JULIOL-AGOST 2010 | NÚMERO 309-310 | 3 EUROS

REVISTA MUSICAL CATALANA



La lírica torna a regnar a

Peralada

Tots els grans festivals d'estiu

Schumann
Entre Eusebius i Florestan

Christian Lindberg
El trombó i l'escriptura

MITSUBISHI
ELECTRIC

Escolta als joves
intèrprets.

El futur és
a les seves mans



www.mitsubishielectric.es

JULIOL-AGOST 2010 | NÚMERO 309-310 | 3 EUROS

REVISTA MUSICAL CATALANA



Tots els grans festivals d'estiu | Schumann Entre Eusebius i Florestan | Christian Lindberg El trombó i l'escriptura

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, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Ana María Dávila, Miquel Desclot, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Lluís Nacenta, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Miquel Pujadó, Albert Suñé, Albert Torrens, Lluís Trullén i Albert Vilardell.

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

PRESIDENTA: Mariona Carulla i Font.
DIRECTOR GENERAL: Joan Llinares i Gómez.
c/Palau de la Música, 4-6
08003 BARCELONA
Tel.: 93 295 72 28
Fax: 93 295 72 10
WEB: www.palaumusica.cat
A/E: revista@palaumusica.cat
Palau de la Música Catalana, telèfon d'atenció al client: 902 44 28 82
(de dilluns a dissabte, de 9.30 a 21 h)

Els articles publicats a REVISTA MUSICAL CATALANA expressen només l'opinió dels seus autors. REVISTA MUSICAL CATALANA no mantindrà correspondència amb els autors d'originals no encarregats i enviats espontàniament a la Redacció.
© de les reproduccions autoritzades, VEGAP, Barcelona 2010.

Membre de l'Appec.

PORTADA: (D'ESQUERRA A DRETA) CARLO COLOMBARA, JOAN PONