant en les parts solistes com en les del cor, conjuntament amb les parts instrumentals, adquireix un dramatisme que vol superar la tradició polifònica d'aquell moment, el 1610, introduint les noves expressions harmòniques que marcaren l'estil barroc. En les *Vespres*, Monteverdi demostra que innovar no significa trencar amb el passat, i que la seva concepció dramàtica de la música, fins i tot en una obra religiosa, fonamenta la força del seu geni, tal com havia demostrat un any abans amb el seu *Orfeo*, considerada la primera òpera de la història.

Música catalana d'alta volada

CONCERTS SIMFÒNICS AL PALAU. Orquestra Simfònica del Vallès. Vestard Shimkus, piano. Dir.: Salvador Brotons. H. Vilamanyà, E. Grieg, J. Garreta, R. Lamote de Grignon. PALAU DE LA MÚSICA. 27 DE MARÇ DE 2010.

per Francesc Taverna-Bech

Per una banda, la presència del pianista Vestard Shimkus, guanyador del Concurs Maria Canals de 2009 i, per l'altra, l'audició de tres obres simfòniques catalanes de tres veritables mestres en composició i, és clar, la presència sempre entusiasta i cordial de Salvador Brotons al podi, proporcionaven un to d'excepció al concert. D'alguna manera, una pàgina emblemàtica com el *Concert per a piano i orquestra* de Grieg i unes parti-

tures signades per músics ben rellevants del país com Juli Garreta, Ricard Lamote de Grignon i Honorat Vilamanyà van posar de manifest l'encert en la composició del programa, ja que donava l'avinentsa de gaudir d'una pàgina d'inquestionable popularitat i a la vegada afavoria la coneixença d'unes obres que difícilment poden escoltar-se. Fou ovacionat el jove Vestard Shimkus. El seu virtuosisme de primera línia i un so especialment ex-

pressiu i vellutat en el *mezzo-forte* i penetrant en el *forte* van proporcionar un sentiment romàntic adient amb l'esplèndid *Concert* de Grieg, al qual Brotons i l'orquestra van afegir suggestiva atmosfera sentimental, i dues propines del mateix i aclamat solista van posar de manifest la seva interessant personalitat artística.

Suposem que algun dia la consistència i entitat de la música orquestral catalana serà reconeguda en tota la seva dimensió. Pàgines com *Els gnoms de la Maladeta* d'Honorat Vilamanyà (1906-1963) no mereixen el seu llarg silenci, com tampoc el mereixen el poema *Les Illes Medes* de Juli Garreta i la *Fantasia sobre temes de Serrano* de Ricard La-

mote de Grignon. L'obra del ripollenc Vilamanyà impressionà per la seva subtil i lluminosa atmosfera impressionista, mentre que el poema de Juli Garreta ens situà en la línia del poderós simfonisme postromàntic germànic, però sense caure en mimetismes, aportant sempre una nota d'indiscutible catalanitat, mentre que Ricard Lamote de Grignon, amb aquesta llarga i densa partitura sobre temes de José Serrano, ens mostrava la seva capacitat imaginativa per crear un meravellós fris simfònic d'agudíssims contrastos emotius.

D'aquestes obres, Brotons, sempre lliurat i apassionadament expressiu, va oferir-ne unes versions rutilants que el públic aplaudí llargament.

Música per a cobla d'ahir i d'avui

COBLA, COR I DANSA AL PALAU. Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. Dir.: E. Colomer. R. Lamote de Grignon, A. Guinovart, Borgunyó, Oltra, Rodríguez-Picó, Gerhard, Serra, Toldrà, Garreta. PALAU DE LA MÚSICA. 20 DE MARÇ DE 2010.

per F. T.-B.

Veritablement, els catalans amb la cobla tenim una de les facetes més interessants del nostre patrimoni musical. Potser si escoltem sense prejudicis un concert de cobla ens adonarem com el repertori musical que s'ha escrit per a aquest original conjunt de vent que és la cobla té

la capacitat i la qualitat per expressar una àmplia varietat de sentiments, sensacions, així com paisatges, que van des de l'èpica fins al més profund intimisme. Que el tenor i el tible són uns instruments que no solament espanten ocells, sinó que també serveixen per commoure la nostra més pregonera sensibilitat. I que aquestes virtuts poden arribar a altures ex-

cels quan la música és interpretada per uns instrumentistes vocacionals i que, alhora, són uns poetes del so i que qui els dirigeix i motiva és un director de la gran talla artística com és el mestre Edmon Colomer, que en tot moment va mantenir la tensió emotiva de la música, exposant amb claredat i vigor la solidesa estètica de les obres programades.

Així, juntament amb la calidesa lírica de la música magistral d'*Amical* de Ricard Lamote de Grignon, el rigor discursiu i formal de la *Sardana* núm. 1 de Robert Gerhard, la

grandesa simfònica de la *Gala de Campdevàrol*, així com l'orfebreria de la *Dansa de Castelletorçol* de Joaquim Serra, brillaren també amb atractiu llum multicolor les antològiques *Dances de Vilanova* d'Eduard Toldrà. Igualment vàrem escoltar amb admiració la *Glossa per a un ballet* d'Agustí Borgunyó i la brillant *Matinada* de Juli Garreta. I no hem d'oblidar el lúcid desplegament instrumental de *Srenes* d'Albert Guinovart, així com l'eclecticisme de la música del poema *Dances d'Armillà* de Jesús Rodríguez-Picó.

Bayo millora en les distàncies curtes

PALAU 100 CAMBRA. María Bayo, soprano. Maciej Pikulski, piano. Beethoven, Mozart, Schubert, Mompou, Guastavino, Lecuona. PETIT PALAU. 11 DE MARÇ DE 2010.

per M. C. P.

S'observa una perillosa tendència, darrerament. El públic no regala els aplaudiments, més aviat sembla que vagin cars. O pitjor encara, els malbarata sense mesura en casos a vegades no prou justificats i els escatima quan l'artista ho mereix. María Bayo va haver de suar de valent abans de rebre l'aplaudiment merescut per un programa molt ben pensat, madurat i covat a foc lent. Si en la primera part la soprano va desgranar pàgines italianes de compositors alemanys com Be-

ethoven, Mozart o Schubert, la segona part era destinada a música iberoamericana junt amb una especial dedicatòria al públic català amb el *Combat del somni* de Mompou. Un programa no gens fàcil, sobretot per a l'interpret, en el qual prevalia l'atenció al detall: dicció, intenció i modulació molt per sobre de la voluntat d'èpater l'oient amb piròtècnies vocals que exciten sobremaneja els palmells de les mans de molts melòmans.

María Bayo va començar el programa amb cinc cançons amb text italià de Ludwig van Beethoven: "Che fa il mio be-

ne?" del recull *L'amante impaziente* va obrir el foc en dues versions en què la soprano navarresa va posar de manifest una de les seves virtuts més destacades; aquell histrionisme mesurat que en fa, de les seves, unes interpretacions úniques i efectives. Si l'adequació estilística va ser la tònica general de la primera part, acompanyada d'una dicció transparent, s'observà, però, una certa duresa tímbrica, sobretot en el pas de la veu, que acusava alguna dificultat. L'accés al registre agut, però, quedà manifestament demostrat que continua essent impecable.

La segona part va començar amb tres cançons del *Combat del somni* de Frederic Mompou. Una obra de poètica liricomusical majúscula que Bayo va escometre amb molt de respecte i un cert dubte a nivell

textual i de pronúncia. Però la interpretació no va acusar aquestes petites mancances, i es va revelar plena de sentiment la reserva de les cançons de Carlos Guastavino i Ernesto Lecuona per a la darrera part del concert, que va portar de la mà la millor Bayo, la més còmoda i la més artista. Amb cançons com *Viniendo de Chilicito*, *La señora Luna* o *Balada de amor*, María Bayo va fer recordar el públic per què és una cantant estimada i valorada. Generosa en l'agraïment pels aplaudiments finalment rebuts, va interpretar l'extrovertida ària de presentació de *Cecilia Valdés* de l'òpera de Roig que oferirà per primera vegada properament, una deliciosa *Yo no sé qué tienen tus ojillos negros* de Manuel de Falla i "Lascia ch'io pianga" de l'*Alcina* de Händel.

Noves maneres a l'OBC

TEMPORADA OBC. Javier Perianes, piano. Dir.: Pablo González. Beethoven: *Concert per a piano núm. 5*. Xostakóvitx: *Símfonia núm. 10*.

L'AUDITORI. 21 DE MARÇ DE 2010.

per Xavier Chavarria

Normalment, prefereixo pair bé els concerts abans de parlar-ne, però avui en vull parlar en calent. És una necessitat, un impuls, un desig. Perquè aquest concert ha tingut diversos elements excitants, commovedors, i també prometedors. Per començar, el ple absolut de públic a L'Auditori els tres dies del concert. Les apocalíptiques previsions dels efectes de la crisi sobre la cultura feien témer desercions massives de públic, però s'està demostrant que en aquest país encara hi ha molta gent que té la cultura com una prioritat (que n'aprenquin, les institucions i els poders públics!). Potser volien veure el millor pianista espanyol de la seva generació?, potser no han pogut suportar el morbo d'examinar el flamant titular de l'OBC?, o ha estat un repertori de categoria, equilibrat i llaminer? Doncs aquí tenim el

còctel que hauria de guiar sempre els programadors: aquesta vegada no ens han decebut.

El jove director asturià Pablo González es presentava davant del que serà el seu públic i la seva orquestra durant les properes temporades, amb un repertori ambiciós i arriscat. I no va decebre gens. Va assegurar el tret al *Concert Emperador* de Beethoven, amb una lectura austera, sòbria, acadèmica, potser un pèl tímida però neta i precisa, i donant tot el joc a un *partenaire* excepcional, Javier Perianes, amb qui es va compenetrar de meravella: al llarg de tota l'obra van mostrar una coordinació i una entesa absolutes, no només rítmica (*pizzicatos*, atacs, finals...), sinó també en intenció, fraseig i esperit. No els calia ni mirar-se. Un precisió que no s'aconsegueix ni amb tres setmanes d'assajos, sinó que sorgeix d'una intuïció, d'una ma-



ASSUMPTA BURGUÉS

teixa visió de la música: allò que mou l'un també mou l'altre, tots dos miren en la mateixa direcció i obeeixen un mateix designi; res forçat, res positis, tot profundament sincer. La millor prova que érem davant de dos músics de gran categoria.

Sovint els bisos són l'autèntica signatura del solista que els ha de fer, ens mostren molt de si mateix. I s'han de tenir molt ben posats per fer un bis com el que va fer Javier Perianes en acabat l'*Emperador*: l'estàtic i misteriós inici de la *Música callada* de Mompou; ni exhibició ni lluïment, ja no li cal demostrar res a ningú, i això diu molt d'ell.

Més desinhibit, Pablo González va dirigir la dramàtica *Desena Símfonia* de Xostakóvitx (aquest noi cada dia s'assembla més a Mahler!) amb tota la passió i energia de què és capaç, amb un discurs coherent i ardent però sense perdre l'equilibri sonor i dosificant bé les tensions.

I l'Orquestra el va seguir, implicada però aplicada, amb una barreja de lliurament i concentració que feia temps que no li veiem: "*Ens han canviat l'Orquestra!*", deia una abonada de tota la vida, en sortir. Benvingudes les noves maneres; i si em permeteu continuar en calent: sí, sí, sí!, en Pablo ja és aquí!

RMC
307

Els àngels de Windsbach

IBERCAMERA. Cor de Nens de Windsbach. Deutsche Kammer-Virtuosos Berlin. Solistes vocals. Dir.: Karl-Friedrich Beringer. Schubert: *Missa en Sol Major*. Mozart: *Requiem*.

AUDITORI DE GIRONA. 21 DE MARÇ DE 2010.

per X. Ch.

L'escolania de Windsbach, un cor format per 75 cantaires entre els 8 i els 18 anys que ja ens va deixar bocabadats fa dos anys cantant la *Passió segons sant Mateu* de Bach, és un prodigi musical fora de sèrie que aconsegueix commoure tothom qui el sent, i no només per les seves bondats musicals. Hi ha algun element en ells que va més enllà de la música i de l'art, relacionat amb el concepte d'educació a través de l'art postulat pel pensador Herbert Read; o de la faceta gnòstica del cant experimentada per Andreas Schöll (sorgit, per cert,

d'una escolania com aquesta): és simptomàtic i gens habitual que el públic aplaudeixi com ho va fer aquell diumenge, amb tanta vehemència i posat dempeus (i amb alguna llàgrima) fins que no va quedar ningú sobre l'escenari; és una profunda admiració que voreja la devoció. ¿Com poden, tots aquests marrecs rossencs i escanyolits, cantar tan bé, amb una afinació tan perfecta, una veu immaculada i potent, una cohesió impecable, amb aquesta actitud i amb tan bon gust musical?, i disciplina i treball? Sí, però no n'hi ha prou. I si no, que ho preguntin als de

l'Escolania de Montserrat...

La que és probablement la millor pedagoga del cant coral infantil del nostre país, l'Elisenda Carrasco, em deia en certa ocasió, amb motiu d'un concert del cor infantil hongarès Cantemus (un dels millors del món), que el secret està en el mètode d'ensenyament, com aprenen a cantar: aquests nens i nenes eduquen l'oïda i aprenen a dominar la veu i l'afinació d'una manera que ho converteixen en un mecanisme natural, en un hàbit quasi inconscient, que també ateny l'actitud a l'hora de cantar. Tot acaba sortint de forma natural i no caldrà treballar-ho constantment, perquè la via ja està feta: només cal fer-hi córrer plàcidament el vehicle (la veu) que, a més, també s'ha polit adequadament. És per això que aquests nois són ca-

paços de fer tot el que fan.

L'escolania de Windsbach va cantar la *Missa en Sol major* de Schubert i el *Requiem* de Mozart amb una correcció impecable. Evidentment, no tenen la potència sonora, el ventall dinàmic i la profunditat interpretativa d'un cor d'adults, però la versió va vorejar la perfecció. Certament, sempre canten embolcallats per una orquestra excel·lent, precisa i subtil, i agomolats per l'hàbitual quartet de solistes vocals, homogeni i d'altíssim nivell, format per Jutta Maria Böhnert, Rebecca Martin, Markus Schäfer i Thomas Laske, que van fer brillar encara més una versió acadèmica, polida, equilibrada i difícil d'oblidar. Per cert: el bis final, un *Kyrie* anònim del segle XVI, de pell de gallina, ja hauria justificat tot el concert.

Nous Sons: entre les ombres i els espectres

FESTIVAL NOUS SONS '10.

L'AUDITORI. DEL 6 AL 28 DE MARÇ DE 2010.

per Josep Barcons i Lluís Nacenta

Ombres i espectres era el descriptor del Nous Sons d'enguany. Una fórmula que –tenint en compte que el cicle és de música contemporània– podia dur a pensar en ombrivoleïes i crepuscles, en decadències i decrepituds. Però no era aquest, òbviament, el propòsit del subtítol; sinó que més aviat calia pensar que l'ombra és allò que genera tot objecte il·luminat i que l'espectre és allò que anima tots els éssers.

D'ombres, n'hi ha hagut força, en aquest Nous Sons. Ombres realment llargues; no només perquè vinguin de lluny, sinó perquè són ombres de grans figures. Ombres com les de Webern, Brahms o Debussy, sota les quals s'han aixoplugat multitud d'obres posteriors, i que han fet que els sons d'aquest Nous Sons no sempre hagin estat prou nous. Però a banda d'ombres, el cicle incloïa en el descriptor els espectres. I els espectres, lluny de ser foscos o vaporosos, pertanyen a l'àmbit més material del fet sonor, ja que l'espectre d'un so no és sinó el so mateix contemplat des de la seva dimensió estrictament acústica. Una dimensió física que serví de base a tot un corrent musical –l'espectralisme– desenvolupat a la França dels anys seixanta sota el guiatge de, sobretot, Gérard Grisey i Tristan Murail.

Si bé les ombres s'han sentit al llarg de tot el cicle, els espectres van limitar-se gairebé al primer concert, erigint-se en una mena de punt de referència des del qual apropar-se a les variades propostes musicals dels segles XX i XXI. Per això no cal blasmar la presència de certes obres del passat en un cicle de música del present, ja que potser aquesta és una de les funcions d'un cicle de música contemporània: no només donar a conèixer la nova música, sinó proposar punts de vista per comprendre-la i traçar els vectors que van de les ombres als espectres i de la continuïtat entenimentada al trenament radical. Tot això, no amb el propòsit d'emetre judicis definitius, sinó d'estimular la curiositat, l'aprofundi-

ment i, per damunt de tot, el gaudi de la música.

El cicle s'encetava amb l'Smash Ensemble presentant dues peces dels pares de l'espectralisme: dos fragments de *Portulan* de Tristan Murail, i *Talea ou la machine aux herbes folles* de Gérard Grisey. La síntesi sonora que assagen aquestes peces reclama un ús dels instruments que va més enllà de la combinació polifònica tradicional. Cadascun no fa una veu, sinó el que podríem anomenar un aspecte, un ingredient d'un so que resulta difícil dissociar en les seves diverses components. Evidentment, l'execució d'aquestes obres reclama una compenetració i un control extraordinaris, que l'Smash Ensemble va exhibir amb naturalitat. Van acompanyar aquestes peces *Esplorazione del bianco II* de Salvatore Sciarrino, i *Eppur si muove* de Joan Riera, obra encàrrec del festival Nous Sons, l'esperit lúdic i el caràcter estàtic de la qual feia pensar en la música de Satie. Tanca el programa *Vox Balae-nae*, del compositor nord-americà George Crumb, peça que, si bé de bon principi feia témer la caiguda en la més barata expressivitat *New Age*, va acabar –per la seva eficàcia i riquesa suggeridora i per l'efecte encisador que semblava tenir sobre el públic– fent-nos dubtar de si les sofisticadíssimes elucubracions de la música clàssica europea no han desembocat en un camí sense sortida.

Sortida tingueren –i moltes entrades gratuïtes per a la London Sinfonietta. El prestigi de la formació britànica va fer que aviat s'exhaurissin, si bé el dia del concert –aquest és un dels riscos de la gratuïtat d'entrada– s'ompliren poc més de tres quarts parts de les butaques. El programa presentava dues línies estètiques complementàries: d'una banda, Varèse, Webern i Casablanca advocaven pel motivisme i la densitat contrapuntística com a elements estructurals del discurs; de l'altra, Takemitsu, Grisey i Simon Holt plantejaven una concepció temporal menys



ARDITTI STRING QUARTET

atapeïda, resolta ara des de la contemplació, ara des de la cursivitat, passant per l'emba-daliment o l'extatisme. Fou en aquesta segona part del programa que l'excel·lència de l'ensemble britànic sortí a rel·luir amb més força, si bé en l'*Octandre* de Varèse ja havia deixat sentir una claredat de textures poc freqüent a les nostres latituds. La direcció de Frank Ollu, que estatitzava un xic el discurs, tant en el *Concerto* de Webern com en els no tan nous *New Epigrams* de Casablanca, fou magnífica tant en el *Rain Coming* de Takemitsu com en l'extraordinari *Périodes* de Grisey.

També d'origen britànic, i també de gran prestigi internacional, l'Arditti String Quartet va regalar-nos un concert fresc, nítid, rotund. El programa era variat i ric: de la bellesa minimalista de *Psallom* d'Arvo Pärt, a la gran complexitat del *Quartet núm. 1* d'Agustí Charles, passant pels assajos microtonals de *Composition en quarts de ton* d'Ivan Wyschnegradsky (que hauria d'exercir certa influència sobre els espectralistes francesos) i de l'elegantíssim *Quartet núm. 2* de Sofia Gubaidulina. *Leaves of Reality* d'Hèctor Parra hi va posar una altra classe de complexitat: la que resulta del difícil repte de reproduir amb instruments tradicionals les sonoritats característiques de la música electrònica. El *Quartet núm. 2* d'Alfred Schnittke va seduir l'auditori de tal manera que la seva darrera nota va caure en un d'aquells silencis densíssims i extasiats que constitueixen, tal vegada, l'ambició última de l'art musical.

El concert del B3:Brouwer Trio acostava la programació del cicle cap al panorama compositiu sud-americà, que ocupà

la segona part del programa. A excepció de *Cemítrico* de José Javier Peña Aguayo, les peces d'Eddie Mora, Yalil Guerra i Eduardo Morales-Caso compartien un mateix rerefons estètic, basat en la presència insistent de ritmiques d'arrel popular revestides d'un pseudotonalisme sovint ingenu i maldestre. Tot i l'afinitat dels intèrprets amb aquest repertori, del qual són dedicataris, les versions resultants no foren excessivament reeixides. Més encertada fou, en canvi, l'aproximació al *Trio* de José Manuel López López i a les dues estrenes que li feien costat: la continuïtat lírica de les línies melòdiques de *Le matin* de Jordi Cervelló duia a una emotivitat que s'aconseguia igualment a través de la fragmentarietat i el collage sonor que Mauricio Sotelo posava en pràctica a *Tres silencios de luz*.

El concert anterior era el del Dúo Rosado-Apellániz. Com si fos una proclama, la transparència del seu nom artístic és la mateixa transparència amb què aquest pianista i aquest violoncel·lista traspassen el mer virtuosisme per anar al cor mateix de l'expressivitat de les obres. En totes i cada una de les composicions programades, els dos intèrprets van demostrar complicitats fel·lices, articulacions mil·limètriques, timbres ajustadíssims i plantejaments sincers, coherents i sòlids. I això que el programa no era fàcil en cap sentit: entre l'essencialitat de la *Sonata* de Debussy i l'estrena del suggerent paisatge sonor microtonal de Josep Rió Pareja, el programa presentava un remarcable testimoni de la creació musical peninsular, amb partitures de Ramon Lazkano (fantàstic el *Wintersonnenwende-2*), Arturo Corrales, Fabián Panisello, Jesús Torres i José Manuel López López. Al

JOSÉ RAMÓN ENCINAR



final del programa, l'extàtica "Louange" del *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen transportava a altres àmbits, que malauradament foren trencats per un bis, d'altra banda molt ben interpretat: una de les delicioses peces que Webern va escriure el 1899 en plena efervescència postromàntica.

Aquesta pertinença del bis és quelcom que no s'escapà, en canvi, a Josep Maria Colom, que enllaçà acuradament Mompou, Besses, Mozart i Bach. Un repertori en el qual el seu gust finíssim per la pedalització i per les ressonàncies encisadores es posà més de manifest que en les obres harmònicament més avançades de la resta del programa. Si a la segona part el deix flamenc permetia transitar per Blasco de Nebra, Falla i Guinjoan (als quals faltà rauxa i nervi), a la primera part Colom presentava un doble eix temàtic: d'una banda, la presència de l'arpeggiades de Chopin (que meravellosa l'explosió final de la tercera en l'*Estudi número 6* de l'*opus 10*!) fins a Debussy i Ligeti; de l'altra, les *Tres peces*, op. 11 de Schönberg cara a cara amb *Intermezzi* de Brahms. D'entre tot el recital, però, el so més nou i lluminós fou el d'un Blasco de Nebra rescatat del segle XVIII: una ombra prístina que, fins fa ben poc, havia romàs injustament en la penombra dels arxius de la seva Sevilla natal.

No menys ombrívola és la figura de François Couperin, que el Conjunt amb Instruments Històrics de l'ESMUC portà a col·lació en el setè concert del cicle. La seva suite *La Piémontoise* va servir de preàmbul a una de les obres més singulars de tot el cicle, *El jardí de les delícies. Acció musical per a diversos instruments* de Josep Soler. Fent un ús contemplatiu de la tècnica dodecafònica, amb una instrumentació mínima i sem-

pre amb *tempi* reposats, Soler hi desplega, a partir de melodies misteriosament belles, un joc contrapuntístic de màgica quietud i sofisticadíssima elegància.

Va tancar el cicle, com és costum, un concert a càrrec de l'OBC, dirigida en aquesta ocasió per José Ramón Encinar. El programa presentava les dues cares que, d'una o altra manera, són presents a tot el repertori contemporani: la mirada cap al passat, representada per la *Simfonia núm. 1* d'Henri Dutilleul i *Parada* de Magnus Lindberg (obres amb un vincle evident amb el gran simfonisme decimonònic), i la voluntat de renovació, representada per dues peces que combinen una descarada reiteració rítmica amb complexes relacions contrapuntístiques, l'*Scherzo à la russe* d'Stravinsky i *Hèlix* de Montserrat Torras, obra encàrrec de l'Obra Social Caixa Catalunya i l'OBC que es presentava en estrena absoluta.

Si no l'obra, sí que almenys el títol de la peça de Montserrat Torras vindria a resumir el doble moviment de què parlàvem al principi de l'article. Aquest trenat en forma d'hèlix entre l'ombra i l'espectre és allò que ha nodrit la creació musical dels segles XX i XXI, ja sigui perquè les ombres s'assumeixen i es rellegeixen, o bé perquè es neguen i rebutgen per trobar el camí propi. Segui com sigui, aquesta hèlix –que avança indefugiblement– nodrirà igualment la creació que vingui a partir d'ara. Caldrà veure, també com dèiem al principi de l'article, quins són els camins sense sortida i quines les noves autopistes, i quins són els vehicles que permeten circular per uns i altres viarans. Això sí: caldrà tenir en compte que les carreteres més transitades no són sempre les més belles; i que sempre pot ser que, al cap de dos segles, un arxiu reveli un espectre lluminós amagat en la penombra.

Gran 'Gran Fuga'

L'AUDITORI CAMBRA. Quartet Casals. Obres de Beethoven, Morera i Bartók.

L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 25 DE MARÇ DE 2010.

per M. C. P.

Es els concerts del Quartet Casals comencen a generar una certa addicció per diversos motius. D'una banda, perquè la possibilitat de seguir la seva trajectòria amb una periodicitat més que freqüent resulta molt atractiva per als qui –i no són pocs– coneixen el talent de la formació de cambra de *marca catalana* de més ressò internacional en l'actualitat. De l'altra, perquè els seus programes tenen la virtut d'aplegar sempre una obra –o més– de referència del catàleg cambrístic; fet que fa gairebé imperatiu acudir a la cita. Així ho demostra el fet que la sala continuï omplint-se i rendint-se a obres tan dures –encara que indubtablement magistrals i meravelloses– com la *Gran Fuga en Si bemoll major*, op. 135 de Ludwig van Beethoven i que aplaudeixi amb efusió el canvi de tamborets sorollosos que pertorbaven l'escolta atenta de les obres, amb un silenci d'altra banda reverencial entre moviment i moviment.

El Quartet Casals va preparar molt bé el terreny, amb un inici amable del mateix compositor, un *Quartet núm. 4 en Do menor* en què va destacar, per sobre de tot, la volada lírica dels temes i una brillantor i maduresa especialment manifesta en el paper del primer violí, a càrrec aquest cop d'Abel Tomás. La solidesa i afirmació artística es fa, però, extensible a la resta d'integrants del quartet, que formen un conjunt de gran solidesa en què hi ha espai per a les arestes personals, que és el que dóna vida i autenticitat a cadascuna de les seves interpretacions.

Especialment adequada com a bàlsam previ a la *Gran Fuga*, va ser la programació del bombó musical que és la petita peça cambrística d'Enric Morera *Desolació*, per a quartet de corda. Una obra molt senzilla però de gran inspiració, que desvetlla un Morera insòlitemament modern.

Quan un escolta la *Gran Fuga* de Beethoven no pot evitar retrotreure's a l'època en què



es va escoltar per primer cop aquesta peça i pensar en l'inevitable salt a la cadira que devien fer els primers i privilegiats oients d'aquesta misteriosa peça. El mateix salt, de fet, que un previngut oient fa actualment quan els històrics, esquinçats i obsessius cops d'arc prenen forma i es van contagiant d'un instrument a l'altre en una mena de roda sense fi que es talla de forma brusca i sempre imprevisible al llarg de l'obra i que posen l'espectador en una mena d'estadi de desequilibri emocional, a mig camí entre l'angúnia i la incredulitat. ¿Ens prenien el pèl Beethoven quan va compondre una obra tan magistral com inclassificable? Copsar aquest pensament és probablement l'única manera d'entendre una obra que sembla voler riure's del mateix compositor, de la vida, del dolor i, evidentment, de la societat, i que només s'entén en una versió plena de personalitat i potencialitat com l'escoltada darrerament a L'Auditori. Qualsevol obra posterior a aquesta corria el risc de quedar petita, però el *Quartet núm. 1* de Béla Bartók va ser una gran elecció. Anhel expressiu, bellesa i profunditat es convoquen en el meravellós "Lento" que obre la peça. És una obra en què l'esquinçament esdevé present i que el Quartet Casals va saber explorar amb una maduresa molt avançada per a la seva jove existència. El concert tingué com a regal afegit el darrer moviment del quartet de Haydn *Les set darreres paraules de Crist a la creu*, que presentaren com a preludi a la Setmana de Passió; un context prou adequat al conjunt global del concert.

RMC
307

Matrícula d'honor per a l'esplèndida música d'Ekaya, d'Abdullah Ibrahim

29È FESTIVAL DE JAZZ DE TERRASSA. A la Nova Jazz Cava, al Parc de Vallparadís i a les places Vella i Catalunya, entre d'altres.

DEL 6 AL 28 DE MARÇ DE 2010.

per Albert Suñé

La manifestació egarenca tornà a complir les expectatives que s'havia proposat. El públic acudí a les diverses propostes en un nombre molt elevat –3.691 aficionats a la Nova Jazz Cava i 26.400 en els concerts a l'aire lliure– i en tres sessions s'exhauriren les localitats.

En la darrera sessió, protagonitzada pel grup de Roy Hargrove, es lliurà al trompeta texà l'anyal guardó Jazzterrasman, que premia, a part de les qualitats interpretatives d'un músic, la seva vinculació amb Terrassa. D'altra banda, el Cinema Catalunya projectà el film *Charlie Haden. Rambling Boy*, del director Reto Caduff, un passeig per la vida del contrabaixista líder del quartet West, present al Festival.

Per la novetat de la seva música, es pot ben dir que Ekaya, el grup del multiinstrumentista –en aquest cas pianista– Abdullah Ibrahim fou el que s'emportà la matrícula d'honor dels sis concerts als quals vam assistir. Molt a prop, encara que en una altra ona, caldria col·locar el quartet Quest. A una distància un xic més llunyana, el Charlie Haden Quartet West juntament amb l'Original Jazz Orquestra del Taller de Músics & Biel Ballester. El Roy Hargrove Quintet obtingué un aprovat pelat i The Jazz Tribe un suspens.

El sud-africà Abdullah Ibrahim –ex Dollar Brand– ja no és el que era. Però això no fou cap mena d'obstacle perquè la música que eixís de l'escenari i que havia construït i condimentat el mateix líder, fos d'una bellesa extraordinària. La llàstima és que en dues hores i mitja d'actuació seguida és molt difícil que no es repeteixin segons quins esquemes.

Aquest va ser el lleuger llast d'un concert magnífic. Que començà amb molt poques esperances. Perquè primer aparegué Ibrahim tot sol. Que començà com un cascall. Molt líric, això sí, però sense arribar enlloc. Després entraren con-

trabaix i bateria. Però la cosa tampoc no oferia gaires expectatives perquè el líder continuava al seu aire. Ara bé, així que entraren en acció els quatre bufadors –Andrae Murchison, trombó; Cleave Guyton, saxo alt; Keith Loftis, saxo tenor; i Jason Marshall, saxo baríton–, la cosa pujà com l'escuma i es mantingué dalt de tot gairebé fins a la fi.

Curiós, certament. Perquè Abdullah Ibrahim no accelerà el concert en cap moment. Continua descabdellant les seves líriques idees –sobretot a l'inici de cada tema– i deixà el camp obert als seus homes.

Però és aquí quan entrà en acció la superba qualitat del líder pel que fa a la composició. Tots els temes tingueren un matís semblant. Però no es repetiren gairebé mai. Alhora, la música s'enfilava de manera prodigiosa a través d'un simple canvi de registre.

Una música d'una bellesa pregon, envoltant, amb un *feeling* extraordinari, amb un empeltat esplèndid dels quatre vents, amb uns solos exquisits dels tres saxos i del trombó, als quals van fer costat a la perfecció Belden Bullock, contrabaix, i George Gray, bateria.

Exquisits solos, sí. En tota l'extensió de la paraula. Perquè els temes podien ser lírics a l'inici, però podien acabar a tota marxa a través de l'esmentat, sorprenent i fenomenal canvi de registre. Aleshores era quan els quatre bufadors demostraven les excel·lències de la seva tècnica, la saviesa de les seves idees i la qualitat dels seus respectius sons, sempre plens. I sense fer mai una nota de més, sense voler espantar ningú, amb un fraseig perfecte, curull de vigor. O sigui, una engrescadora barreja de seny i rauxa, de qualitat superior.

Excel·lent també el concert ofert per Quest, un quartet que tornà a Terrassa després de vint-i-tres anys i després de cinc de decidir un bon dia que volien tornar a tocar plegats.

I tothom els en donà men-



MIQUEL CAROL

EKAYA, AMB ABDULLAH IBRAHIM AL PIANO

talment les gràcies. Perquè l'eclèctica música que oferí el combo –Dave Liebman, saxos tenor i soprano; Richie Beirach, piano; Ron McClure, contrabaix, i Billy Hart, bateria– tingué una qualitat i una força impressionants. Fou una música en la qual hi hagué cops d'ull al *hard-bop*, al *funky*, al *free* i a la *fusió*. Una música, però, d'una coherència de pedra picada.

Tot amanit amb les notes d'un Liebman en gran forma. Un home que ha begut de les fonts de Coltrane, però que ha evolucionat cap a un estil propi que no cansa mai malgrat la seva modernitat. En el qual apareix una vehemència esplèndidament controlada, una mica atrabiliària. Com que els altres tres músics també van estar eminents, heus aquí perquè la proposta arribà plenament i deixà a tothom un magnífic sabor de boca.

Com també el deixà l'actuació del quartet West de Charlie Haden. Però aquí el que fallà va ser precisament el líder. Sempre hem pensat que, al llarg de la seva història musical, Haden degué estar al lloc precis en el moment adequat. Ho diem perquè mai l'hem considerat un gran contrabaixista. Pensem que té una tècnica limitada i tampoc és un gran exposador d'idees. Però això no implica que no s'hagi sabut envoltar de gent de primera i que sàpiga molt bé quina música ha d'oferir.

De fet, els que van tallar el bacallà van ser el fogós saxo tenor Ernie Watts, magnífic tant en els temes ràpids com en les balades, i un sensacional Alan Broadbent al piano, essencialment líric i, aquest sí, posseïdor d'unes idees d'una subtilitat i qualitat admirables. Com que, a la bateria, hi havia un Rodney Green enormement entonat, el concert, de context

post-bop, arribà clarament a bon port.

Igual com l'ofert per l'OJO del Taller de Músics i el trio del guitarrista Biel Ballester, que homenatjaren Django Reinhardt en el seu centenari. L'actuació, curta pel que fa a repertori, s'enfilà, però, d'una manera ràpida a causa de les qualitats innates de Ballester, un autèntic Django del segle XXI, i pels arranjaments de Vicens Martín, director de la *big band*. A això s'ha d'afegir l'excel·lent implicació dels músics de l'orquestra i del trio del guitarrista en la proposta.

La primera decepció vingué amb Roy Hargrove. I és que el trompeta no demostrà res. L'havíem vist i sentit en altres ocasions i sempre ens havia semblat poc fet. I, segons que sembla, hi continua estant als seus quaranta anys. Perquè mai va arribar enlloc, ni en les balades ni en els temps ràpids. I va necessitar els efectismes per deixar-se veure un xic. Els altres quatre músics, però, van mantenir el tipus. Especialment l'excel·lent pianista Joel Holmes.

La decepció absoluta vingué amb The Jazz Tribe. *A priori*, la cosa pintava força bé, ja que un grup amb Jack Walrath, trompeta; Bobby Watson, saxo alt; Xavier Davis, piano; Curtis Lundy, contrabaix; Victor Lewis, bateria; i Ray Mantilla, percussió, prometia emocions gegantes.

Però el *latin* que eixí de l'escenari fou fred, distant, apàtic. I això que Lewis i Mantilla van intentar aixecar la sessió amb els seus magnífics solos. Però allà hi havia una galvana gairebé total en quatre homes. I diem "gairebé" perquè Watson, que semblava que volia destacar i que va tenir moments prou reeixits, no s'acabà de trobar a ell mateix en tota la sessió.

esmuc

Escola Superior de Música de Catalunya

MAIG 2010
NÚMERO 54

Klaus Huber

Visita l'ESMUC



La correspondència entre
Enric Morera i
Tomàs Sobrequès

L'aprenentatge musical ha de partir d'una experiència col·lectiva o individual?

A partir d'aquesta pregunta, hem plantejat a dos graduats de l'ESMUC, Quico Pugès i Antoni Costa, que ens presentin les seves reflexions sobre quin ha de ser el punt de partida en l'aprenentatge d'un instrument: la classe individual o la classe col·lectiva.



**Quico
Pugès**

Graduat de l'ESMUC

La introducció de les classes d'instrument en grup als centres d'ensenyament musical evoca opinions diverses. La majoria dels professors d'instrument hem tingut una formació individual i la proposta del canvi ens deixa sense experiències per abordar l'aula des d'aquest nou prisma.

Aprendre a tocar un instrument en grup és possible. No cal mirar gaire lluny del conservatori per veure que hi ha contextos que duen gent a poder fer música a través del treball grupal.

L'afinació, la rigorositat en el ritme, aspectes tècnics propis de cada instrument, l'escolta, la improvisació, la diversitat pel que fa a la interpretació..., són continguts que poden ser treballats des de la mateixa interpretació, des de l'escolta o l'observació activa i des de la reflexió (ja sigui posterior o prèvia). Cada una d'aquestes propostes de treball pot ser adoptada per cada un dels alumnes, tot impulsant que els continguts que ells aprenen surtin d'ells mateixos.

El canvi en el rol de l'alumne pot incidir positivament en el seu aprenentatge. No es tracta únicament que l'alumne gaudeixi del que toca, sinó que gaudeixi del mateix aprenentatge; tocar per als altres, haver d'explicar a un company com intentaria arreglar un problema concret amb un passatge determinat, posar-se d'acord per tal de poder tocar junts una obra concreta, inventar-se exercicis per controlar una tècnica, fixar-se en si l'altre col·loca els dits d'una manera o d'una altra i poder-ho contrastar, són algunes de les tasques que ens podem trobar a l'aula.

Per al professorat, la classe d'instrument en grup proposa també una adaptació cap a altres rols; a part del de facilitador d'informació, el professor com a mediador, com a coordinador, com a moderador i com un membre més del grup són necessaris a la classe. Això, d'una banda, pot ser apassionant de cara al treball que se'ns planteja com a docents i, de l'altra, no deixa espai a una organització frontal de l'aula. No es tracta que els alumnes sàpiguen com han de col·locar els dits perquè els ho ha dit el professor, sinó que ho descobreixin a través del treball en grup a partir del problema que els planteja el professor.

Tant la proposta de la classe individual com en grup persegueixen un mateix objectiu. No considero que estiguin renyides una dinàmica amb l'altra. Les dues opcions demanen una programació i una revisió constant del treball a l'aula. Si bé crec que la classe en grup pot facilitar l'aprenentatge dels alumnes, en donar-los una visió més constructivista de l'ensenyament, impulsar aquest canvi a les escoles sense aportar la formació i els recursos necessaris a les comunitats educatives pot ser un pas enrere.



**Antoni
Costa**

Graduat de l'ESMUC

La classe d'instrument ha d'integrar l'alumne en una vivència única d'aproximació a la música per al desenvolupament del seu sentit musical. Tant la pedagogia de grup com la pedagogia individual hauria de respondre a la responsabilitat que aquest procés formatiu comporta.

Quan ens referim a la classe de grup, estem parlant d'obtenir el mateix resultat que en una classe individual, fet que dona lloc forçosament a uns objectius basats en criteris d'heterogeneïtat, adaptats al ritme i les necessitats de cada alumne. En aquest cas, la pedagogia de grup tindrà sentit complet només si s'utilitza el material de manera que es converteixi en el catalitzador d'experiències que siguin capaces de produir un canvi de conducta en cada estudiant. L'objectiu per a tothom serà descobrir l'instrument, però a cadascú li'n desvetllarà secrets diferents.

Tot i això, les dificultats se succeeixen en la pràctica. És molt improbable que el procés d'equilibri i reequilibri cognitiu dels alumnes es doni de la mateixa manera i això origina problemes d'anivellament. Per això la pedagogia de grup convida directament a replantejar els paràmetres que s'avaluen en el procés d'aprenentatge instrumental, ja que tot i tenir un fort component motor, és un aprenentatge agrosolat on tots els integrants del grup poden aportar al conjunt. Els continguts en general tenen moltes dimensions: no és el mateix el control de la mecànica de l'instrument que el control de la qualitat del so.

L'aparició del paradigma d'atenció a la diversitat en l'ensenyament instrumental fa d'aquesta aventura un repte cada cop amb més horitzons. El format planteja una metodologia basada en una distribució de rols i tasques que, tot i la seva complexitat, afavoreix els canvis de concentració, tot incidint positivament en la motivació, i també es fa necessària la utilització de la maièutica per establir lligams de cooperació. De fet, una de les peculiaritats de la pedagogia de grup rau en el fet que allò que *a priori* és una dificultat, pot encarnar un valor afegit. D'altra banda, també crec que s'ha de ser conscient de les limitacions que aquest format planteja i no perdre de vista que perd tot el seu sentit si l'enriquiment d'un dels components del grup origina l'empobriment d'un altre. Per això és present el perill d'esgotament del model després de les edats primerenques, ja que estem parlant d'un aprenentatge capaç d'apropar-nos a la música però també capaç d'apropar-nos a nosaltres mateixos, fet que en molts casos requereix un marc d'intimitat que la classe de grup no pot donar.

En qualsevol cas, crec que s'ha de vetllar per evitar l'experimentació poc fonamentada i la frivolitat en tot tipus de model i en cap cas haurien de ser excoents sinó coexistents, perquè l'equilibri entre tots dos formats té un potencial real quant a l'optimització del procés formatiu d'un individu.

Klaus Huber a l'ESMUC

Troballa mística i emotiva mestria

El concert d'homenatge al compositor suís Klaus Huber que va tenir lloc el passat 26 de març a l'ESMUC va ser una vetllada profundament reveladora. El canvi a una íntima il·luminació i disposició de l'Aula d'orquestra convidava a la iniciació. Les paraules de benvinguda van evitar tota fredor protocol·lària, van sonar realment a benvinguda. Fixant el protagonisme musical de l'acte, l'esperada estrena de la pel·lícula *La tortura per l'esperança* va ser sàviament precedida des de l'essencialitat exclusivament sonora.

L'obra *A l'àme de descendre de sa monture*, amb text del poeta àrab Mahmud Darwish, mostrava com "el temps esdevenia espai", tot aconseguint des de l'inici un hipnotisme a

través dels atractius sons prolongats que se sumien en una atmosfera de concentració contemplativa. La plantilla de violoncel, viola baríton, acordió i percussió, en mans d'interpres de primera línia introduïen, anotaven i interludiaven la soprano Katharina Rikus, superba en una dramatització sorprenent per la presència inusitada de la llengua àrab en el repertori líric. Arribat el moment de la projecció, la música de Klaus Huber va evidenciar la creació d'un adequat nou entorn sonor en l'expressió d'allò místic. El conte de l'Isle Adam que va donar lloc a la pel·lícula presenta un obscur i tortuós entramat de reflexions religioses que la música de Klaus i la producció del seu germà Martin van aconseguir transmetre.

Maria del Mar Poyatos Estudiant de Musicologia. Tercer curs.

Un segle de jazz

Adorno pensava en el jazz com una *Gebrauchsmusik* o música de consum per ballar i entretenir. Des de l'òptica adorniana, l'entreteniment i la diversió impliquen estar d'acord amb l'estat capitalista i mostrar adhesió a la maquinària cultural, cosa que refuta l'obra d'art autèntica. Però l'adveniment de la postmodernitat ha canviat les tornes en aquesta gran festa del món que és la nostra època. El jazz, millor que qualsevol altra música, expressa la discontinuïtat temporal d'un món sense narratives lineals. Quan Johnny Carter -*alter ego* de Charlie Parker en *El Perseguidor* de Cortázar- diu "Esto lo estoy tocando mañana..., esto ya lo toqué mañana...", vol expressar aquesta discontinuïtat. En Johnny persegueix una vida que va "quinze minuts per davant". Aquesta existència intemporal preconitza allò que és *on-beat* i *off-beat*, incloent-hi allò que es desprèn com una línia flotant per damunt, que és el *swing*.

Ha estat el temps i el jazz per si mateix els qui han fet justícia. Per aquestes raons, el jazz ha deixat de ser una música popular més, per pujar al més alt nivell acadèmic i artístic. L'ESMUC, centre que integra estudis superiors de jazz i música moderna, ha apostat clarament per introduir el jazz no solament en el centre de la praxi musical, sinó també de la teoria i la composició. Activitats com les classes magistrals a càrrec del saxofonista britànic Tim Garland (1966) sobre composició i arranjaments de jazz (4-5 de març) i la classe sobre "Un enfocament modern de la improvisació de jazz" (1 de març) a càrrec del trio capitanat pel saxofonista nord-americà Jerry Bergonzi (1947) fan justícia a un segle de jazz.

Isaac Álamo.

Estudiant de Musicologia. Tercer curs.

"Pep Ventura abans del mite"

El passat dijous 4 de març, a l'Aula d'orquestra de l'ESMUC, va tenir lloc la presentació del catàleg i el disc de l'exposició: *Pep Ventura abans del mite: quan la sardana era un ball de moda*. La presentació va anar a càrrec de Francesc Cortès, coordinador del grup de recerca Les Músiques en les Societats Contemporànies de la UAB; Josep Moliner, director del Departament de Música Tradicional de l'ESMUC; Anna Capella, directora del Museu de l'Empordà; Joaquim Rabaseda, musicòleg i professor de l'Escola, i Anna Costal, musicòloga i comissària de l'exposició. Tres mesos després de finalitzar aquesta exposició al Museu de l'Empordà i amb l'interès d'aprofundir en una visió renovada del músic, tenim el resultat d'un treball de recerca que, efectivament, ofereix una ampliació i un enorme aprofundiment sobre diferents aspectes de la vida del músic empordanès, l'ofici de músic, els balls de moda en la societat del nou règim i la creació del mite tal com ens ha arribat als nostres dies, entenent la música com a resultat de la societat.

El catàleg inclou articles encarregats a set especialistes en l'àmbit de la musicologia i la història contemporània i l'enregistrament de dotze peces inèdites del compositor, de les quals tres sardanes van ser interpretades per la Coblà de l'ESMUC al final de la presentació i comentades per Anna Costal, que va expressar el seu sincer agraïment a tots els involucrats en aquest projecte i l'entusiasme envers la musicologia.

Ariadna Sáez. Estudiant d'Etnomusicologia. Tercer curs.

Curs de gamelan al Museu de la Música

Alumnes de l'ESMUC van participar el passat mes de gener en un curs de gamelan al Museu de la Música. Durant una setmana de dedicació intensiva, els participants van aprendre a tocar el conjunt d'instruments de percussió que formen el gamelan, i concretament la modalitat del *gamelan gong kebyar* (tipus de gamelan més comú a Bali, Indonèsia). Des dels *Gangsa* i els *Jublag*, els metal·lòfons, fins als *Revong*, les "olles" popularment anomenades; passant pel *Gong* i el *Kajar*, marcant el temps; els *Ceng-ceng*, platerets; i els dos *Kendang*, tambors: en total una orquestra de 15 instruments de gran riquesa tímbrica i un volum de so espectacular.

Aquesta activitat, organitzada pel Departament de Musicologia en col·laboració amb el Museu de la Música, es va dur a terme sota les instruccions del professor Gabriel Evangelista, el qual va ensenyar la tècnica de cada instrument a través de la imitació i la memòria de les obres per fragments, tal com es practica habitualment aquest aprenentatge. El projecte va concloure amb un taller concert en què es va interpretar l'obra preparada durant el curs.

Mireia Pacareu Fauquier. Estudiant de Musicologia. Quart curs.



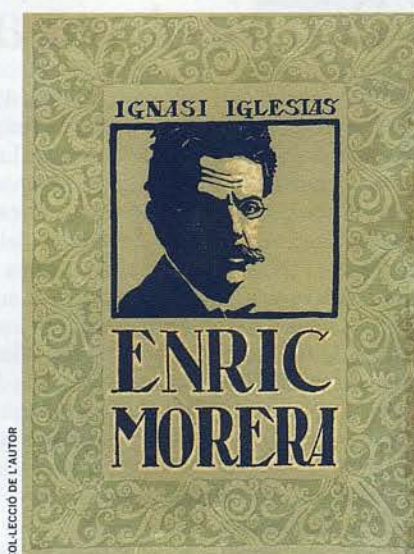
“Mestre Morera”, “Benvolgut Sobrequés”

Visió privilegiada d'un procés pedagògic

“Al començar els estudis, les regles tenen d'ésser molt severes. Quant s'arribat a fer lo que vostè fa pot aber-hi un xic de llibertat, i quan s'acaben els estudis es pot fer tot lo que vulgui con tal que li agradi a vostè. Entesos?”¹

per JOAN GAY I PUIGBERT

Qui s'expressava amb aquesta contundència, amb aquest estil tan franc, tenyit per l'experiència de tota una vida, però alhora valorant en la justa mesura el seu interlocutor, era un Enric Morera de setanta-tres anys, que conservava dintre seu l'ànima del pedagog que va ser durant molt temps. Es dirigia a Tomàs Sobrequés i Masbernat (1878-1945), personatge polifacètic, imprescindible per entendre les dinàmiques de la vida musical a Girona durant les quatre primeres dècades del segle XX. Amic i seguidor de Pau Casals, com a violoncel·lista havia format part de diverses agrupacions de cambra, entre les quals destaca el quintet Emporium (1916-1936), i també es va integrar a l'Orquestra Simfònica de Girona des de la seva fundació, el 1929. Com a docent, va crear l'Academia Musical Gerundense el 1911 i va ser professor de la Normal de Mestres des del 1914. Però sobretot com a empresari va inaugurar el 1904 la Casa Sobrequés & Reitz, magatzem de música i autèntic motor d'activitat cultural des del qual organitzava concerts, regentava el Teatre Municipal en algunes temporades, editava partitures de molts autors gironins, i també la revista musical “Scherzando” (1906-1936), una font d'informacions impagables sobre aquest període de singular efervescència que es tancà amb l'esclat de la guerra civil. A la vista de tot plegat, no és estrany que la composició d'obra pròpia quedés en un darrer pla de la seva febril activitat. En realitat, les escasses partitures que han arribat fins a nosaltres corresponen als darrers anys de la seva vida, coincidint precisament amb la guerra civil i la immediata postguerra, que el van obligar a posar fi involuntàriament al seu paper d'artífex i capdavanter de tantes iniciatives.



Coberta d'un estudi biogràfic sobre Morera publicat el 1921 per Ignasi Iglesias

Un material poc comú. Ara fa uns pocs mesos, la família Sobrequés-Calicó va fer donació a la Biblioteca Pública de Girona d'un interessant recull d'aquests manuscrits, i això representa sempre una bona notícia per als estudiosos, però també per al coneixement general de la història de la nostra música. Es tracta d'una sardana, un minuet per a orquestra de corda, un quartet, però també d'un material més difícil de trobar habitualment: un plec de 157 pàgines distribuïdes en bifolis, numerades en gran

**Aquests manuscrits
recullen de
primera mà
el diàleg gairebé
íntim entre
mestre i deixeble.**

part, amb exercicis d'harmonia, contrapunt i fuga realitzats per Sobrequés en plena guerra civil, a partir del març de 1938. Els enviava per correu a Enric Morera, seguint quasi sempre els models del tractat d'harmonia que aquest havia publicat el 1901, i eren retornats amb les correccions a llapis, i sovint amb comentaris com el que encapçala aquest article. Això permet assistir, com qui diu, des de primera fila al desenvolupament d'aquest procés d'ensenyament tan particular, recollir de primera mà el diàleg gairebé íntim entre mestre i deixeble.

Les anotacions de Morera, i les respostes a les preguntes de Sobrequés, a vegades són estrictament tècniques, concises, gairebé lacòniques: “Està bé”, “Fasi'n un altre com aquest” (pàg. 94), “El motiu té de començar i acabar, i aquest no acaba. També és massa llarg” (pàg. 72). “El preludi està força bé, però estaria millor que'l motiu A tingués el contrapunt doble i que aquest contrapunt doble fos el mateix del motiu B” (pàg. 64). Ben sovint, però, darrere de comentaris a uns exercicis que semblarien simplement acadèmics, s'hi trasllueixen opinions i opcions estètiques molt reveladores del tipus de compositor que era Enric Morera, i sobre allò que valorava: “El motiu que vostè ha fet és massa llarg i ademés no dona la sensació de final perquè no acaba amb el primer grau. Miri aquest exemple de Bach i vegi com el motiu és molt curt i acaba amb el primer grau. El motiu ha de tenir fesomia pròpia a fi de que quant apareixi es recordi desseguida. Si una melodia [és] massa llarga s'oblida, i si no [té] la fesomia pròpia que li dic, com que es confronta amb el de més treball passa desapercebut” (pàg. 75). “A ne'ls episodis gairebé no fa imitacions, i justament és a ne'ls episodis ahont té de treballar força les veus i les petites imitacions amb les tres veus. Ja li vaig dir que sense les imitacions no hi havia contrapunt. Les imitacions tenen d'és-

CRDI AJUNTAMENT DE GIRONA



Tomàs Sobrequès, al centre,
amb els altres músics de
l'Academia Musical Gerundense,
entorn del 1915

ser com una obsesió" (pàg. 98).

Seguint aquesta mateixa línia, destaquen per nombrosos els comentaris que presenten un Morera partidari de la simplicitat, que considera la naturalitat en el discurs musical com un valor positiu, amb referències incloses a la seva pròpia obra: "*Aquest motiu esta melló que'l anterior. És més espontani*" (pàg. 78), "*No tingui la mania de volguer-ho fer difícil. Està bé aixís*" (pàg. 87). "*No s'acostumi a fer-ho massa escolàstic. De la manera que li dic sempre hi aurà més llibertat. El motiu no'l faci massa llarc. El del preludi d'avui potser ho és de massa llarc, i tingui present que no perquè una obra sigui llarga serà melló qu'una que serà molt més curta. Pot ser dirà V. que fer-ho més curt és més fàcil i jo li diré que perquè tingui interès és qüestió del fondo musical, del saber com si diguéssim. Potser sóc el músic que fa les sardanes més curtes però com les meves no les ha fet ningú més, i és l'ànima que hi ha en elles, per això s'aguanten*" (pàg. 62).

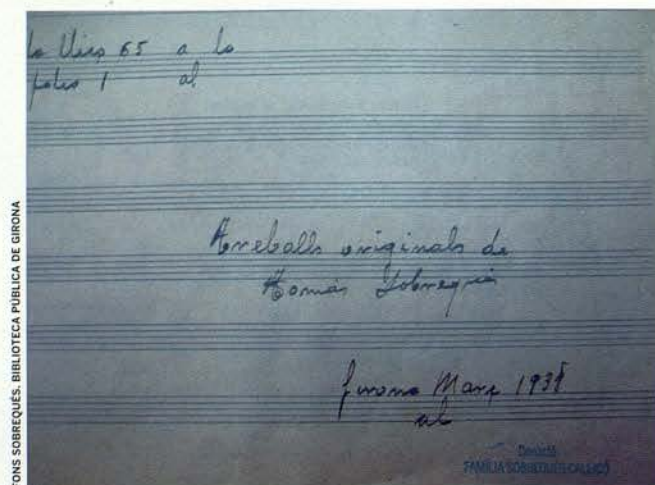
Val a dir que, de tant en tant, entremig d'aquestes línies escrites amb un deliciós català prenmatiu, hi apareix el perfil més combatiu de Morera, que s'havia anat forjant al llarg d'anys desenganys i enfrontaments amb personalitats i institucions del món musical català per diversos motius. El ressò de *Moments viscuts*, el polèmic llibre de memòries que va publicar el juny de 1936, encara era present al cap d'un parell d'anys escassos en aquestes pàgines adreçades a Sobrequès, en la confiança d'una comunicació molt personal: "*Ja deu trobar una mica de diferència entre lo que sabia i lo que sab ara, veritat? Doncs esperis, i quan li digui prou, sabrà dir-me si ting raó quan embesteixo contra tots els embusteros que desgraciadament tenim en aquest país d'aficionats qu'han fet més mal que una pesta*" (pàg. 75).

El pes de la guerra i de la mort. Es tracta, doncs, d'uns escrits que poden fer fins i tot aportacions biogràfiques a l'estudi d'Enric Morera, i més quan se situen en els anys de la guerra, sobre els quals hi ha un buit generalitzat en els quadres cronològics publicats fins ara en la bibliografia referent al compositor. De fet, el buit s'explica per l'edat però sobretot per les circumstàncies anímiques que motivaren l'aturada creativa: "*La guerra ja em pesa, i més no fent res, no treballant perquè no puc, no se m'acut res i ni hi penso. Això, sobretot hem té d'un fort mal-humor (mal humor que me'l passo tot sol perquè els demés, i sobretot els de casa, no'n tenen cap culpa) i fins m'avergonyeixo de què durant tant temps estig fent el gandul i no penso en escriure una nota*".² Per contrast, un cop ja acabada la guerra, Morera deia: "*Después de cuatro años de no escribir ni una nota, se me ha despertado como un delirio de componer. Estoy como un reloj que no quiere ir despacio, y se le escapa la cuerda!*".³ Això significaria que les lliçons a distància que feien amb Tomàs Sobrequès eren potser l'única activitat estrictament musical de Morera en aquell temps.

Aquesta excepcionalitat explicaria també en part el to marcadament afectuós que adopta el redactat de Morera quan entra en terrenys més personals.

**Darrere
comentaris que
semblarien només
acadèmics,
hi ha opinions
i opcions estètiques.**

El moment més destacat el trobem quan notifica l'accident mortal que va patir Joan Junquera Baguñà, el marit de la seva filla Maria. Era un home jove i dinàmic, de caràcter alegre i animós, en qui Morera confiava plenament. Conegut sobretot com a jugador de la secció d'hoquei herba del Futbol Club Barcelona, ja havia participat el 1924 en els Jocs Olímpics de París com a atleta en curses de velocitat, així com en els Jocs d'Amsterdam de 1928, amb l'equip estatal d'hoquei. S'havia casat amb Maria Morera el juny de 1934, i van ser pares d'una nena, Roser Junquera i Morera, que proporcionava a l'avi Enric les escasses alegries que podia fruit en temps de guerra i privacions: a ella va dedicada la darrera sardana de Morera, *La nostra Roser*. En Joan treballava al Servei Tècnic del Crèdit i l'Estalvi de la Generalitat, i gràcies a ell i els seus contactes la família s'havia instal·lat a Caldes de Montbui l'agost de 1937, fugint de Sant Pol quan la costa del Maresme era fortament castigada pels bombardejos de l'aviació alemanya. Era doncs a Caldes que Sobrequès enviava la seva correspondència, i des d'allà li va narrar Morera l'episodi, en el mateix paper on acabava de corregir-li una fuga a dues veus: "*Estimat Sobrequès. Passem un disgust molt gran. En Joan, el meu gendre, l'altre dia vàrem anar a casa d'un amic a collir figues. Va caure de la figuera per aberseli rumpit la branca, i està a l'hospital de St. Pau, molt greu. Passem un disgust molt gran, molta enjunia i molt patir!*" (pàg. 151). Com la majoria dels documents, aquest no porta data, però es pot deduir confrontant-lo amb una carta que narra els mateixos fets: "*15 de setembre de 1938. Estimat Vives i Miret. Nosaltres desde dissabte a la tarda estem passant una terrible tragèdia. Igual que l'any passat vàrem anar a casa d'un amic a collir figues. Com sempre en Joan va pujarhi per collirne, i al cap d'una estona va caure com una bala. Tant malmès que no podia moures [...]*".⁴ La lamentable mort del gendre després d'una operació fallida apareix també en els papers que Morera envia a Sobrequès, i permet així datar-los millor. Gràcies a aquesta dada i per la proporció de fulls que són posteriors, es pot estimar que l'intercanvi epistolar i pedagògic entre Morera i Sobrequès va perllongar-se ben bé fins al final de la guerra, que a Girona va acabar el 4 de febrer de 1939 amb l'arribada de l'exèrcit franquista. De fet, els



Un exemple de la documentació intercanviada entre Morera i Sobrequés el 1938

documents acaben abruptament, sense cap comiat ni final especial.

Morera i Girona. En tot el conjunt de la correspondència, s'hi poden copsar traces del bon concepte que Morera tenia d'aquest seu deixeble tan madur que, a la frontera de la seixantena, conservava les ganes d'aprendre i l'interès per millorar: "Els seus treballs van molt bé i creg que arribarem, una vegada acabats els estudis, a fer quelcom de debò. Ara és vostè que té de seguir creient! També creg que no estudia per fer bestieses com la majoria dels meus deixebles i que fent això, he tingut molts disgustos. Així doncs, endavant i amb el delit de fer una òpera" (pàg. 197). De fet, és entenedora la situació de tots dos, quasi al final de les seves vides, encara amb aquesta guspira d'il·lusió. De l'òpera de Sobrequés no se'n va saber mai res, i devia estavellar-se com tants altres somnis contra la gèlida grisor dels anys quaranta. Del que sí se sabia amb abundor era de la poca simpatia que Morera professava pel llenguatge avantguardista de la generació següent, que inclou –com és natural– molts alumnes seus. De tota manera, reitera els elogis a Sobrequés, que es poden interpretar millor amb certa perspectiva històrica: "Aquestes explicacions son filles del interès que sempre he tingut amb tot deixeble que pot arribar a sapiguer-ne força, i més vostè que ademés, fa molts anys que'l ting per un bon músic" (pàg. 62).

Efectivament, la seva coneixença venia de lluny, i és que Morera sembla haver tingut durant molts anys un profund vincle musical i humà amb les terres de Girona: els títols de diverses sardanes ho testimonien: a banda de la conegudíssima *L'Empordà*, podem pensar també en *Girona*, *Tossa la vila vella*, *Record d'Olot*, *Les voltes de Girona*, *Empordà i Rosselló*... Hi tenia bons amics, un dels quals apareix anomenat en els escrits del fons Sobrequés: "Li agrahiré preguntí a l'amic Blanch si va rebre carta meua en la que li demanava m'enviés una còpia de la partitura per cobla de la meua sar-

dana Festa Major. Vol dir-li?" (pàg. 189). Es refereix, per descomptat, a Josep Blanch Reynalt (1888-1954), que precisament també havia estat alumne de Morera a través d'enviaments de correu com Sobrequés, i que va esdevenir l'instrumentador de moltes de les seves sardanes.⁵ Però Tomàs Sobrequés havia intervingut decididament en la popularització de la figura del seu mestre des de les pàgines d'"Scherzando" o bé mitjançant iniciatives com el concert número 49 de la Casa Sobrequés, el 3 de novembre de 1926 al Teatre Principal de Girona. El va titular "Festival Morera", i van intervenir-hi La Principal de Peralada, L'Art Gironí, tres-cents orfeonistes dirigits per Baró Güell, la liederista Rosina Tasso i el pianista Francesc Casellas, també fervent partidari de Morera. No cal dir que el repertori estava format íntegrament per obra seva.⁶ Tot un homenatge de Sobrequés a qui ja feia més de deu anys que era mestre

seu. Perquè cal dir que havia començat els estudis d'harmonia amb Morera el 1915 i en els anys immediatament posteriors, com ho recorda la dedicatòria de l'*Adagi en Re per a quartet de corda*, datat el 14 d'agost de 1918, que forma part també de les obres de Sobrequés dipositades ara a la Biblioteca de Girona: "Estrenat el dia de la vinguda a Girona del meu mestre En E. Morera". D'aquesta primera etapa de l'aprenentatge, n'han perviscut tres quaderns més d'exercicis que conserva la família, així com un quart, de 1937, que enllaçaria amb aquest cinquè i últim, ara feliçment consultable.

Paraules i partitures que fan reviu el dia a dia d'un procés d'aprenentatge, que permeten apropar-se a Tomàs Sobrequés i, en fer-ho, permeten també conèixer millor Enric Morera. Testimonis d'una amistat de quasi vint-i-cinc anys, d'una manera compartida d'entendre la música i, en certa manera, d'entendre la vida.

Notes

1. En les transcripcions dels textos de Morera, he mantingut en tot moment el lèxic i l'ortografia tal com apareixen en el manuscrit original, amb l'única excepció dels accents, que he afegit per evitar confusions en el significat d'algunes frases.
2. Carta escrita des de Caldes de Montbui el 8 de juny de 1938, coincidint amb la correspondència musical amb Sobrequés. Fons Vives i Miret, Biblioteca de Catalunya.
3. Carta datada a Barcelona el 8 d'abril de 1940, núm. 95 del mateix fons.
4. Carta núm. 83 del fons esmentat.
5. "Per correspondència, En Morera va lliurar i polir els meus coneixements musicals [...] Jo instrumento moltes sardanes del Mestre Morera. Però cal fer una observació. Fóra ridícul creure que Morera no sabé instrumentar. Ho faig senzillament per a alleugerir-li la feina, per a simplificar-li l'excés de producció". Vegeu Albert (1931)
6. Vegeu "Scherzando", núm. 191. Girona, octubre 1926, pàg. 73-76.

Bibliografia

- Albert i Galter, Ernest. *Els nostres compositors. Retrats. Josep Blanc Reynalt*. A: "La Dansa més Bella", núm. 37, Figueres, gener 1931, pàg. 4-6.
- Aviñoa, Xosé. *Morera*. Barcelona: Edicions Nou Art Thor, 1985.
- Cortès, Francesc. *Enric Morera. Un esperit abrandat per la música*. A: "Revista Musical Catalana", núm. 96, Barcelona, 1992.
- Gay, Joan. *La Casa Sobrequés, un focus de cultura musical a Girona*. A: "Revista de Girona", núm. 169, març-abril 1995, pàg. 48-51.
- Palma, Victòria i Sobrequés, Jaume. "L'obra musical de Tomàs Sobrequés i Masbernà". A: *El Cafè Vila*. Girona: Museu d'Art de Girona, 1996, pàg. 107-112.
- Planes, Ramon. *El mestre Morera i el seu món*. Barcelona: Pòrtic, 1972.

Joan Gay i Puigbert. Professor del Departament de Musicologia de l'ESMUC, i membre del MUSC, grup de recerca Les Músiques en les Societats Contemporànies, de la Universitat Autònoma de Barcelona.



William Caplin

William E. Caplin és un teòric i analista musical nord-americà interessat en l'anàlisi de la forma, tal com es reflecteix en un dels seus llibres, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (1998). El seu currículum compta amb estudis superiors de composició. La seva faceta pedagògica comença el 1978 a la Universitat McGill (Montreal, Quebec), on aconsegueix la plaça de professor titular de teoria musical el 2005. Tot i això, no deixa de visitar Europa sempre que pot. El seu pas per Barcelona va consistir en un dels últims actes de l'Any Haydn celebrat a l'ESMUC.



INGRÍD PUJOL

per ÍNGRÍD PUJOL ROVIRA

William Caplin reconeix que li encanta Barcelona, no més espera poder-hi tornar amb més calma. Entre les dues classes magistrals que va oferir a l'ESMUC el passat mes de març sobre les complexitats estructurals en l'obra de Haydn, va explicar quan es va començar a inquietar per la teoria musical: "Crec que sempre havia estat interessat en la teoria musical, però no ho sabia." El teòric admet que no estava segur del que volia fer amb la música. Però quan va tenir el seu projecte final de composició acabat es va adonar que no es veia sent compositor, sinó que el seu interès real era "saber com estaven fetes les peces, com s'havien compost". Enmig de diferents dubtes va conèixer Nadia Boulanger (professora francesa d'A. Copland o P. Glass, entre d'altres), s'interessà per l'anàlisi musical i, finalment, va topiar amb *Emotion and meaning in music* de Leonard B. Meyer. Allà, diu Caplin, va sentir que hi havia alguna cosa.

"Meyer va ser la meua gran influència".

El teòric nord-americà afirma que Meyer el va influenciar enormement, fins al punt d'arribar a la Universitat de Chicago per estudiar amb ell. És aquí on Caplin comença la relació més estreta amb la teoria musical a través d'una tesi sobre ritme i melodia. Després vindrà la trobada amb les teories d'Erwin Ratz de la mà de Carl Dalhaus, que li farà obrir els ulls cap a un nou camí per a la forma musical: "Amb la influència especial de Heinrich Schenker, la forma musical va ser un tabú en la teoria moderna de mitjan segle XX; ningú no l'estudiava. Era considerada superficial, res d'important." Però Caplin va decidir seguir les teories de Schönberg i el seu alumne, Ratz. Es va adonar que te-

nia molt de material nou i va decidir treure'n un llibre: *Classical Form* (1998). "No és ben bé un llibre de text, però l'estic revisant per treure'n una versió més pedagògica", defineix l'autor.

Malgrat viure i treballar a Montreal, Caplin visita Europa de tant en tant. A través dels viatges i dos anys d'estada a Berlín amb Dalhaus, assegura que ha aconseguit fer bones connexions amb la teoria musical europea. I és que reconeix que hi ha diferències entre la concepció teòrica nord-americana i l'europea. L'analista creu que la primera és molt acadèmica i que "interpretar i teoritzar van per camins diferents". Però a nivell europeu té la impressió que "la frontera és més difusa" i afegeix que les noves generacions d'Europa són més flexibles i amb actitud diferent a la d'aquells teòrics centreeuropeus que van emigrar als Estats Units després de la Segona Guerra Mundial.

"M'agradaria pensar que la meua feina ajuda els intèrprets."

Caplin té clar els seus objectius personals: veure allò que passa en una obra partint de punts bàsics, però evitant una teoria massa abstracta. Les preguntes que es formula són: "Cap on va la música? Quins són els acords? En quin moment està?" Aquestes creu que són qüestions rellevants per als intèrprets i voldria pensar que els ajuda. Tot i això, el seu centre d'atenció ha estat el segle XVIII. El motiu? "La música és molt rica, interessant i em crida l'atenció. Les obres de Haydn, Mozart o Beethoven m'atrauen." Però el teòric afirma que la forma al llarg del període clàssic és gairebé el component més essencial que interessa als compositors de l'època; "sembla que és el repertori que deixa fer millor aquest tipus de teoria musical sobre la forma". Llavors, la forma és el secret

del segle XVIII? Caplin explica que és el segle en què tots els elements (harmonia, ritme, textura, estil, instrumentació...) van junts a través de la forma. El teòric concreta que té la sensació que aquests components estan en equilibri. Malgrat tot, remarca que entendre la composició de Haydn és dur i difícil per la seva complexitat, a diferència, a vegades, de Mozart o Beethoven.

Com a bon teòric, William Caplin no pot definir el concepte *forma musical* en poques paraules, per la seva polisèmia. A més, afegeix que hi ha moltes maneres per estudiar la música: "Jo estic interessat en una manera particular de pensar la forma: en relació amb el temps." El quid de la qüestió per a ell es basa a trobar el "començament", el "mig" i el "final" en una obra o en un fragment d'aquesta. El teòric aprofundeix en la terminologia i la concepció d'aquestes paraules per tal d'ajudar en la situació davant d'una peça, sempre amb un to explicatiu molt pedagògic. Sintetitzant, Caplin intenta "fer més explícita l'organització de les peces" a través de la seva teoria.

"Crec que la teoria musical seguirà sent l'estudi de la música encara que s'obri a altres disciplines."

Tanmateix, l'analista no deixa de veure un camp obert a la teoria musical. Després de dos anys com a president de la Societat de la Teoria Musical (2001-2003), ha vist com la investigació acadèmica i l'orientació pedagògica dels conservatoris s'anaven unint. Després de la creació d'aquesta societat i la implantació de la teoria musical com a estudis professionals, Caplin creu que aquesta branca d'investigació té molts camins oberts relacionant-se amb altres disciplines, però sense perdre la música com a objecte d'estudi.

Corrigenda. En l'entrevista a Sílvia Pérez Cruz del número passat, l'autoria de la fotografia és atribuïda erròniament a Ingrid Pujol. El seu autor és Xavier F. Güell.

Activitats

maig 2010

Dilluns 3, de 10 a 13 h
Aules 110 i 307

Classe magistral.

"Recitar cantando". A càrrec de Marco Beasley i Guido Morini.

Organitza: Departament de Música Antiga.

Dilluns 3, hora per determinar
Aula 350

Curs.

"Repertori orquestral per a contrafagot".

A càrrec de Suavek Krymalski.

Organitza: Departament de Música Clàssica i Contemporània.

Dilluns 3, de 18 a 19.30 h
Aula 349

Seminari de sonologia.

"L'estudi d'enregistrament: manteniment i consells preventius". A càrrec de Joan Maria Caldés.

Organitza: Departament de Sonologia.

Dimecres 5, 12 i 19, d'11 a 14 h
Aula 352

Seminari d'investigació musical.

"Investigació mixta-processos d'innovació i canvi".

A càrrec de José Tejada.

Organitza: Departament de Pedagogia.

Divendres 7, d'11 a 14 h
Aula 348

Seminari de didàctica.

"Conjunts instrumentals: objectius, continguts i dinàmiques de treball". A càrrec de Joan Chamorro.

Organitza: Departament de Pedagogia.

Divendres 14, dissabte 15 i diumenge 16

Punt de Partida: I Jornades de Pedagogia Musical a l'ESMUC.

Punt de Partida són les primeres jornades d'educació musical de l'ESMUC que organitzen els estudiants del Departament de Pedagogia. Durant tres dies, l'Escola es convertirà en un punt de trobada per a la participació, l'aprenentatge, l'intercanvi i el debat entorn de diferents aspectes de l'educació musical.

Organitza: Departament de Pedagogia.

Divendres 14, d'11 a 14 h
Aula 345

Seminari de musicologia.

"Interpretations of Cuban music genres by Gonzalo Rubalcaba". A càrrec de Christa Bruckner-Haring.

Organitza: Departament de Musicologia.

Divendres 21, 19 h
Aula d'orquestra

Concerts de l'ESMUC.

Concert de percussions.

Grup de Percussions de l'ESMUC.

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



GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Als 150 anys del seu naixement

Gustav Mahler (1860-1911) és un dels grans creadors de la història de la música i alhora una de les seves personalitats més complexes; i això no solament per la do-

ble condició de grandíssim compositor i de no menys grandíssim director. És també una figura que s'ha anat fent gran al llarg dels darrers cent anys i que ha estat objecte d'un apropiament patrimonial progressiu i ininterromput.

En l'avinentsa del 150 aniversari de la seva naixença, que enllaçarà l'any vinent amb el centenari de la seva mort, la seva figura reviscola amb un protagonisme actualitzat enormement atractiu.

Hi ha components de la seva personalitat que formen i atien la seva apuntada complexitat, un dels quals l'encasellament en una ciutat tan vital, tan rica i també tan complexa en la seva vida artística i intel·lectual com era Viena, i a més en uns anys –l'intercanvi de centúries– en què aquesta circumstància esdevenia marc i teló

de fons actiu d'una enorme transcendència històrica. La capital austríaca, a les envistes de la gran ensulsiada del que en altre temps fou poderós Imperi austrohongarès, esdevenia una intensa olla de pressió on es congriava una gran

efervescència d'idees i de corrents intel·lectuals i artístics. No cal esmentar noms concrets, que prou n'apareixen en el curs d'aquest Tema, que justament té el mèrit d'oferir una visió de Mahler molt aprofundida i atenent molt al més enllà de l'aparença fins a convertir l'aplec de treballs en un material enormement ric i substancios.

La figura de Gustav Mahler és disseccionada des de diferents perspectives, i amb ella el nucli essencialment generador de la seva obra. Les seves

arrels més pregones, la seva biografia, els seus perquè més amagats, les seves relacions i les interrelacions més subtils, significatives i genuïnes d'una obra i d'un procés creatiu i, definitivament, d'una personalitat d'una riquesa impressionant i inabastable.

RMC
307

Alma, la musa de l'home Gustav Mahler

La música de Gustav Mahler, com la de molts grans compositors que han quedat gravats amb lletres d'or a la Història de la Música, exigeix compromís. Un compromís amb la causa de Mahler: la recerca de resposta a allò insondable. És, per tant, un compromís no exempt de dubte, atesa la possibilitat de fracassar en aquesta recerca que, finalment, mou la vida de l'ésser humà.

per MERCEDES CONDE PONS

Aquesta recerca, que reconeixem en la música de Mahler, no és només responsabilitat del compositor; sinó també –com a oient, consumidor i, per tant, còmplice– d'aquell que es reconeix en la seva música com a caminant errant i fa seu –d'aquí el compromís– aquest camí individual cap al coneixement.

La música de Mahler és, doncs, una música amb la qual hom s'endinsa cap a la interioritat més fonda de l'ésser humà; cap a aquelles qüestions que configuren la condició humana i que, precisament, pel seu existencialisme més definitori, més preocupen l'home. És la recerca del coneixement cap a un mateix, el camí de tota una vida, de tota una existència, tan llarga a vegades, i tanmateix tan curta, minsa i superficial.

I malgrat que pugui semblar el contrari, aquesta música no s'ha d'entendre com la pròpia del geni egocèntric, sinó com el resultat humil d'unes investigacions inexorables a les quals el geni es veu empès. Sí que pot ser considerat egoista, i fins i tot egocèntric, el condicionament vital que això suposa, al qual es veu abocat el mateix home –en aquest cas Mahler– que acull el geni i, per tant, també la gent que l'envolta. L'ego va lligat a l'individualisme, i l'escolta d'una música de les característiques de la de Gustav Mahler pren la seva màxima dimensió en l'audició solitària. No es tracta d'una música per compartir, per fruir-ne acompanyat. No és una música que temperi l'ànim, que l'embolcalli; no és música amansidora, ni apai-vagadora. I això no vol dir que sigui música dura, seca o mancada de sensualitat. Ni tampoc vol dir, això, que es tracti de música hermètica o abstracta –de fet, la mateixa condició de la música ja porta l'abstracció en la seva condició original–, però, en qualsevol cas, no és música despullada de sentit, d'idees. Al contrari, probablement la música de Mahler sigui una de les més carregades de significat de les que es coneixen. La diferència radica principalment en el fet que, si bé hi ha música descriptiva –Mahler va defugir incisivament l'apel·latiu de música programàtica malgrat uns primers flirteigs– i música formalista –un potser pobre, però útil, antònim–, la de Mahler es desmarca d'aquestes dues classificacions. Mahler escrigué sempre per una necessitat imperiosa d'expressar-se: *"Tota la meva vida està continguda en elles"*, va dir ell mateix tot referint-se a les seves dues primeres simfonies. *"Hi he deixat la meva experiència i els meus patiments... a qualsevol que sàpiga escol-*

tar, la meva vida se li farà molt clara, perquè les meves obres creatives i la meva experiència estan tan íntimament lligades que, si la meva vida transcorregués tan pacífica com un riu per una prada, crec que no seria ja capaç de comprendre res." L'excel·lent biografia d'Alma Mahler, escrita per Susanne Kegan, *La núvia del vent*, cita aquestes paraules per concloure que *"si Alma Mahler hagués estat capaç de comprendre completament les composicions del seu futur marit en l'època en què estaven promesos, hauria trobat menys dificultats per adaptar-se a la vida de casada, perquè aquelles obres profundament subjectives estaven sembrades de claus referents al caràcter del seu creador"*.

Alma Mahler va ser la persona més propera a l'home –i geni– Gustav Mahler, durant els deu anys que va durar el seu matrimoni –fins a la prematura mort del compositor–, els anys més prolífics i actius de la seva existència i, per tant, de la seva obra. Posseïdora d'un sisè sentit –o si més no, ella mateixa, d'un ego destacadíssim– per "olorar" la genialitat en aquells que l'envoltaven, va iniciar-se de ben jove en l'art de "descobrir talents". El seu primer amor fou el pintor de la Secessió Gustav Klimt; destrossà el cor del compositor i professor Alexander von Zemlinsky; enamorà, fou esposa i mare de dues filles de Gustav Mahler; amant i esposa turmentosa de l'arquitecte Walter Gropius –i també mare d'una nena morta en la flor de la vida–, com també amant del pintor expressionista Oscar Kokoschka; finalment fou esposa en darrer terme d'un altre geni, el novel·lista i poeta Franz Werfel. Sempre envoltada de gloriòs personalitats d'una època prolífica i trencada per un segle XX marcat per la barbàrie, Alma Mahler fou musa de les arts amb majúscules, i així ho demostren, en part, les obres de Gustav Mahler. Ella mateixa confessava no ser capaç d'estimar ningú que no fos superior en talent a ella mateixa. Un talent no només a nivell creatiu, sinó també en intel·ligència i, sobretot, en humanitat.

I és ben cert que Gustav Mahler fou un gran creador, però també ho és –i la seva obra ho posa de manifest– que fou un artista molt humà. No existirien les seves obres sense el vessant fràgil i sensible que s'aprecia en aquestes en constant contrast amb la fortaleza titànica, la fina ironia, el dolç retorn a la infantesa, la por a la mort, l'anhel de viure, la recerca de la divinitat no sempre exitosa, el dubte existencial, l'arrelament a les tradicions..., qüestions totes aquestes que apareixen reiteradament en cadascuna de les seves obres. I és aquesta fragili-

És ben cert que
Mahler fou un gran
creador, però també
ho és que fou un
artista molt humà.

RMC
307



tat i alhora fortaleza; en definitiva, aquesta humanitat, la que fa que l'oïent que es reconeix en la música, s'hi comprometi de per vida.

Això és el que va fer Alma Mahler en comprometre's –tot renunciant a la seva pròpia creativitat com a compositora a instàncies del mateix Gustav Mahler– i casar-se amb ell a la tendra edat de vint anys. Però la realitat és que no només Alma Mahler va “patir” les conseqüències d'aquest lligam, sinó que el mateix Gustav Mahler va deixar constància en la seva obra de la influència que la relació amb Alma va tenir en la seva vida. Citant novament Susanne Keagan, l'autora dedueix que “Alma va suscitar reaccions extremes en totes les persones que la van conèixer”, “Per a Franz Werfel, Alma va ser sempre una font d'embadaliment: «Extreu la seva intuïció d'una ànima sibil·lina», va escriure el 1918. «És una de les poquíssimes dones màgiques que existeixen. Viu dins d'una lluminosa màgia rossa que conté molta voluntat de destrucció, molt d'afany de subjugar, però tot això de forma nebulosa i fluida». Segons el dramaturg Franz Theodor Csokor, Alma representava el tipus femení definit pel poeta Peter Altenberg: “Una vigoritzadora d'herois, és a dir, una dona la companyia de la qual estimula en l'home escollit per ella la consecució de la seva màxima altura de capacitat creadora.”

Si hem de fer cas dels testimonis contemporanis de la potent parella, no resulta estrany trobar en la música de Mahler, i darrere de totes les qüestions que el preocupaven, un tret unificador i comú: la recerca i comprensió de l'Amor. Si més no, ell mateix va traduir aquest anhel constant en paraules: “Com són d'obscur els fonaments en què descansa la nostra vida?, d'on venim?, on ens condueix el nostre camí?... Quin és l'objectiu dels nostres afanys i les nostres penes? Com he d'entendre la crueltat i la malícia

que hi ha en la creació d'un Déu bondadós? Serà la mort la que reveli en darrer terme el significat de la vida?” Gustav Mahler va buscar resposta continuament a aquestes preguntes a través de la seva música, però abans va intentar-ho a través del pensament de Schopenhauer i Nietzsche, que no el van satisfer. El primer d'ells per la seva visió pessimista a propòsit de la incapacitat de la humanitat per lliurar-se de les urpes d'unes circumstàncies que estan fora del seu control, i el segon per la seva negació de l'existència de Déu. Mahler va buscar sempre Déu o, més ben dit, va intentar donar raó a la seva existència, però aquesta se li va resistir amb força. Com a jueu convers –amb més o menys convicció– al catolicisme, la seva recerca espiritual va ser intensa i molt fructífera creativament. Però a la fi, com cal entendre les seves darreres obres?

El cant de la terra, escrit poc temps després de la tràgica mort de la seva filla petita, Maria, és un plany desesperat amagat sota uns poemes xinesos –de Li Bai, Chang Tsi, Mong Kao-Yen i Wang Wei– que semblen voler relativitzar el dolor de l'existència humana. Però el darrer de tots, *Der Abschied* (El comiat), en el qual apareixen alguns versos afegits pel mateix Mahler, la tragèdia amenaça com una ombra l'ànim de Mahler: “Oh, amic meu, la fortuna no ha estat benevolent amb mi en aquest món! ¿On aniré? A vagar per les muntanyes. Cerco la tranquil·litat pel meu cor solitari. Faig camí cap a la pàtria, cap a la meua casa. Mai més no vagaré en la llunyania. El meu cor està tranquil i espera la seva hora”, i tanmateix sembla trobar un cert consol en la vida que continua inexorable al seu voltant: “L'estimada terra floreix per totes bandes en primavera i s'omple de verdor novament! Per totes parts i eternament resplendeix de blau la llunyania! Eternament... eternament...”

Sovint s'ha considerat la seva *Novena Simfonia* com la darrera obra del seu catàleg simfònic; el seu testament vital en forma d'aparent serena renúncia a la vida per la via de la redempció. Aquesta lectura no està renyida amb la que ofereix la *Desena Simfonia* –inacabada– de Mahler. La *Simfonia núm. 10* és el seu testament darrer i, malauradament, incomplet. Si bé Mahler intenta desvincular-se sovint del seu caràcter més humà –les debilitats, els dubtes, el mal– a través de la música per intentar aproximar-se al Déu bondadós del catolicisme, en la *Simfonia núm. 10* no pot evitar reconèixer-se més humà que mai, per la via de l'amor frustrat amb la seva esposa Alma i la proximitat d'una mort que s'entreveu com una ombra fosca i implacable. És per això que la *Desena* té un omnipresent aire de pessimisme. Mahler deixa constància d'aquesta finitud de l'ésser humà que acaba acceptant quan la mort li camina ja propera, en una obra en què per primer cop abandona cap afany transcendent per prioritzar l'emblema suprem de la seva vida: l'amor. Un amor que, però, està lligat a la vida, no a la mort. Un amor que per a ell està representat en la figura de la seva dona, Alma. I que malgrat el fracàs matrimonial poc temps abans del seu traspàs, continua ocupant el lloc principal de la seva vida, com deixa constància en un marge de la partitura d'un dels esbossos d'aquesta simfonia: “Viure per tu, morir per tu. Almschi!”

Es pot entendre, en aquest context, que en aquesta simfonia aparegui un moviment central, breu en comparació amb la resta de moviments, que ell mateix intitula “Purgatori”, com a segona opció després d'haver valorat la possibilitat de titular-lo “Infern”. A què feia referència Mahler amb aquest nom tan lligat al món del catolicisme, que fa servir la música d'un dels *lieder* dels *Knaben Wunderhorn*, “Das irdische Leben” (La vida terrenal)? El text d'aquest lied es refereix a la finitud de la vida, a la mort injusta i inesperada, i a la dissolució del temps i de les esperances. Què és si no la vida, en aquests termes, sinó un Purgatori, un lloc de trànsit –en comptes de la condemna que suposa l'Infern– cap a un altre estadi de repòs?

RMC
307

Mahler, una música contra l'hàbit

Quan se sostreu a la vida allò que l'apuntala –és a dir, l'hàbit–, els moviments tendeixen a interrompre's, a canviar de direcció, a esdevenir inestables... I exactament aquesta és la inquietud per la qual Mahler fou vist com a demoníac. Tanmateix, la seva brusquedat sovint es plasmava en un gest d'alegria, tal com ho recorda A. Roller: "*el riure de Mahler era fàcil i sincer...*", testimonia l'escenògraf. I en el mateix sentit s'expressa J. Bohuslav Föörster quan evoca com Mahler va canviar d'humor un dia en què ja havia decidit deixar Viena i, malgrat això, es va animar fins a l'entusiasme tot parlant de Giordano Bruno.

per JOSEP CASALS

Professor d'Estètica i Història de l'Art a la Universitat de Barcelona, autor d'*Afinidades vienesas*, entre altres llibres

RMC
307

L'afinitat de Mahler amb el pensament de Bruno rau en un panteisme que confereix el màxim valor a l'element més modest d'una natura sempre renaixent. Però l'altra cara d'això és l'aparellament d'esperança i precarietat. El nexa de l'antinòmia és la ironia. Així, la cançó infantil *Bruder Martin* (o *Frère Jacques*) sempre havia sol·licitat la seva atenció, fins que va anar a raure a la *Primera Simfonia*; tanmateix, en aquest moviment (que Mahler compara a un ball vist de lluny en una carta al crític M. Marschall), la cançó esdevé una marxa fúnebre. Tot pot ser una altra cosa: allò que des de fora és un remolí de moviments incongruents, dins del ball adquireix sentit per la música. Amb la mateixa ambivalència, a l'humor negre se superposa un to de faula pel qual s'inverteix la relació entre el caçador i els animals del bosc.

Segons Natalie Bauer Lechner, Mahler també retrobava elements de la seva infància en el lied *Des Antonius von Padua Fischpredigt*; i se sentia induït a riure en parlar d'aquesta música metamòrfica i de la prèdica llançada a diverses espècies de peixos que escoltaven, passaven i oblidaven. Aquell "*torrent de vida mai aturat*" al qual Mahler al·ludia en la carta a l'amic crític, aquí pren una tonalitat remissiva, però no deixa d'aparèixer com un flux dilapidador.

Un flux que en *Ablösung im Sommer* apareix en termes de destrucció i substitució. Els versos que Mahler afegeix al poema introdueixen una explícita referència al temps: què el farà més passador, ara que el cucut mort ha caigut de l'arbre verd? El rossinyol que canta en una altra branca verda. Tanmateix, és a *Das irdische Leben* on apareix més cruament la inexorabilitat del temps. En aquest lied de fluència irregular, la convergència del clam

del nen amb els registres de la mare i del narrador assimila el moviment repetitiu a un decurs on tot arriba tard o en va. La cèl·lula que condensa aquesta manca de sentit és un *perpetuum mobile* sense meta ni conclusió: heus aquí fins a quin punt és absurda la vida. Però heus aquí, alhora, com la música inverteix aquesta manca de sentit.

En efecte, la música és líquida –deia Proust–, però s'articula com un espai –afegia Broch–: la música és temps construït. Potser Mahler va voler dir això quan, en tornar del Festival Strauss de Munic, elogià el poema simfònic d'*El Quixot* amb aquests mots: "*no hi queda res de matèria sòlida*", "*tot es converteix en so*". Curiosament, aquest elogi revela una profunda divergència entre ambdós músics: mentre que l'obra d'Strauss, segons que diu ell mateix, es veu regida per una voluntat capaç de restituir qualsevol objecte, Mahler evoluciona en sentit contrari fins al punt d'afirmar "*Pereat tot programa!*"; i això es palesa també en la carta a Marschall, que havia parlat d'una relació amorosa en referència a la *Primera Simfonia*: "*l'experiència viscuda fou l'ocasió, no la substància*", matisa Mahler.

El seu és un món particular, amarat d'una sensibilitat moral que el fa reconeixible i que no vol ni pot expressar-se sinó "*amb mitjans purament musicals*". Tanmateix, això que Mahler anomena "mitjans" és material en un doble sentit: material en què arrela la forma, substrat del teixit de citacions; i matèria caduca, restes d'un món humiliat o perdut. Des del primer punt de vista s'aprecia una distància respecte d'allò fixat com a superior que es manifesta en el to d'aquelles citacions i en el predomini del centrífug. En comptes de preparacions envers l'acompliment de l'expectativa hi ha falles i mutacions, però també retorn i sedimentació d'una tradició reconstruïda fora de la rutina. I aquí enllacen els dos punts de vista: el segon mena a allò condemnat que reviu per un alè com el del joc, a allò que Adorno anomena "*mimètic*".

El seu és un món particular amarat de sensibilitat moral que el fa reconeixible.



expressiu" i que ell o Benjamin associen a una prehistòria utòpica. Per les dues bandes perd poder el subjecte que governa i planifica; en canvi, emergeix aquella virtualitat per la qual la música conflueix amb la imatge davant del discurs regit pel principi d'identitat i per la clausura en codis definits.

Schönberg ho va veure en la *Novena Simfonia* quan digué: "L'autor a penes hi parla ja com a subjecte [...], només com si fos un intèrpret..." I el mateix Mahler constata que, quan escriu o reescriu poesia sedimentada, el resultat continua inscrit en "aquella tradició" familiar (*heimlich*), sent aquesta una desposseïció que passa a l'extrem contrari, el de l'inquietant (*unheimlich*), quan compon i diu que és com si un *daimon* ho fes en el seu lloc, tot confrontant-lo a l'atzarós i contradictori.

Mahler és un home que sap i no sap. Que, com en la imatge del ball, es troba en el límit del sentit. Entre la primera llum (*Urlicht*) i la negra nit (*Um mitternacht*). Entre la construcció i l'esllavissament. I això que ha d'interpretar és un vaivé de representacions que s'encreuen. Però es tracta de signes musicals aliens a la correspondència mimètica en un sentit clàssic (narratiu o descriptiu). Així el "so natural" (*Naturlaut*): les veus d'ocells constitueixen un mòdul que va de la reminiscència d'una natura

indomesticada a la malastrugança de l'inici de *Das irdische Leben* o al motiu nocturn que acompanya el poema nietzschian de la *Tercera Simfonia*. L'element natural és indissociable d'una animació expressiva que tendeix a forçar el llenguatge i que advé en múltiples variants. Si en aquesta simfonia les veus d'ocells remetent a una terra densa i profunda, els ocells de *Das Lied von Erde* se situen en la confluència entre la terra i l'aire vespral, entre el crit lúgubre i un silenci obert a l'inaprehensible. I si aquí l'ombra s'inverteix en un fresc renéixer, aquests dos vessants, crepuscle i aurora, també s'aparellen en aquell *Naturlaut* que és la citació del *Bruder Martin*, i en el qual s'uneixen la nostàlgia de l'immediat i la distància irònica.

Aquesta és, també, la distància de l'estranyament. La d'un home que se sap estranger en tots els sentits ("com a bohemí entre els austríacs, com a austríac entre els alemanys, com a jueu arreu"). I així mateix, en el sentit de "bàrbar" que li aplicaven amics com ara Natalie Bauer Lechner, atenent a la seva severitat enmig d'un ambient procliu a les fantasmagories ornamentals. Mahler és el jueu errant en qui s'uneixen Orient i Occident, Moràvia i Bohèmia, la ciutat de Viena i els aires italians, el judaisme i el cristianisme... Mahler és Europa —com ho corrobora la seva inadaptació a Amèrica.

Però fins i tot en el marc europeu finisecular, Mahler es resisteix a l'esteticisme fusional: així com els seus ocells no revelen cap secret del cosmos, tampoc els elements naturals i artístics se subsumeixen en un encadenament universal. Les figures de l'aigua no remetent a un *continuum* com el de Wagner, sinó més aviat a una disseminació de reguerols com els d'una fotografia de Heinrich Zille del 1898 en què una nena vacil·la d'entrar en un toll mentre altres nens s'allunyen en un carrer suburbial. Així és l'*infans* mahlerià (com el de Freud, amb qui no per atzar es va entendre bé).

Que un cant de nens imiti el so de les campanes després de la cançó nocturna de Nietzsche a la *Tercera Simfonia*, apunta a una puresa germinal com la que en la *Segona* (una simfonia aquàtica, deia Brahms) es manifesta en la identificació de les campanes amb la naturalitat i amb una salvació sense Judici Final. Ara: a la *Tercera*, un panteisme dionisiac desplaça aquell punt un xic doctrinari en què convergien judaisme, catolicisme i compassió schopenhauriana. Hi ha, però, a la *Segona* una presència del límit que es relaciona amb la noció d'*infans* i que torna a aparèixer a la *Cinquena*: l'exigència d'una llarga pausa. *Infans* vol dir també mudesa. I aquest límit pot remetre al contrari del naixent, però es correspon amb una dimensió moral igualment alternativa: l'acceptació del trànsit, la preferència pel suspensiu respecte del conclusiu. Fet que, d'altra banda, mostra la preeminència del *discontinuum*, i que es plasma en formes d'extinció que recorren tota l'obra, anàlogament a com la suspensió de l'última paraula a *Das Lied von Erde* (*ewig...*) s'anticipa ja a *Das Klagende Lied* (*kan...*) i als finals vacil·lants dels *Kindertotenlieder*.

D'una banda, no falten en Mahler fils ocults que es reprenen o que anuncien trets de blocs posteriors; d'una altra, la seva producció avança engendrant diferències i cancel·lant coses que no poden tornar a ser. I el mateix s'esdevé en cada peça. Per això la tensió s'imposa a la inèrcia i a la síntesi. Perquè, tan bon punt es perfila una línia, aquesta es fragmenta per obrir pas a elements nous i imprevisibles.

**Però fins i tot en
el mar europeu
finisecular, Mahler
es resisteix a
l'estètica fusional.**

RM C
307

Interpretar l'esfondrament

La creació segons Mahler

S'acostuma a dir, tot recordant el que suposadament deia Gustav Mahler, que l'aspecte fonamental de la interpretació musical no es troba detallat en la partitura i sí, en canvi, en allò inefable que s'intueix, que emana subtilment entre les notes per a aquell –és clar– que sap percebre-ho.

per JACOBO ZABALO

La peculiar sensibilitat de Mahler com a compositor, atribut compartit amb altres creadors, eclosionà en el seu cas gràcies a la professió de director d'orquestra. Mahler no hagués esdevingut el compositor que coneixem si hagués invertit totes les seves energies en la creació en comptes de capficar-se fins a l'esgotament enfrontant-se amb mig Viena en la cerca d'una sonoritat autèntica, exigent per als oients i respectuosa envers la millor tradició. *"L'obra ha de tornar a néixer"* decretava Mahler abans de cada interpretació com un lema inflexible i creatiu, veritable invitació al rigor i l'honestat en l'intent d'actualitzar el seu significat.

Sens dubte, es tracta d'un tòpic de sentit comú, però com a tal, i a pesar de no coincidir forçosament amb la veritat, la implicació de Mahler en la seva tasca d'interpret és simptomàtica d'un tipus de composició que es retroalimenta paradoxalment: si bé amb la direcció privilegià la forma, el respecte als models clàssics i el seguiment d'unes sonoritats magistralment estructurades, la seva tasca compositiva, contextualitzada en un època de profunds canvis, el portà a donar la prioritat als materials sonors, que sovint s'amunteguen... com creant el seu propi ordre. *"A primera vista –escriu Pierre Boulez– podria semblar que la forma musical no és susceptible de suportar una acumulació de fets tal que el relat es perd en voltes inútils, que la sobrecàrrega n'esborra la intenció"*. El compositor francès, també director d'orquestra, no oculta la seva estranyesa davant l'agosarada opció de Mahler. El cert és que la seva obra manifesta un rebuig clar a les fórmules convencionals, rebuig que parteix menys d'un afany efectista i molt més d'una necessitat artística. Des de l'estètica, Eugenio Trias ha escrit recentment: *"Es produeix un veritable enderrocament i conflagració dels gèneres musicals. Es consuma la germinació de formes i espècies noves en les quals els criteris de distribució es modifiquen revolucionàriament, mentre es gesta quelcom que ens omple de perplexitat. Aquesta revolta fou probablement allò que retardà el gaudi d'aquesta música."*

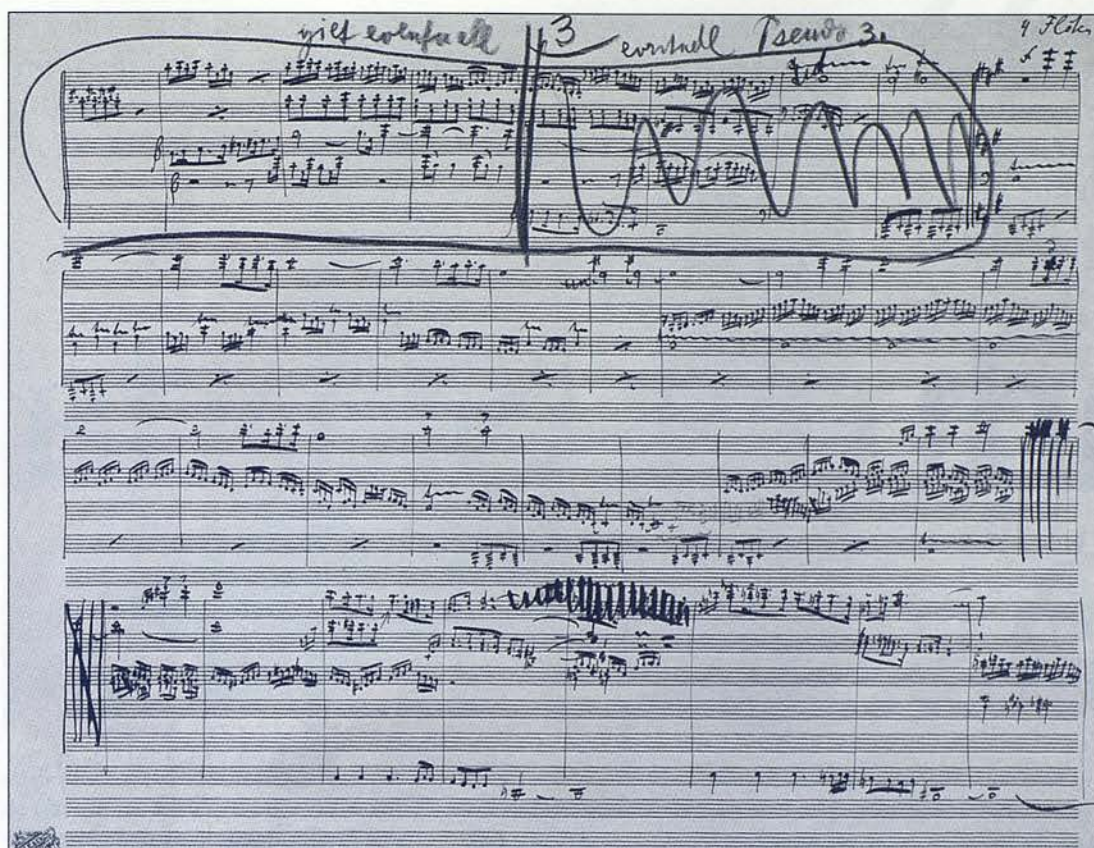
La creació d'un ordre nou, l'establiment d'unes regles que puguin substituir operativament les antigues, té lloc com a compensació d'una pèrdua. Així, la qüestió no ateny només, ni tan sols principalment, les regles, sinó que es relaciona amb la vivència insuficient de l'espiritualitat en l'art: què queda de l'èmfasi romàntica, de l'explicitació d'una vivència purament subjectiva, la del

sentiment, un cop aquesta s'ha establert com a paradigma? Precisament, la urgència de la reclamació evidencia l'enfonsament d'aquell món que Stefan Zweig va plasmar per escrit, i del qual Sigmund Freud diagnosticà les principals afecions. Al llarg de la seva vida, Mahler es trobà amb tots dos: el segon l'induí a reconèixer la projecció d'una fixació materna sobre la seva dona Alma, un cop ja l'havia perduda; pel primer reconegué el fet d'haver comprès, com mai abans, el sentit d'allò heroic encarnat en un home, el propi Gustav Mahler. La generació de joves artistes varen coincidir a considerar-lo com un far davant la tempesta, fràgil davant les circumstàncies vitals que l'envoltaren i, no obstant això, impertèrrit.

No va ser Mahler qui inicià les noves formes positives, però sí n'obrí la porta. La seva figura és cabdal per entendre el canvi de paradigma efectuat llavors, entre el segle XIX i el XX. L'enfonsament, l'enderrocament formal es tematitza a la seva obra, tot convertint-se en el nucli dur, en l'eix vertebrador d'un discurs fascinant i tremend. Allò que molts oients senten, que varen sentir en primer lloc, sona lògicament com una catàstrofe, un desordre manifest i en alguns casos amenaçant. Però, cal demanar-se, ¿quines són les implicacions d'aquest desconcert? Segons Theodor W. Adorno, un dels analistes més lúcids (pioner en la interpretació no només musical de Mahler), la perplexitat abans referida posseeix un sentit moral, molt vinculat amb la gestió anímica i libidinal: *"A aquells que es troben en connivència amb el món, Mahler els posa furiosos; això succeeix perquè porta a la memòria allò que han volgut expulsar fora de si mateixos. La insatisfacció amb el món dona ànima a l'art de Mahler."* El rebuig implícit en aquest esfondrament no és dissimulat en favor de praxis consoladores, sinó que es viu positivament; com una crítica que dissectiona, que qüestiona els límits i fa del mateix qüestionament una vivència que transcendeix l'experiència estètica merament complaent; aquella que contempla només els efectes agradables de la veritat, de l'asumpció d'un discurs sonor *caréssant*.

Seguint el seu venerat Friedrich Nietzsche, Mahler entén i assaja també la cara obscura de la veritat. Penetra en les clavegueres amb solemnitat, il·lumina les parts fosques amb dissonàncies que sentencien. Per saber desconstruir és necessari dominar l'art de la construcció, saber on les detonacions seran veritablement significatives, on emocionaran les esclatxes de llum, on tremolaran els fonaments i com s'eleva a la fi una fina pols de satisfacció, un cop el teló hagi caigut.

La seva figura és
cabdal per entendre
el canvi de
paradigma efectuat
llavors, entre
el segle XIX i XX.



MANUSCRIT AMB
ESBOSSOS D'UN
FRAGMENT
DE LA QUARTA
SIMFONIA DE
GUSTAV MAHLER

ALMA MAHLER WERFEL (1950)

Tornant a l'argument inicial, ¿no és aquí on millor es manifesta el seu coneixement professional, com a director d'orquestra? Els mecanismes que fan possible el miracle de la interpretació es posen, sovint de forma inversa i irònica, al servei de la creació, de la "re-creació" interpretativa. La dimensió operística de les simfonies mahlerianes suposa la narració d'una existència completa, amb el seu moment creador i la seva destrucció. Mons que participen de la paradoxa abans plantejada: "Realitzar musicalment el trencament significa alhora comprovar el fracàs real del trencament", planteja Adorno en la monografia dedicada a Mahler. "Pel fet de ser art, la música queda subjecta dels llaços que desitja tallar; i, essent aparença, els reforça." L'aparença és inalienable a l'art, tot i el diagnòstic hegelian que parla de la seva mort en favor del concepte. De forma similar, tampoc el sentiment, infatuat pel romanticisme, pot desaparèixer completament de l'àmbit musical. No pot fer-ho ni en les composicions aleatòries o serials del dodecafonisme. La component sensual de l'experiència musical, component fins i tot eròtica (tal com l'entengué Søren Kierkegaard, junt amb les seves reflexions sobre el *Don Giovanni* mozartian), és correlativa al subjecte que escolta. Sempre hi ha una intencionalitat, una recerca de sentit no lingüístic que el fenomen musical desperta a flor de pell per via de l'afecció anímica en l'interpret i/o l'oient. El consol pot obtenir-se des de la contemplació de la ruïna, com les figures de Caspar David Friedrich; o anant *només* un pas més enllà del romanticisme, tot assumint en un mateix la ruïna, la finitud característica d'un món que es desitja etern. Aquestes ànsies d'eternitat, sublimades sota l'aparença (imatge de l'instant que l'afecció musical estimula), es troben també a l'obra de Mahler, però –no podria

**La tragèdia de
Mahler començà a
l'època de la
innocència, quan
els seus germans
van morir.**

ser d'una altra manera— des d'una perspectiva decadent; una perspectiva que, malgrat tot, el compositor pretén vivificar realment, construint i recreant l'ideal irrealitzable.

Bruno Walter, deixeble i difusor de la música mahleriana (tot i ser per a alguns estudiosos dubtós quant a fidelitat interpretativa, i més encara quant a talla moral), recorda les lectures en veu alta d'*El Quixot*, que tant li agradaven compartir a Mahler: "Recordo fins i tot el moment que arribà a la batalla amb els molins de vent. Reia tant que va haver de deixar de llegir. Reia com un boig amb les desventures de l'amo i el criat, però allò que més el commovia era l'idealisme i la puresa de l'hidalgo." Walter refereix el caràcter taciturn i alegre, expansiu i reservat de Mahler, canvis de caràcter que tenien lloc "com si de sobte es retragués a si mateix d'haver oblidat inconscientment alguna pena". La tragèdia de Mahler començà a l'època de la innocència, en veure com els seus germans morien l'un darrere l'altre. S'entén, així doncs, que la música de Mahler es trobi, tot just com la seva existència, impregnada de melancolia i goig; afectes contraposats que sublimà ja des de la seva primera peça, creada amb només sis anys: una mar-

xa fúnebre que s'esdevenia en una alegre polka! Aquesta ambigüitat patètica, bella i angosant, es culminà amb mestratge inigualat a *La cançó de la terra* (*Das Lied von der Erde*), on el borratxo celebra la vida com un somni mentre el solitari busca repòs per al seu cor fatigat. L'últim moviment *Der Abschied* (El comiat), sembla no acabar-se mai. És un plaer sense fi escoltar aquesta peça tardana, que anuncia la mort del propi Mahler i la seva vida per sempre ja en la repetició de les darreres paraules: "Eternament... Eternament... Eternament..."

RMC
307

Paul Badura-Skoda, als seus vuitanta-dos anys, desborda passió per la música. Encara té prou energia i vigor per compaginar la seva tasca d'interpret i fer gires arreu del món, amb la d'investigador i docent, realitzant classes magistrals i editant música de Mozart, Schubert i Chopin, activitats que compagina amb la seva gran passió: el col·leccionisme de pianos antics.

Paul Badura-Skoda

Clàssic vienès

per SERGI RIERA

RMC
307

—En els programes de concert s'ha especialitzat principalment en el repertori dels clàssics vienesos, com Mozart, Beethoven i Schubert. ¿El seu interès ve donat perquè vostè també és austríac?

—És cert que una raó és perquè sóc austríac. Però n'hi ha una altra i és la música clàssica, en el sentit més profund. El classicisme representa un ideal per a tots els temps i és un període en què hi ha un equilibri total entre el contingut de la música, l'emoció i l'estructura, la forma. Sempre m'han atret l'estructura i la forma. De jove volia ser enginyer o científic. Evidentment, aquesta música m'és més fàcil d'interpretar, perquè conec l'ambient de Viena i d'Àustria, els seus paisatges. I també conec la llengua, que naturalment es reflecteix en la música, no sols en un lied amb paraules, sinó també en la música sense paraules, els cants sense lletra que són les sonates, perquè parlen el seu propi idioma com a contingut real.

—¿Troba en la música més contemporània l'equilibri i estructura que hi ha en el classicisme?

—Sí. En tota gran composició, en cada música o creació artística, hi ha una mica d'equilibri, d'estructura i forma. En la música romàntica hi ha més emoció, més sentiment que no estructura, però no fa mal apropar-se a l'emoció pròpia o a l'emoció del compositor. Jo estic enamorat de les obres de Brahms. En Brahms hi ha una altra vegada un enorme sentit de l'estructura. I també

m'agraden els compositors russos com Txaiovski o Xostakóvitx.

—Per què no interpreta Liszt?

—Vaig executar diverses obres de Liszt en la meua joventut, però el vaig deixar d'interpretar per la senzilla raó que hi ha molts grans pianistes que toquen bé Liszt. Per dir-ne un parell, el difunt Claudio Arrau era un gran intèrpret de Liszt. El mateix es pot dir de Wilhelm Kempff, més conegut per interpretar Beethoven, però el seu Liszt era una recreació ideal.

—Tot i que està especialitzat en la música del període clàssic, el compositor

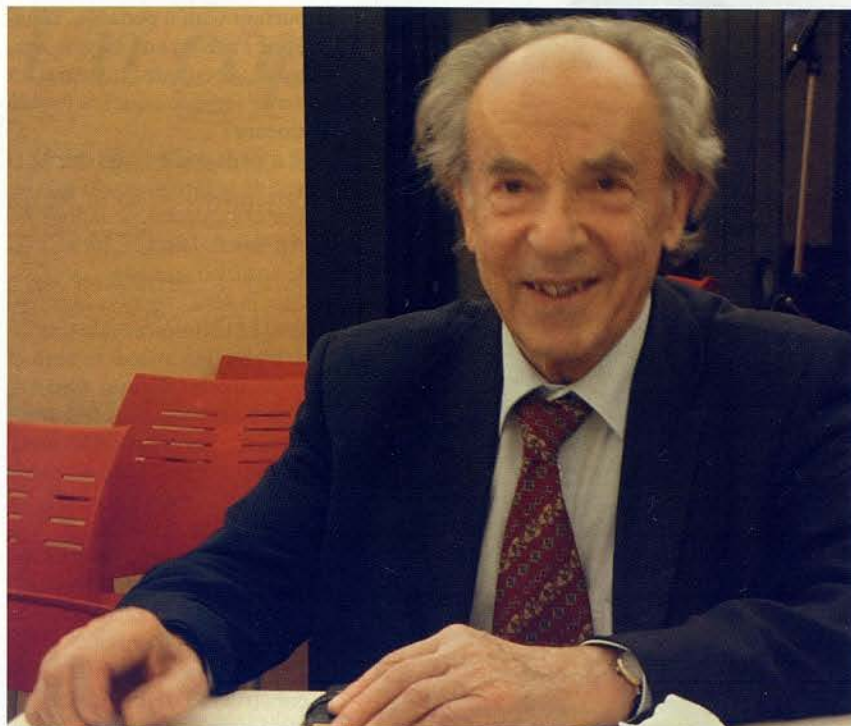
suís Frank Martin li va dedicar el seu *Segon Concert de piano*.

—Va ser una trobada molt important en la meua vida el fet de conèixer un gran compositor que perdurà en el futur. En Frank Martin hi ha una expressió personal que tothom pot entendre, naturalment amb un idioma més recent i modern. A Martin no li agradaven les grans dissonàncies i anava a la recerca de l'harmonia. Les seves últimes obres respiren aquesta harmonia, a part d'una profunda emoció. Ell em va dedicar també la seva última obra, la seva *Fantasia sobre ritmes flamencs*. Encara estic buscant una ballarina per fer-ne una execució amb dansa, perquè la idea del compositor era interpretar-la al piano en conjunt amb una ballarina. La filla de Frank Martin, Teresa, era una bona ballarina de flamenc que havia estudiat a Andalusia, i va estrenar aquesta obra amb mi. Desgraciadament ara no pot ballar aquesta obra amb facilitat, però està preparada per ensenyar-la a algú més jove.

—¿La seva faceta de musicòleg i d'investigador l'ha portat a especialitzar-se a interpretar amb pianos d'època? ¿Ho fa per reproduir el so amb la màxima fidelitat?

—Sí, és cert, però ho faig més per curiositat que per un sentit històric. Per a mi tota música és del present, de la nostra època, actual. És absurd tocar pensant en un públic de fa dos o tres segles. S'ha d'obtenir el mateix efecte que s'aconseguia amb mesures més modernes. És clar que espero que la interpretació amb instruments d'època sigui més o menys idèntica a la manera com van

“
El classicisme
representa
un ideal
per a tots
els temps.
”



“
Les notes
són punts
de referència
però no són
suficients
per donar
vida
a la música.
”

tocar Mozart, Beethoven o Chopin, però de fet, l'única cosa que importa és comunicar la música i fer participar el públic de la nostra emoció i la nostra representació.

—Vostè és un gran coneixedor dels pianos d'època i del *fortepiano*. Quina diferència hi troba, amb els pianos actuals? Per què té aquesta curiositat a tocar-hi?

—Els pianos d'època tenen un so més delicat, més platejat i daurat que no els pianos d'avui dia, que en comparació són una mica més pesants, com plom. Quan vaig interpretar aquest mateix programa a Berlín, fa uns dos mesos, vaig fer una introducció explicant una poesia alemanya que fa referència a un pollet perdut en una gran estació de trens. Evidentment, ell és massa petit i l'esta-

ció, que és massa gran, no està construïda per fer-se sentir. És el que passa amb el *fortepiano*. En canvi, l'efecte amb el piano modern en una petita sala de concerts és el contrari. A vegades hom

RMC
307

PAUL BADURA-SKODA, UN GRAN NOM PER A UN NOU CONCURS DE PIANO

Entre els dies 13 i 20 de setembre, Vila-seca acollirà la primera edició de l'International Piano Competition Paul Badura-Skoda, promoguda pel pianista i pedagog francès Pierre Réach, actualment professor de l'ESMUC. Amb aquest motiu, el pianista austríac ha situat l'ànim que el mou a assumir l'apadrinament d'aquesta manifestació, així com a refermar el seu savi ideari musical.

—Em sento molt honorat per aquesta proposta —idea del meu amic Pierre Réach— i també molt satisfet que es pugui celebrar a Catalunya, on sempre m'han rebut amb afecte.

Després d'assenyalar que està molt impacient per escoltar els joves intèrprets i desitjar-los molta sort, precisa:

—No ens interessen acrobates del teclat. Som a la recerca de veritables artistes que sàpiguin emocionar i engrescar el seu públic amb interpretacions fidels a l'esperit dels grans compositors.

Respecte del que representa avui dia l'inici d'una carrera pianística per als joves aspirants a disfrutar-la i quins valors s'han de posseir:

—És una fita molt difícil dedicar-se a la vida de pianista. Hi ha multitud de pianistes davant un públic menys



PAUL BADURA-SKODA AMB PIERRE RÉACH

nombrós cada any. La primera condició és confiança en un mateix i, sobretot, constància. També és important la capacitat de patir i sobreviure a la derrota. I afegeix que sens dubte, cal entendre l'idioma de la música: el general i el de cadascun dels grans compositors. S'ha de tenir una cultura espiritual que camini per damunt de les notes. I cal esperar també un coneixement íntim del nostre instrument: el piano (que molts cops els falta a grans pianistes).

RRMC

PAU BARCELÓ/ARXIU

té la impressió d'un elefant en una botiga de porcellana.

—¿També és lícit interpretar obres contemporànies amb pianos d'època?

—No ho faig si no és la intenció del compositor. Hi ha compositors moderns que escriuen una altra vegada per a *fortepiano*. Més conegut de fa temps és el cas del clavecí, com per exemple el famós *Concert per a clavecí i orquestra* de Falla, però es tracta d'un clavecí romàntic de final del segle XIX que no es pot comparar amb el clavecí de Bach. Quan es tracta d'interpretar un clàssic (del període de la música clàssica) en una sala gran o per tocar un concert de piano amb orquestra, prefereixo el piano modern, perquè és el so que tothom coneix i no l'interpreto amb el *fortepiano*, perquè té un aspecte exòtic que no estic buscant, que per a mi hi està de més. El més important és l'experiència autèntica, la veritat. D'aquesta manera, el piano no és tan petit i es pot fer sentir a tota la sala.

—En la seva faceta de creador i compositor, ha escrit cadències per als *Concerts de piano de Mozart* i ha finalitzat alguna *Sonata* inacabada de Mozart i Schubert.

—També tinc composicions pròpies, que no són moltes per la senzilla raó que tocar el piano m'absorbeix tot el temps disponible i encara més. Quan els meus alumnes em pregunten quantes hores diàries s'ha de practicar, la meua resposta és: "Vint-i-sis hores." També he fet algunes composicions que són d'es-



PAUL BADURA-SKODA DURANT UN DESCANS D'UNA ACTUACIÓ AL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA ALS ANYS VUITANTA

til contemporani, que no són amb el llenguatge de Mozart o Schubert, coses totalment diferents de les meves cadències, on m'estic ficant en la pell de Mozart, on jo mateix em sento com Mozart, per expressar el que ell volia dir.

—Vostè també du a terme una tasca

important com a pedagog, organitzant i realitzant classes magistrals. ¿Creu que l'interpret ha de tenir sempre aquesta funció de docent?

—La pedagogia és un talent al marge de la interpretació que no tothom té. Alguns pedagogs no saben tocar, i també hi ha pianistes que no són capaços d'expressar la seva experiència en paraules, de comunicar-la a uns altres. Hi ha una anècdota amb el gran Sviatoslav Richter. Quan el van convidar a ser professor de piano al Conservatori de Moscou, jo hi vaig assistir. Però no tenia gaire talent com a docent: m'hi adormia, en la seva classe.

—També compagina la seva feina d'interpret amb la investigació musicològica, resultat de la qual és l'edició d'obres...

—És important informar-se de la construcció de la música, de l'opinió dels compositors. Abans hem fet esment de Frank Martin. El fet de poder parlar amb ell em va ensenyar com interpretar les seves obres. El més difícil és precisament entendre les coses que passen entre les notes. Les notes són punts de referència, però no són suficients per donar vida a la

música, i a vegades succeeix que estic escoltant instrumentistes que toquen totes les notes justes, però no parlen, només donen notes sense idioma, sense contingut. El més important és l'herència. Per a mi, qui millor ho sabia fer era Edwin Fischer, una llegenda que existeix encara avui dia escoltant els seus enregistraments.

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/líbeta 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.

Un cop d'ull... al mes de maig

"Al maig, cada dia un raig"; si fa no fa, així es presenta un mes molt atapeït d'oferta musical, i amb opcions tan "llampegants" com enlluernadores. Grans orquestres, grans directors i grans obres del catàleg simfònic són principalment els caps de cartell dels cicles insígnia, si bé sempre hi ha lloc per a iniciatives força interessants, com les suggerides pel Centre Robert Gerhard en el seu camí de defensa del patrimoni musical català.

per MERCEDES CONDE PONS

A nivell simfònic, com queda palès en les pàgines següents, no hi ha lloc per al dubte. Tant l'Staatskapelle de Weimar com la London Symphony Orchestra, passant per l'orquestra d'instruments històrics Tafelmusik, són orquestres que venen per si soles. Si a més, s'hi afegeixen uns programes exquisits i treballats com els suggerits, tots els concerts mereixen una atenció especial. No cal dir que poder escoltar el *Concert per a piano núm. 20* de Mozart en *fortepiano* resulta una opció per valorar, ja que no és un instrument gaire sovintejat encara a les sales de concerts, malgrat el seu deliciós i androgín so, a mig camí entre el clavicèmbal i el piano. També sembla ineludible la cita amb l'Staatskapelle de Weimar, perquè serà la darrera oportunitat de veure dirigir a Catalunya un dels grans mestres: Leopold Hager. A Barcelona, amb l'Orfeón Donostiarra i la simfonia *Lobgesang* de Mendelssohn o a Girona, amb la presència de Maria João Pires amb el *Tercer Concert per a piano* de Beethoven, són dues cites que cal tenir en compte. Per descomptat, també ho és el retorn de la London Symphony Orchestra al Palau de la Música, amb una obra contemporània i l'apassionada *Simfonia núm. 7* de Dvorák.

L'òpera es mou entre les dues produccions del Gran Teatre del Liceu i la de l'Orquesta Sinfònica de Castella i Lleón al Palau de la Música Catalana. El Liceu presenta *El cavaller de la rosa* de Richard Strauss amb veus com les de Martina Serafin, Ofèlia Sala i Sophie Kock. A final de maig Maria Bayo serà la protagonista de la surrealista òpera de Francis Poulenc *Les mamelles de Tirésias*, en què intervindrà el Cor Madrigal. La Orquesta Sinfònica de Castella i Lleón porta en versió de concert l'òpera més coneguda de Gioacchino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, sota la direcció d'un expert en el repertori, Jean-Christophe Spinosi. Poca música vocal s'afegeix a l'oferta, a banda del concert de Montserrat Figueras amb Hespèrion XXI al monestir de Pedralbes i el recital de la mezzosoprano Cora Burggraaf dins el



XAVIER PUIG

cicle ECHO Rising Stars de L'Auditori, amb cançons de Strauss, Ravel, Brahms, Mompou, Obradors i Falla.

La temporada de l'OBC es posa interessant, amb la presència del pianista rus Nikolai Luganski al capdavant del majestuós *Concert núm. 2* de Rakhmàninov, en un concert en què es produirà l'estrena de la nova simfonia *Sincrotró Alba* de Joan Guinjoan, de la qual es parla amb més detall en pàgines següents. També destaca l'actuació de Mark Minkowski dirigint la *Simfonia núm. 5*, "Escocesa" de Mendelssohn i la *Nullte* de Bruckner, si bé sentir els *Quadres d'una exposició* de Mussorgski o el *Don Joan* de Strauss –en una de les darreres intervencions d'Eiji Oue– o la *Simfonia Romàntica* de Bruckner, són motius més que suficients per anar de concert.

Maig és un mes prolífic per als compositors catalans i l'activitat del Centre Robert Gerhard en té bona part del mèrit. Al Teatre Auditori de Granollers es podrà sentir un concert amb obres de Josep Maria Ruera –*Tocs de festa*, *Glossa del ball de les donzelles* i *Empúries*– amb l'Orquestra de Cambra de Granollers, l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra i la Cobla Sant Jordi, sota la direcció d'Antoni Ros Marbà. L'Orquestra de Cambra Terrassa 48 interpretarà

un concert a l'Auditori Municipal de Terrassa sota la direcció de Xavier Puig amb el *Concerto da Camera per a violí i cordes* de Joan Manén –amb Kai Gleusteen com a solista– i *Metamorfosis* de Richard Strauss. I amb motiu de l'Any Albéniz, l'Ensemble Mediterrain, sota la direcció de Bruno Borralhinho, interpretarà la *Suite espanyola* d'Isaac Albéniz, en arranjament per a septet del mateix Borralhinho. L'Any Albéniz l'aprofita també l'Obra Social Caixa Catalunya per retre-li homenatge amb un recital pianístic a càrrec d'Albert Atenelle i Jordi Camell que inclou fragments d'*Iberia* i *Cants d'Espanya*, entre d'altres. El cicle Els Diumenges al Palau acull l'Orchestra Perpignan Méditerranée per a la interpretació del *Llibre vermell de Montser-rat* de Xavier Benguerel i l'Orquestra Julià Carbonell de les Terres de Lleida estrenarà l'obra encàrrec de l'OJC a Albert Guinovart en la commemoració de l'Any Màrius Torres, en un concert itinerant en què també interpretarà els *Valsos poètics* d'Enric Granados i comptarà amb la presència de Xavier Ribalta cantant versos de Màrius Torres.

Per acabar, els amants de la música de cambra no poden obviar el recital al Petit Palau de la violinista Janine Jansen, la qual, acompanyada al piano per Itamar Golan, interpretarà obres de Schumann, Bartók, Janáček i Beethoven. El Quartet Casals tornarà a la Sala Oriol Martorell amb obres de Bartók, Britten i Smetana i el violoncel·lista integrant del dit Quartet, Arnau Tomàs, es presentarà al cicle Mas i Mas en el duo de recent formació amb la pianista Hyo-Sun Lim, interpretant obres de Bach, Beethoven i Prokófiev.

Les joves promeses també tenen espai a les sales de concerts. La violinista Helena Satué es presentarà a la Sala Oriol Martorell en duo amb el pianista Vladislav Bronevetski, amb un programa que inclou Beethoven, Schumann, Ravel i Grieg; mentre que el guanyador d'El Primer Palau 2008, Darío Mariño, interpretarà el *Concert per a clarinet núm. 1* de Carl Maria von Weber amb la Simfònica del Vallès, sota la direcció de David Giménez Carreras.

RMC
307

EL MES DE MAIG, A L'ABAST

Tafelmusik interpreta música festiva de Mozart i Haydn

PALAU 100. Tafelmusik. Ronald Brautigam, *fortepiano*. Dir.: Bruno Weil. Mozart, Haydn. PALAU DE LA MÚSICA. 20 DE MAIG DE 2010 (20.30 h).



TAFELMUSIK

L'orquestra d'instruments històrics Tafelmusik, amb seu a Toronto (Canadà), recalarà a Barcelona en la seva gira europea amb un programa que fa honor al seu nom. Tafelmusik fa referència en alemany a la "música de sobretaula" o de festa, aquella amb què s'acostumaven a amenitzar les reunions socials i els banquets al segle XVIII. El programa que presenta Tafelmusik té molt a veure amb aquest tipus de música, tant pel rigor que se'n presumeix en la interpretació (feta amb instruments de l'època) com pel fet d'haver escollit com a part central del concert el deliciós *Concert per a piano i orquestra* núm. 20 en *Re menor* de Mozart i la no menys estimable *Simfonia* núm. 101 en *Re major* de Haydn, aquella coneguda amb el sobrenom "del Rellojge", amb referència al seu segon moviment ("Andante"), que simula contínuament l'oscil·lació perpètua i monò-

tona d'un rellotge de paret i alhora evoca la quotidianitat d'una casa particular, que és on es realitzava llavors la vida social, i on s'interpretava la música.

La formació canadenc porta més de 30 anys (va ser fundada l'any 1979) menant com a motiu conductor de la seva existència la interpretació al màxim fidel possible des de la música de l'època barroca fins a aquella del classicisme i romanticisme. L'orquestra té la seu a Toronto, on al llarg de l'any realitza fins a 50 concerts al Trinity-St. Paul's Centre. Té una vocació important en l'àmbit de l'educació i formació de properes generacions, tant d'intèrprets com de melòmans, i protagonitza accions importants en aquest sentit, partint de la base de dotar d'una oferta prou important els canadencs, a nivell provincial i nacional abans de sortir a l'estranger.

Tafelmusik compta en aquesta ocasió amb la direcció del seu principal direc-

tor convidat, l'alemany Bruno Weil, que va ser alumne de Hans Swarowsky i Franco Ferrara i va començar a ser conegut arran de substituir Herbert von Karajan al Festival de Salzburg, tot dirigint *Don Giovanni* de Mozart al capdavant de la Filharmònica de Viena.

L'encarregat d'interpretar la part solista del *Concert per a piano* núm. 20 de Mozart és l'holandès Ronald Brautigam, que en la seva faceta com a intèrpret de *fortepiano* –instrument amb què participarà en aquest concert tot seguint les línies interpretatives de Tafelmusik– ha treballat amb grans formacions, com l'Orquestra del Segle XVIII, l'orquestra The Age of Enlightenment, la Freiburger Barockorchester, l'Orchestre des Champs Elysées, sota la direcció de noms com Haitink, Brügggen, Herreweghe, Hogwood o Fischer.

RMC
307

'Setena' de Dvorák amb la London Symphony Orchestra

PALAU 100. London Symphony Orchestra. Hakan Hardenberger, trompeta. Dir.: Daniel Harding. PALAU DE LA MÚSICA. 1 DE JUNY DE 2010 (20.30 h).

Es tracta d'una de les millors orquestres del món i dirigir-la és un dels privilegis als quals tot director d'orquestra aspira. Actualment té com a director titular Valeri Gergiev i el seu president, Sir Colin Davis, acaba de celebrar les noces d'or amb l'LSO. El jove britànic Daniel Harding és un dels privilegiats que han aconseguit aquest estatus –compartint la categoria de principal director convidat amb Michael Tilson Thomas–; un privilegi de què també gaudirà per primer cop Pablo González, el proper titular de l'OBC, que aquest mes debuta amb l'LSO a Madrid interpretant la *Simfonia* núm. 10 de Xostakóvitx, que va dirigir recentment a Barcelona. Daniel Harding es situarà novament al podi davant de la London Symphony Orchestra amb un programa poc habitual però atractiu i compromès, ja que inclou l'obra d'un compositor contemporani, H. K. Gruber, *Aerial*; un

Concert per a trompeta i orquestra que Gruber va compondre entre 1998 i 1999 i va estrenar al Royal Albert Hall de Londres amb la interpretació de Hakan Hardenberger –trompetista, col·laborador habitual de Gruber i que també actuarà al Palau de la Música Catalana–, la BBC Symphony Orchestra, sota la direcció de Neeme Jarvi.

La música d'H. K. Gruber (1943) és força enigmàtica i difícil de classificar. Alguns l'anomenen neoromàntica, d'altres neotonal, neoexpressionista o, fins i tot, neoviennesa, però la realitat és que es tracta de música en què l'eclecticisme resultant de la barreja de diversos estils sona enèrgic, gens doctrinari i, moltes vegades, amb una patina de fina ironia. És la firma d'un compositor nascut a Viena i lligat a l'atmosfera musical des de ben petit, quan formava part del Wiener Sängerknaben. Si es pot trobar alguna afinitat amb algun compositor i

estil, aquests seran sens dubte Berg, Stravinsky, el món del cabaret i fins i tot la música *pop*. Tan contemporània i valorada pel públic és la seva música, que l'any 2002 va rebre el premi més prestigiós que concedeix el govern austríac, el Premi Estatal d'Àustria (Grosser Österreichischer Staatspreis).

Aerial de Gruber es situa entremig de dues grans obres simfòniques. La primera, que obrirà el concert, és el *Preludi i mort d'amor d'Isolda* –extret de l'òpera *Tristany i Isolda*– de Richard Wagner, una obra que, extrapolada del seu context escènic, demostra la gran vocació orquestradora de Wagner, la qual cosa fa lamentar que no deixés cap obra sencera dedicada únicament al gènere simfònic. Per cloure el concert, l'LSO interpretarà la *Simfonia* núm. 7 en *Re menor*, op. 70 d'Antonín Dvorák; una de les seves obres simfòniques més tràgiques i romàntiques, en què la reminiscència turmentosa de la *Quarta Simfonia* de Brahms es fa molt palesa, però que, malgrat el pes dramàtic, té un anhel vital més optimista que la música de Brahms.

EL MES DE MAIG, A L'ABAST

Joan Guinjoan

Estrena la seva 'Tercera Simfonia-Sincrotró Alba'

TEMPORADA OBC. Nikolai Luganski, piano. Dir.: Ernest Martínez Izquierdo. Ives, Guinjoan, Rakhmàninov. / Dir.: Mark Minkowski. Mendelssohn, Bruckner.
L'AUDITORI. DEL 7 AL 16 DE MAIG DE 2010 (CAL CONSULTAR DATES I HORARIS).

Bons motius i de pes, els que conviden a no perdre's dos dels concerts de la temporada de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya que tindran lloc consecutivament durant el mes de maig. El primer convoca en un mateix programa la presència d'un pianista de reconeguda trajectòria, tot i la seva joventut, com és el rus Nikolai Luganski (Moscou, 1972). Ell serà l'encarregat d'interpretar el popular *Concert per a piano i orquestra núm. 2* de Serguei Rakhmàninov, compost entre 1900 i 1901. L'apassionat concert, que condensa el bo i millor de l'art del compositor rus, permetrà valorar les capacitats interpretatives de Luganski, el talent del qual és àmpliament reconegut d'ençà que guanyà l'any 1994 el primer premi del Concurs de Piano Txaiovski.

El concert, que dirigirà Ernest Martínez Izquierdo, s'iniciarà amb una breu i curiosa obra del compositor nord-americà Charles Ives: *La pregunta sense resposta* (*The Unanswered Question*). Es tracta d'una obra enigmàtica que condensa l'atmosfera de tensió i distensió que es vivia en termes musicals en el canvi de segle. La pregunta sense resposta va ser escrita l'any 1906, però va romandre desconeguda fins als anys quaranta. L'enigmàtica pregunta –que alguns han volgut interpretar amb l'eterna pregunta de l'existència– feta per la trompeta fins a sis vegades amb un fons eteri i gairebé còsmic mantingut per la corda, té com a resposta diverses aportacions del vent fusta, en un joc de relacions diatòniques, fins a quedar, en darrer terme, sense resposta.

És una obra que prepara l'oient –gràcies al paisatge melòdic dibuixat– per a l'obra encarrec a Joan Guinjoan que commemora la inauguració recent del nou Sincrotró de Barcelona; una nova instal·lació científica única, actualment, a l'Estat espanyol. El sincrotró Alba, que és com s'ha anomenat la immensa màquina d'investigació científica, és un ac-

celador d'electrons que produeixen uns finíssims feixos de llum de rajos X. Aquests feixos permetran desxifrar l'estructura atòmica i molecular de mostres de tot tipus, tot permetent l'experimentació en àmbits tan diversos com la física, la química, la medicina, la biologia, la formulació de fàrmacs i la metal·lúrgia, entre altres sectors.

Joan Guinjoan (Riudoms, 1931) va rebre l'encàrrec l'any 2008 i inicialment va suggerir que aquesta obra la fes un compositor expert en electroacústica, per trobar-ho més idoni a les característiques del motiu de l'encàrrec. Finalment el van convèncer de ser la persona idònia i, fidel al seu món estètic i compositiu, ha escrit una *Simfonia*, la número 3 del seu catàleg, que porta el nom *Sincrotró Alba* i que està dividida en tres moviments: "Moderato-Agitato", "Calmo" i "Vivo". Guinjoan ha estructurat l'obra en tres parts, que han donat finalment a l'obra la forma de simfonia. El primer moviment ("Moderato-Agitato") serveix a Guinjoan per mostrar les relacions entre un sincrotró i una orquestra. Està dividit en seqüències que es van succeint amb processos tímbrics diferents, que són "aglomeracions de sons que van i vénen com ràfegues i humanitzats amb elements temàtics", amb un motiu que preval i va apareixent periòdicament. Guinjoan hi destaca la importància del ritme, en aquest moviment, perquè "quan l'electró es mou i s'accelera en un moment donat hi ha uns imants que produeixen sobre ells uns cops molt bruscós". És, per tant, un moviment molt brillant. El segon moviment, "Calmo", s'inspira en les set línies experimentals dels laboratoris que treballaran inicialment amb el Sincrotró Alba, que es tradueix en el paper com set seqüències de material sonor diferent entrelligades per una transició en *glissandi* i conclouent en un pianíssim. El tercer i darrer moviment, "Vivo", és una autèntica festa, per la qual cosa ha conegut un rondó "a la meua manera", diu



EN GUILLAMET

el mateix compositor. És un moviment molt rítmic, en què es posa en evidència el seu gust pels ritmes afrocubans. És, tanmateix, un resum dels motius apareguts al primer i segon moviment, en què també apareix un tema d'aire popular però inventat; un moviment molt dinàmic i incisiu que acaba de forma brillant. Joan Guinjoan parla amb il·lusió d'un projecte que l'ha ocupat un any i mig de feina i pel qual, diu, ha donat el millor de si mateix. Amb el seu dolç sentit de l'humor, assegura, als seus 78 anys, no tenir temps per tenir depressions i reconeix sentir-se honorat per l'encàrrec. Malgrat això, reconeix que no ha volgut fer "res per épater les bourgeois, ja que l'especulació és molt avorrida" i el sorprèn haver descobert coses noves amb aquest nou treball.

Si aquest és un concert de pes, no ho és menys el que protagonitzarà al podi el director francès Mark Minkowski, fortament vinculat a la música romàntica en els darrers temps, tot i procedir de l'àmbit barroc i clàssic. Minkowski aterrarà a Barcelona per dirigir la poètica *Simfonia núm. 3, "Escocesa"* (1842) de Felix Mendelssohn i la *Simfonia núm. 0, "Nullte"* d'Anton Bruckner. En realitat es tracta de la tercera simfonia –cronològicament parlant, al voltant de 1869– que Bruckner va escriure, però el fet de romandre fora de catàleg per imposició del mateix compositor ha fet que s'hagi acabat coneixent per la seva "no numeració". No se sap del cert per què Bruckner la va descartar, però el fet és que no la considerarà prou digna, potser per la pregunta gairebé impertinent que el director de la Filharmònica de Viena Felix Otto Dessoff va fer a Bruckner: "On és el tema central?" Unir dues simfonies com les escollides en un mateix programa permetrà observar de primera mà la important evolució del gènere simfònic en un breu lapse de temps, i precisament amb una temàtica amb llocs comuns: la natura.

RMC
307

EL MES DE MAIG, A L'ABAST

Eliahu Inbal

Dirigeix la 'Desena' de Mahler-Cooke

IBERCAMERA. Orquestra Filharmònica Txeca. Dir.: Eliahu Inbal. Mahler.
L'AUDITORI. 10 DE MAIG DE 2010 (21 h).

Eliahu Inbal és un dels directors estrella de la temporada Ibercamera. Aquesta és la vuitena vegada que intervé en les programacions del cicle i amb anterioritat ja s'ha presentat amb interpretacions de simfonies de Gustav Mahler, com la *Sisena* i la *Novena*. Aquest cop Eliahu Inbal –actualment director titular de l'Orquestra Filharmònica Txeca– torna novament amb Mahler, aprofitant el 150è aniversari del naixement del compositor, i ho fa amb una de les seves obres més enigmàtiques i controvertides: la *Simfonia núm. 10* en la versió de Deryck Cooke, la més referenciada i enregistrada de les existents. Si fa tres mesos hi va haver l'oportunitat de sentir la mateixa simfonia a càrrec de l'OBC en la versió arrangada per Remo Mazzetti Jr., aquesta és una bona oportunitat per contrastar els recursos d'un i altre arranjador a l'hora de donar forma a una obra truncada pel tràgic destí del seu compositor, en ser vençut per una mort prematura que ell temia profundament i que presagiava que no li deixaria superar el malèvol número nou

en el catàleg simfònic, afectat com altres predecessors seus, per la "maldicció" iniciada amb Beethoven.

Eliahu Inbal ha estat un dels grans defensors de la versió Cooke de la *Desena Simfonia* de Mahler, ja que, segons el que opina, és la versió que més s'aproxima als postulats de la Segona Escola Vienesa –amb Schönberg, Webern i Berg en primera línia–; l'estil i, sobretot, la filosofia musical que es forjà en la generació posterior a Mahler i de la qual ell només va poder conèixer els gèrmens, que donaren fruits en un radical canvi d'època i de pensament a nivell musical. Inbal és, per tant, un gran coneixedor de la partitura de la dita simfonia i de l'obra de Mahler en general i, de ben segur, la seva no serà una versió mancada de missatge. Cal recordar que la *Simfonia núm. 10* de Gustav Mahler només és autènticament del compositor en el seu primer moviment, en el qual s'observen els girs populars i sonorament paisatgístics, junt amb un profund sentiment dramàtic, com d'adveniment de la mort que es feia ja present com una



MICHELE CROGERA

ombra sobre el cap de Mahler.

Deryck Cooke no va tenir una feina fàcil, però el treball continuat i profund sobre les notes de Mahler i el coneixement de tota la seva anterior van donar l'any 1972 la versió que actualment s'interpreta, després d'una primera temptativa, poc reeixida, l'any 1959. La *Desena* és una obra en què es condensa l'ampli ventall de sentiments que anguniejaven els darrers temps de la vida de Mahler: l'angoixa per la proximitat de la mort, la tragèdia fruit de la mort de la seva filla gran, el desamor produït per la traïció i abandó del seu gran amor Alma, la malaltia que minvava la seva insultant fortalesa física de joventut, els dubtes de caire metafísic..., però sempre amb una patina d'ironia fina i elegant, que alleugereix qualsevol malestar i precedeix la calma amb què es clou l'últim i definitiu adéu del compositor.

Leopold Hager diu adéu amb un 'Cant de lloança'

IBERCAMERA. Staatskapelle Weimar. Orfeón Donostiarra. Ruth Ziesak, soprano. Herbert Lippert, tenor. Dir.: Leopold Hager. Mahler.
L'AUDITORI. 24 DE MAIG DE 2010 (21 h).

L'Staatskapelle de Weimar ve per partida doble a Catalunya, presentant-se amb dos programes diferents, a l'Auditori de Barcelona i al de Girona, amb grans intèrprets com són el director Leopold Hager (que dirigirà tots dos concerts), l'Orfeó Donostiarra i els cantants Ruth Ziesak i Herbert Lippert (en la *Simfonia núm. 2* "Cant de lloança" de Felix Mendelssohn) i la pianista Maria João Pires –que intervindrà a Girona amb el *Concert per a piano i orquestra núm. 3, op. 37* de Ludwig van Beethoven.

En el concert a l'Auditori de Barcelona, l'Staatskapelle de Weimar co-

mençarà el concert amb la *Simfonia núm. 1, D 82* de Franz Schubert, tot precedint la gran obra que centra el programa del concert barceloní: la *Simfonia núm. 2, "Lobgesang"* (Cant de lloança) de Felix Mendelssohn. Amb aquesta obra de connotacions tan carregades de simbolisme, el director Leopold Hager –molt apreciat pel públic de Barcelona, ja que aquesta és la sisena ocasió que es presenta dins del cicle Ibercamera– s'acomia del públic català, abans de la seva retirada definitiva a final del 2010, amb un concert amb la Filharmònica de Viena al Musikverein de la capital austríaca.

La *Simfonia núm. 2* de Felix Mendelssohn, coneguda amb el sobrenom de "Cant de lloança", seguint en certa manera el model precedent presentat per Beethoven (la seva *Novena Simfonia* data de l'any 1824) va ser composta amb motiu de la commemoració l'any 1840 del quatre-cents aniversari de la invenció de la impremta i fa servir textos de la Bíblia de Luter. Com a anticipació, l'Staatskapelle de Weimar interpretarà la *Primera Simfonia* de Franz Schubert, que data de 1813. Es tracta d'una obra en la qual el geni de Schubert es manifesta ja en potència, amb moments d'inspiració que remetien a les posteriors i més grans simfonies i amb un ús molt destacat de les trompetes, un fet no massa habitual entre els seus contemporanis.

EL MES DE MAIG, A L'ABAST

'Der Rosenkavalier'

La gran òpera *a part* d'Strauss-Hofmannsthal

Si després de l'estrena de *Der Rosenkavalier* s'haguessin compost altres òperes de característiques semblants, avui es parlaria d'un nou gènere dintre del gran gènere que és l'òpera en si mateixa, que s'afegiria als d'*opera buffa*, verisme, wagnerisme, romantisme, *singspiel*, etcètera. Perquè aquesta obra, en la seva solitud o incapacitat per crear escola, ha esdevingut un producte inclassificable i a part en el sistema solar operístic, que ni continuïtat va tenir del seu compositor.

per J. COMELLAS

Tot parteix del moment en què Hugo von Hofmannsthal, que feia poc que havia iniciat la col·laboració com a llibretista d'Strauss amb *Elektra* (1909), va advertir al compositor que tenia un argument molt original. I així va sortir *Der Rosenkavalier*, títol que defineix un pretext secundari i a més sense base real en el si d'un argument que va fer possible una òpera esdevinguda pràcticament un invent sense continuïtat; un invent que tanmateix no defuig referents coneguts, i tot al contrari, els utilitza amb tota llibertat fins a configurar una nova realitat brillant i personal.

Després d'estrenar dues òperes formalment avançades i de contingut tràgic, *Salomé* (1905) i *Elektra* (1909), el compositor cercava trencar aquesta línia en forma d'una obra de contingut més lleuger i, si calia, proper a l'*opera buffa*.

I Hugo von Hofmannsthal, amb una col·laboració que s'eixamplà en sis òperes durant vint-i-tres anys, va subministrar un llibret que sobre un fons de comèdia, afegeix també el contrapunt dramàtic centrat en un personatge absolutament gran: la Mariscala.

En bona mesura, els autors prenen material d'una tradició que en última instància poua en Molière, la Commedia dell'Arte, Goldoni i Beaumarchais. I la correspondència de tipus resulta força explícita. Octavian, el jove enamorat, ve de Cherubino i de Pierrot. Sophie ve de Susanna i de Colombina; el vell i libidinós Ochs, de Bartolo i de Pantaleone. Només la Mariscala queda a part d'aquest món que, després d'un inici que no ho fa preveure, acaba esdevenint protagonista de l'obra, sempre tanmateix sense desprendre's de l'ombra corprenedora d'aquest personatge.

Tot això amanit per un embolcall en el qual s'afegeix a manera de decorat ac-



MARTINA SERAFIN

tiu/participatiu un regust de base barroca per la recuperació de l'esplendor de la Viena més imperial barrejant-hi si cal components anacrònics i fins i tot no coetanis, com l'època de l'emperadriu Maria Teresa (mitjan del XVIII) amb el naixement i glòria del vals vienès (final del XIX), així com una ària extemporània i paròdica de l'òpera italiana. Tot plegat col·labora a configurar la imatge calculadament ambigua que presideix aquesta obra; una imatge que fa que costi prendre's seriosament l'argument, però no pas l'obra, la qual, gràcies precisament a aquestes virtuts, assoleix una considerable grandesa.

El debut de la soprano vienesa Mar-

tina Serafin en el paper de Mariscala esdevé l'al·licient més destacat pel que fa al repartiment. Enmig d'un historial important –cal recórrer a l'enfilall de dades rellevants?–, el que compta aquí és que en aquests moments es tracta d'una de les intèrprets de la Mariscala més present als grans repartiments.

Pel que fa a la *mezzo* francesa Sophie Koch, amb només deu anys de carrera ha aconseguit un historial autènticament important, que també compta amb una referència liceística de grat record: el Cherubino que va interpretar el mes de novembre del 2008. Allà va ser acompanyada per Ofèlia Sala, que coneixent-la com la coneixem bé, amb tota seguretat serà una esplèndida Sophie; i esperem que no es facin un embolic en l'intercanvi entre noms reals i figurats.

Josep Bros serà l'aparició fugaç però de notable relleu canor italianitzant apuntada, mentre que tres veterans de pes –Peter Rose en el cabdal Ochs, l'incombustible Franz Grundheber/Faninal i Julia Juon/Anina– han de garantir amb autoritat els seus matisadament paròdics personatges. Perquè en aquesta obra plena de matisos, la dimensió actoral hi té un paper molt rellevant. Tots plegats sota la batuta del titular del Liceu, Michael Boder, que, com acostuma a passar, assumeix títols d'envergadura.

La producció procedeix de l'Staatsoper Dresden i el seu artífex, Uwe Eric Laufenberg, el varem descobrir a la molt personal versió d'*Ariadne auf Naxos* el mes d'octubre del 2002. Des de l'any passat és el director artístic de l'Òpera de Colònia.

DER ROSENKAVALIER (*El cavaller de la rosa*) de Richard Strauss. Llibret: Hugo von Hofmannsthal. Martina Serafin. Peter Rose. Sophie Koch. Franz Grundheber. Ofèlia Sala. Julia Juon. Josep Bros. Francisco Vas. Josep Fadó. Roger Padullés. Marc Pujol. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Producció: Semperoper Sächsische, Staatsoper Dresden.

LICEU. DEL 10 AL 28 DE MAIG DE 2010.

RMC
307

EL MES DE MAIG, A L'ABAST

'Les mamelles de Tirésias' Òpera surrealista en estat pur

El surrealisme, gairebé un segle ençà del famós manifest d'André Breton, que en va instituir *oficialment* les bases, és un corrent estètic en la seva vessant plàstica assimilat per amplis sectors de la societat; cosa que no s'esdevé ni molt menys en el mateix nivell pel que fa a la literatura i, no cal dir-ho, la música.

per J. C. C.

RMC
307

Un dels seus poetes més representatius, Guillaume Apollinaire, és l'autor d'una obra emblema escrita en plena Primera Guerra Mundial, que Francis Poulenc va convertir en òpera poc temps després de la Segona, ell mateix escrivint el llibret.

Com el nom indica, el surrealisme parteix d'una base realista, l'equivalent en plàstica a la figuració, però aquesta base és transgredida gràcies a la llibertat que té l'autor del material bàsic –plàstic, literari o musical– de deixar que la imaginació es manifesti en l'obra d'art corresponent d'una manera lliure i automàtica; per tant, sense manipulació vertebradora o estructuradora. Però cal insistir en això, la base és realista, com és el cas també del teatre de l'absurd, molt deutor del surrealisme. O com, exemple definitiu, la té la pintura de Dalí.

Francis Poulenc, un compositor heterodox però que mai no va adscriure's als corrents atonalistes –equivalent de l'abstracció plàstica propi de la seva època–, va servir-se del material fornit per Apollinaire per confeir una autèntica òpera surrealista, que amb tot el desballement d'idees que es vulgui, mai no perd la base real: que de l'argument es pugui inferir que a l'època, o a les èpoques de text i composició, correspon una exigència procreativa de la societat francesa –recordem les dates respectives–,



FRANCIS POULENC

no deixa de ser un accident que aporta el valor afegit de la càrrega irònica molt pròpia també del surrealisme.

Allò substancial, en tot cas, és la possibilitat que ofereix l'òpera de mostrar una metarealitat, servida per uns metapersonatges, a través d'un argument així mateix metareal. I no cal buscar-hi res més.

Amb tot, com acostuma a passar quan el producte està ben construït, quan hi ha bon ofici i conseqüència, el producte acaba resultant gratificant. Com és el cas aquí.

Oimés si hom compta amb un quadre



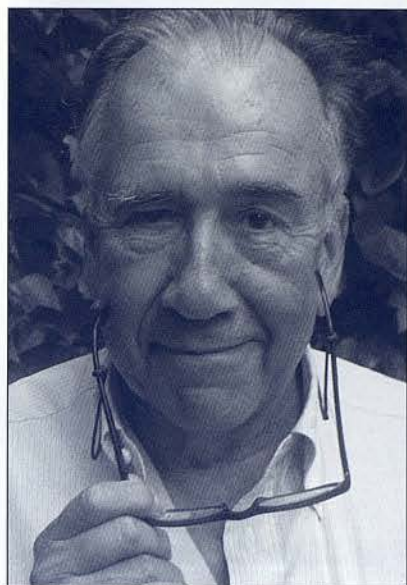
MARÍA BAYO

d'intèrprets del nivell del que s'oferirà ara al Liceu, encapçalat per María Bayo en l'omnipresent paper transvestit en tres personatges –Teresa, Tirésias i tiradora de cartes– i dos excel·lents joves barítons: Gabriel Bermúdez, amb una solidíssima carrera a l'Òpera de Zuric, entre altres arguments en el seu currículum, i l'asturià David Menéndez, un altre valor emergent de notable envergadura. Josep Vicent dirigirà la parcel·la musical i el veterà Emilio Sagi la dramàtica d'aquesta òpera que amb prou feines té una hora de durada

LES MAMELLES DE TIRÉSIAS de Francis Poulenc (música i llibret sobre un drama surrealista de Guillaume Apollinaire). María Bayo. Gabriel Bermúdez. David Menéndez. Gemma Coma-Alabert. Thorbjörn Gulbrandsoy. Manuel Esteve Madrid. Inés Moraleda. Marc Pujol. Cor i Orquestra del Gran Teatre de Liceu. Dir. escènica: Emilio Sagi. Dir. musical: Josep Vicent. Nova coproducció Gran Teatre del Liceu, Teatro Arriaga de Bilbao.

LICEU. 27 I 29 DE MAIG DE 2010.

LIED SENSE PARTITURA



Joan Margarit

“

Algú que toca *Loverman*

Concentrat i tranquil està bufant
un raig d'aire calent dins el metall.
El so del saxo ve des d'un ahir
de fum de fàbriques, quan la sirena
del primer torn sonava abans de l'alba.
Recorda el primer *Loverman* al Jamboree.
Per ell torna a tocar-lo
i pels qui vam ser joves a la Rambla.
Pel jazz que els ianquis duien
en els vaixells de guerra, els anys cinquanta,
per aquelles hores
de matinada on homes amb grans mànegues
regaven les llambordes sota els plàtans.
Concentrat i tranquil està tocant
altra vegada *Loverman* al Jamboree.
Més tard, mentre netegi l'instrument,
pensarà que la música és dins seu
com la mort dins de l'ànima d'una arma.
Concentrat i tranquil i –no ho sabíem–
era el seu últim *Loverman* al Jamboree.

”

RMC
307

Ben pocs poetes són capaços de dir els seus propis versos de manera convincent. Sens dubte, Joan Margarit (Sanaüja, 1938) n'és un. Aquest arquitecte poeta –o poeta arquitecte, com preferiu– està tan enamorat de la paraula escrita com de la paraula dita, i aquesta darrera sovint troba per a ell el contrapunt ideal en la música: no oblidem que Margarit va realitzar fa uns anys un espectacle i un CD, *Paraula de jazz*, on recitava els seus textos acompanyat pels músics Perico Sam-

beat, Xavier Monge i David Mengual, que interpretaven estàndards jazzístics. I és que, tot i que Joan Margarit estima les més diverses expressions musicals (ho demostren poemes com “Glenn Gould: el comiat”, “Xostakòvitx. Simfonia *Leningrad*” i “Matí de diumenge amb música de Lluís Claret”), sent una predilecció especial pel jazz, especialment pel so dels instruments de vent, i mítics saxofonistes i trompetistes com Charlie Parker, John Coltrane, Clifford Brown i Chet Baker (però també can-

tants com Billie Holiday i pianistes com Art Tatum) són presències habituals en el seu univers poètic: només cal llegir la secció “Remolcadors entre la boira” del seu llibre *Els motius del llop* (1993), dedicada íntegrament a la música. És, però, del volum *Estació de França* (1999) que hem extret el poema que us presentem avui: “Algú que toca *Loverman*”, dedicat al gran saxofonista i flautista Ricard Roda, que va quedar impossibilitat arran d'una trombosi.

Miquel Pujadó

PAPER D'ASSAIG

Vivaldi a Viena

per NARCÍS COMADIRA

POETA



RMC
307

Aquesta tardor passada, a Viena, després de visitar la Karlskirche, aquella basílica barroca que l'emperador Carles VI va bastir en agraïment al seu patró, sant Carles Borromeu, per haver alliberat la ciutat de la pesta, i que, començada el 1713, no es va acabar fins al 1737, vaig decidir vagarejar una estona pel parc que hi ha al davant i, mentre ho feia, em vaig aturar davant d'una làpida encastada en una paret de la Universitat Tècnica, que hi dona. La làpida recordava que en el cementiri que hi havia hagut on ara s'alça l'edifici universitari, el cementiri de l'hospital, conegut popularment com a "cementiri dels pobres pecadors", el 28 de juliol de 1741 hi va ser enterrat el compositor Antonio Vivaldi. Em vaig quedar sorprès perquè no sabia o no recordava, si és que ho havia llegit de passada en alguna biografia del genial compositor venecià, que el *prete rosso*, el capellà pèl-roig, havia mort a Viena. I en aquell ambient una mica trist de la tardor vienesa, en aquell parc que ja groguejava, vaig començar a preguntar-me què hi devia haver anat a fer Vivaldi a Viena, quant temps feia que hi vivia quan va morir, on s'estava, quina va ser la causa de la seva mort... Tot de pensaments tristos que se'm barrejaven amb aquella música singular que tant m'estimava i que tan lligada estava a Venècia, a la febre veneciana, al defici venecià, a les llums i reflexos venecians, al color venecià. I és curiós com una làpida pot suscitar una presència tan viva i com una música tan veneciana se't pot imposar a la memòria, en una ciu-

tat absolutament lligada a Mozart i a Beethoven, a Schubert i Mahler.

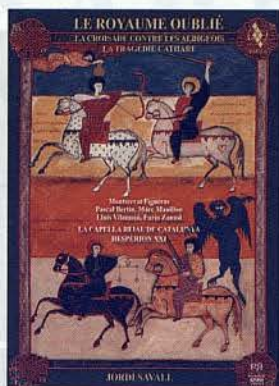
La música de Vivaldi és una música íntimament lligada a Venècia, a la Venècia del segle XVIII, la dels carnavals i el teatre, la del joc i la vida lleugera, la dels aristòcrates i els mariners, la dels hospicis convertits en autèntics conservatoris de música i en sales de concerts. Hi ha un foc estrany, a Venècia, un foc que crema sobre les aigües estancades i pútrides i que les purifica, un foc que ha donat, en les arts, un arravatament de color en la pintura i un neguit tímbric en la música. I aquesta música es manifesta en la seva màxima grandesa en Vivaldi.

No hi ha música més íntimament lligada a Venècia, als xaps de les aigües contra els molls, als cruixits de les cordes que lliguen les barques als pals clavats en el llot, al lliscar tallant d'una gòndola sobre l'aigua d'un canal, als reflexos oscil·lants dels edificis, que la música de Vivaldi. Els timbres de la música de Vivaldi provenen de la tensió constant de la ciutat entre l'aigua i la pedra. Entre la solidesa i la fragilitat, entre la bellesa aparent i els fonaments enllotats d'aquesta bellesa, entre la virtut conceptual i la decadència formal. Entre el plor contingut i l'alegria forçada. Entre la llarga tristesa humida i boirosa i l'esclat fugaç de joia de la possessió carnal.

Tot això penso, mentre passejo per Viena i busco la casa del Kärtnersstrasse, on va viure, a la cantonada amb el Sattlergasse, però no la trobo. Després m'assabento que la casa ja no existeix, de la mateixa manera que no existeix aquell cementiri on va ser enterrat, en una fossa comuna. De l'estada de Vivaldi a Viena ho ignorem gairebé tot. Sabem que va abandonar Venècia, on la seva estrella s'havia apagat ràpidament: seriosos



fracassos a Ferrara, crítiques del cardenal Ruffo a la seva vida privada (se l'acusava de concubinat amb la cantant Anna Giró) i una sobtada falta d'interès dels venecians que durant tants anys l'havien aplaudit. Però el món canviava i ell no. Goldoni en parla despectivament a les seves memòries. La joventut el trobava avorrit. Ell degué pensar en Viena i en l'emperador Carles VI, aquell que havia construït la Karlskirche, i com l'emperador havia estat amable amb ell el 1728, un emperador amant de les arts i melòman. I degué pensar en una nova vida d'èxit en aquella ciutat. Però aquell viatge a una nova vida va ser un viatge a la mort. Sabem que Vivaldi va marxar de Venècia entre el 12 i el 24 de maig de 1740. Que segurament va passar per Graz, on actuava la Giró. També sabem que l'emperador va morir el 20 d'octubre. Sabem que el duc de Sachsen-Meiningen, regent juntament amb el seu germà, va escriure, el 7 de febrer de 1741, al seu diari: "*he parlat un moment amb el vell Vivaldi o Capellà Pèl-roig a qui he citat per un altre dia...*" I el dia 11: "*el compositor Vivaldi ha vingut per segona vegada, però tampoc en aquesta ocasió li ha estat donada audiència*". Després no en sabem res més fins al 28 de juny. Vivaldi hi signa un rebut per dotze florins hongaresos per un nombre no precisat de composicions. És l'últim escrit que coneixem de Vivaldi. Després, el 28 de juliol, al llibre de la parròquia de la catedral, hi diu: "*El cos del Venerable Senyor Antonio Vivaldi, sacerdot secular, ha estat inspeccionat a la casa Satler, prop de la torre Kärtnner. Constatada inflamació interna, edat 60 anys [de fet, en tenia 63], cementiri de l'hospital*". Entre els escolanets cantaires que habitualment participaven als oficis de la catedral, n'hi havia un que llavors tenia nou anys i que es deia Joseph Haydn.



Le Royaume oublié La croisade contres les albigeois La tragédie Cathare

LA CAPELLA REIAL DE
CATALUNYA. HESPÈRION XXI.

Montserrat Figueras. Pascal Bertin. Marc Mauillon. Lluís Vilamajó. Furio Zanasi. Direcció: Jordi Savall. ALIA VOX.

Més de 560 pàgines de text acompanyen 3 CD en els quals Jordi Savall i el seu equip han fet una recopilació de temàtiques musicals que se situen a l'entorn, molt i molt obert, que indica el títol. Un títol explícit, però tanmateix en el qual, insistim-hi, n'hi ha molt per triar i seleccionar, i per tant molt per decidir de perpetuar en una obra discogràfica com aquesta.

Com sempre quan es tracta d'un *producte* Savall, hi apareixen uns conceptes bàsics i feliçment insistits: gran ambició intel·lectual, esforç d'investigació, exigència en la concreció artística, riquesa de continguts complementaris –especialment estudis musicogràfics i històrics– i voluntat de projecció universal.

Aquestes virtuts es concreten de manera molt rotunda en aquest treball, que per la

discos

seva pròpia i específica naturalesa –la de la manera de fer de l'equip Savall, hi insistim– transcendeix clarament el concepte tòpic d'enregistrament discogràfic musical.

Perquè la sola dimensió musical, en bona mesura només és una part del tot; una part important, és clar, però que demana, per al seu ple gaudi, el complement de la lectura de les substancioses aportacions assagístiques amb què s'acompanya: compte!, amb traducció a set idiomes, incloent-hi l'occità. Oimès quan la parcel·la musical és, tal com s'ha apuntat, tan oberta a interpretacions musicològiques, a criteris amplis i a concrecions formalment obertes: si, per tant, hom par-

teix no d'un desert, però sí almenys d'una mar molt vasta de consideracions tan rigoroses com es vulgui totes elles.

Però, és clar, sempre comptant que aquests criteris, els que siguin, traslladats en unes interpretacions modèliques. I aquest és el cas, per descomptat; com ho és sempre, gràcies en primer terme a la direcció de Savall i també al fet de comptar amb un quadre de virtuoses –vocals i instrumentals– de gran categoria.

Tot plegat configura una obra de gaudi espès i també de salvaguarda amorosa en els millors i més ben protegits cellers i rebosts del patrimoni intel·lectual de cadascú.

J. C. C.



Ave Maria

LLUÍS SINTES, BARÍTON. TOMÉ OLIVES, ORGUE.

Romanticisme sagramental a la Menorca del segle XIX. Obres de J. M. Pons Melià, Jaume Alaquer, Ramon Carnicer, Benet Andreu.

Joan Fuxà i Damià Andreu Sitges. Enregistrat a l'església i amb l'orgue de Santa Maria de Maó. COLUMNA MÚSICA.

L'avantatge que té sempre que la concepció d'un CD sigui iniciativa d'un intèrpret, és que el producte final acostuma a traspuar grans dosis de sinceritat, honestetat i convic-

ció. I sovint, també d'originalitat creativa.

Aquest és el cas molt exacte del que comentem, fruit de la inquietud de l'excel·lent baríton menorquí Lluís Sintes, que ha pouat en el patrimoni

religiós romàntic de primeries del segle XIX a la seva Menorca i ha aplegat un conjunt força homogeni d'obres d'un encant gairebé espectacular.

Es tracta d'un moment en què la influència de l'òpera italiana belcantista –amb el trio Rossini, Bellini, Donizetti com a referents– arribava també a la música sacra, tenyida d'aquesta manera dels effluvis dramàtics imposts –o el que és el mateix, operístics–, propis del moment i previs al retorn a l'austeritat tridentina que imposà l'any 1903 el *Motu Proprio* pro-

mulgat per Pius X.

Lluís Sintes amb Tomé Olives separen parts d'aquest patrimoni, que a Menorca en aquells anys va tenir un gran pes, i en fan un aplec de gran coherència estilística i alhora, tal com s'ha apuntat, brillant i espectacular. Caldria parlar aquí de pràcticament àries operístiques, obligadament solemnes, que en l'esplèndida conjunció interpretativa de Sintes i Olives ofereixen una escolta en què profunditat i bellesa es confonen de manera natural fins a constituir un producte enormement gratificant. J. C. C.

RMC
307

25 % de descompte

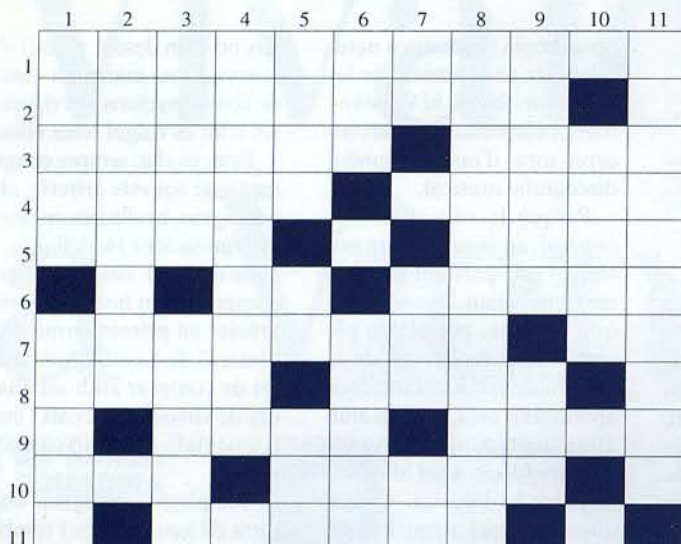
Els subscriptors de la "Revista Musical Catalana" obtindran un 25 % de descompte en la compra de dues entrades per concert, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, per als cicles de la temporada 2009-10: Concerts Simfònics al Palau, Música de Cambra al Petit Palau, Orgue al Palau, Cobla, Cor i Dansa al Palau, Els Diumenges al Palau i Concerts de Tarda al Palau.

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.



per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada d'abril 2010 (núm. 306)

Horizontals. 1. Sardana de Vicenç Bou (cinc paraules que baixen per l'11 vertical) 2. Empresari dels Ballets Russos, descobridor d'Stravinsky. Lecuona, Ligeti o Llanas. 3. Compositor de *La santa espina*. Ferran, gran contrabaixista català. 4. Una bona part de l'Onassis. I mat. 5. Del dret és amiga meva, i del revés transpiren. Una timbala vista des de l'orgue. Sentit molt musical. 6. Serpentó. El bruixot. Pensa i argumenta del revés. 7. Arregla l'instrument antic. Nadia (Boulanger) avocàlica. 8. Ciutat de Sant Francesc. Cançó de bressol. Una batuta. 9. Cinc romans. Aleví escapçat. El dels Bach n'era un de musicalment potent, com el dels Strauss. 10. Fort a la partitura. Concert per a violí i orquestra de Vivaldi. La major. 11. Cinquanta romans. Mireu el 3 vertical. Figura de quatre temps.

Verticals. 1. Colomer, director català. Maurice, compositor francès. 2. Postres no de música. Fort a la partitura. 3. Guirigall, festa, tabola (amb música, és clar). Tan poc sorollosa que s'escapa per l'11 horitzontal. 4. S'expressa sonorament entre els moviments de la simfonia (cap amunt). Do major. 5. Lehárs avocàlics: en Franz (compositor) i l'Anton (militar). Tomaso Albinoni. Viu a la casa del costat. 6. Germana de ma mare. Figura de quatre temps. Interpretar les mateixes notes tots alhora. 7. Límits de l'Ignace Pleyel. Mi major. Ni abans ni després. Límits d'en Thomas (Michael Tilson, director). 8. So amplificat més enllà de l'emissió de la nota. 9. Èxit absolut expressat pel públic. Cantant espanyola, neboda de Paco de Lucía, sense la M inicial. 10. Dowlan, Danzi o Dvorák. Oratori de Bach (fent la vertical). La major. Una timbala vista des de l'orgue. 11. Ve de l'1 horitzontal.

Solucions en el número següent.

sidokus.com

Instruccions: Per resoldre el *sidoku* cal posar en cada casella una nota musical (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), tenint en compte que les set notes han

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

d'aparèixer en cada columna, en cada fila i en cada zona (una zona queda delimitada per vores més gruixudes). Les notes que ja estan posades són pistes que ajuden a completar aquesta particular composició musical. I encara hi ha una altra pista: si s'interpreten les notes que hi ha a les caselles ombrejades (en ordre: d'esquerra a dreta i de dalt a baix) sonen els primers compassos de la peça musical que s'indica al peu del *sidoku*.

Solucions en el número següent.

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

<www.sidokus.com>

Bolero (Ravel)

Sidoku d'abril 2010 (núm. 306)
El Virolai (Verdaguer/Valls)

concerts

CONCERTS

BARCELONA (BARCELONÈS)

3 MAIG	19.30 h	Fac. Geo. Hist. UB	Quintet de Metalls Solistes de l'OBC. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
4 MAIG	21 h	Palau	Marie-Elisabeth Hecker, violoncel. M. Helmchen, piano. (Ibercamera Cambra).
6 MAIG	21 h	Auditori Macba	Quartet de l'OBC. Roda Batlle, Velasco Polonio, Boliart, Diago, Ros. (Avuimúsica).
7 MAIG	19.30 h	Fac. Geo. Hist. UB	Diego Fernández Magdaleno, piano. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Nikolai Luganski, piano. Dir.: Ernest Martínez Izquierdo.
8 MAIG	22 h	Palau Moja	Anton Serra, flauta travessera. Ayako Fujiki, piano. (Música als Palaus).
9 MAIG	18 h	Palau	Orquestra Barroca Catalana. Orfeó Català. (Els Diumenges al Palau).
	18.30 h	Ate. Barcelonès	Frances Bartlett, violoncel. Gabrieli, Gubaidulina, Britten. (Ass. Massià-Carbonell).
10 MAIG	20 h	Liceu	<i>Der Rosenkavalier</i> d'Strauss. Dir.: Michael Boder.
	21 h	L'Auditori	Filharmònica Txeca. Dir.: Eliahu Inbal. <i>Simfonia núm. 10</i> de Mahler. (Ibercamera).
11 MAIG	21 h	Palau	I Musici. Pergolesi, Durante, Germiniani, Vivaldi. (Euroconcert).
12 MAIG	20 h	Catedral	Jonathan Carbó, orgue. Bruhns, Bach, Mompou, Alain. (Euroconcert).
13 MAIG	20 h	Liceu	<i>Der Rosenkavalier</i> d'Strauss. Dir.: Michael Boder.
	20 h	SGAE	Trio de Corda de l'OBC. Balsach, Olm, Codina. (Avuimúsica).
14 MAIG	19.30 h	Fac. Geo. Hist. UB	Harry Sparnaay, clarinet baix i electrònic. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Dir.: Marc Minkowski. Mendelssohn, Bruckner.
15 MAIG	19 h	Palau	Esbart Ciutat Comtal. Dir.: Lluís Calduch. <i>Síntesi</i> . (Cobla, Cor i Dansa al Palau).
	22 h	Palau Moja	Teresa Garrigosa, soprano. Emili Blasco, piano. (Música als Palaus).
16 MAIG	11.15 h	Ate. Barcelonès	Orquestra de Cambra Amics dels Clàssics. Dir.: Joan Palet i Ibars.
	17 h	Liceu	<i>Der Rosenkavalier</i> d'Strauss. Dir.: Michael Boder.
17 MAIG	19 h	Palau	German Brass. Bach, Vivaldi, música llatinoamericana, jazz. (Concerts de Tarda al Palau).
19 MAIG	20 h	Liceu	<i>Der Rosenkavalier</i> d'Strauss. Dir.: Michael Boder.
	20 h	Palau Robert	Bruno Canino, piano. Joaquín Palomares, violí. Mozart, Poulenc, Rodrigo, Brahms.
20 MAIG	20.30 h	Palau	Tafelmusik. Ronald Brautigam, <i>fortepiano</i> . Dir.: Bruno Weil. Mozart, Haydn. (Palau 100).
21 MAIG	19.30 h	Fac. Geo. Hist. UB	M. Lluïsa Ibáñez, arpa. Miguel Àngel Sanz, guitarra. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
	21 h	L'Auditori	Temporada OBC. Dir.: Eiji Oue. Borghunyó, Strauss, Mussorgski.
	21 h	Bib. de Catalunya	Carles Lama i Sofia Cabruja, piano a quatre mans. (Música als Palaus).
22 MAIG	20 h	Liceu	<i>Der Rosenkavalier</i> d'Strauss. Dir.: Michael Boder.
24 MAIG	21 h	L'Auditori	Staatskapelle Weimar. Orfeó Donostiarra. Dir.: Leopold Hager. (Ibercamera).
25 MAIG	20 h	Liceu	<i>Der Rosenkavalier</i> d'Strauss. Dir.: Michael Boder.
	20.30 h	Palau	Orqu. Simf. de Castilla y León. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. (Palau 100).
26 MAIG	20.30 h	Petit Palau	Janine Jansen, violí. Itmar Golan, piano. Schumann, Bartók. (Palau 100 Cambra).
	21 h	Palau	Mozart Piano Quartet. Mendelssohn, Schumann, Mozart. (Euroconcert).
27 MAIG	20 h	Liceu	<i>Les mamelles de Tirésias</i> de Poulenc. Dir.: Josep Vicent. (També de 29 maig, 20 h).
28 MAIG	19.30 h	Fac. Geo. Hist. UB	Trio Hyagnis. Homs, Sansa, Xostakóvitx. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
	20 h	Liceu	<i>Der Rosenkavalier</i> d'Strauss. Dir.: Michael Boder.
	21 h	Bib. de Catalunya	Grup vocal Fantasiant. Noemí Agell, tiorba i llaüt. (Música als Palaus).
29 MAIG	19 h	Palau	OSV. D. Mariño, clarinet. V. Pérez, piano. Dir.: D. Giménez. (Concerts Simfònics al Palau).
	19 h	L'Auditori	Temporada OBC. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Asier Polo, violoncel. Dir.: Günter Neuhold
	22 h	Palau Moja	Carles Pons, guitarra. Scarlatti, Weiss, Granados, Llobet, Piaf. (Música als Palaus).
30 MAIG	18 h	Palau	Orchestre Perpignan Méditerranée. Ensemble Polyphonique de Perpignan. Dir.: Daniel Tosi. <i>Llibre vermell de Montserrat</i> de Xavier Benguerel. (Els Diumenges al Palau).

RMC
307

	19 h	L'Auditori	Sinfonietta de Zilina. Ilian Garnet, violí. Dir.: Misha Katz. (Concerts a Barcelona).
31 MAIG	19 h	Palau	Orquestra de Cambra Terrassa 48. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Solistes vocals. Dir.: Daniel Mestre. Bach. (Concerts de Tarda al Palau).
	19.30 h	Fac. Geo. Hist. UB	Grup Tactum. Sagredo, Somo, Gibert. (Cicle de Música del Segle XX-XXI).
	20.30 h	L'Auditori (Mart.)	Ensemble Mediterrain. Dir. artística: Bruno Borralhinho. (Centre Robert Gerhard).
CADAQUÉS (ALT EMPORDÀ)			
1 MAIG	22 h	Església	Laia Frigolé, soprano. Lamia Bensmail, piano. Purcell, Bach, Scarlatti, Händel.
15 MAIG	22 h	Església	Enric Ribalta, flauta. Bernat Piqué, violí. Marçal Ayats, violoncel. Haydn, Mozart.
22 MAIG	22 h	Església	Orquestra de Cambra de París. Dir.: Horst Sohm. <i>Stabat Mater</i> de Pergolesi.
CAPELLADES (ANOIA)			
22 MAIG	21 h	Paper de Música	Trio Concordiae. Haydn, Glinka, Brahms.
EMPÚRIES (ALT EMPORDÀ)			
1 MAIG	19 h	Església	Andreas Henkel, piano. Schumann, Chopin, Liszt.
27 MAIG	19 h	Església	Matteo Andreini, piano. Chopin, Liszt.
FIGUERES (ALT EMPORDÀ)			
4 MAIG	21 h	Teatre El Jardí	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
GIRONA (GIRONÈS)			
7 MAIG	21 h	Auditori	Orquestra de Girona. Dir.: Arthur Post. Bach, Grieg, Górecki, Meza.
16 MAIG	19 h	Teatre Municipal	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
	20 h	Auditori	Carles Lama i Sofia Cabruja, piano a quatre mans. Brahms, Ravel, Chopin, Bach.
23 MAIG	20 h	Auditori	Staatskapelle Weimar. Maria Joao Pires, piano. Dir.: Leopold Hager. (Ibercamera).
28 MAIG	21 h	Auditori	OBC. Dir.: Eiji Oue. Borunyó, Strauss, Mussorgski.
GRANOLLERS (VALLÈS ORIENTAL)			
9 MAIG	19 h	Teatre Auditori	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
13 MAIG	21 h	Teatre Auditori	OCG. ONCA. Cobla Sant Jordi. Dir.: Antoni Ros Marbà. Ruera. (Centre Robert Gerhard).
LLEIDA (SEGRIÀ)			
9 MAIG	19 h	Aud. Granados	Orqu. Simf. Julià Carbonell de les Terres de Lleida. Xavier Ribalta. Dir.: Alfons Reverté.
20 MAIG	21 h	Teatre Llotja	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
21 MAIG	20 h	Aud. Granados	Wurttembergische Philharmonie Reutlingen. Dir.: Ola Rudner. Brahms, Bruckner.
27 MAIG	20 h	Aud. Granados	OBC. Dir.: Eiji Oue. Borunyó, Strauss, Mussorgski.
MANRESA (BAGES)			
12 MAIG	21 h	Teatre Kursaal	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
REUS (BAIX CAMP)			
18 MAIG	21 h	Teatre Fortuny	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
ROSES (ALT EMPORDÀ)			
23 MAIG	19 h	Teatre Municipal	Maurizio de Fulvio Trio. Jazz.
SABADELL(VALLÈS OCCIDENTAL)			
2 MAIG	18 h	La Faràndula	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
SAN CUGAT DEL VALLÈS (VALLÈS OCCIDENTAL)			
7 MAIG	21 h	Teatre Auditori	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).
TERRASSA (VALLÈS OCCIDENTAL)			
20 MAIG	21 h	Centre Cultural	Orqu. Fil. de Baden-Württemberg. Trio Kubelik. Dir.: O. Rudner. (Fundació Caixa Terrassa).
23 MAIG	18 h	Conservatori	Orqu. de Cambra Terrassa 48. K. Gleusteen, violí. Dir.: Xavier Puig. (Centre Robert Gerhard).
VILADECANS (BAIX LLOBREGAT)			
14 MAIG	21 h	Atrium	<i>Così fan tutte</i> de Mozart. Dir.: Daniel Martínez. (Òpera a Catalunya).



compromiso social.
Bancaja 




PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

www.palaumusica.cat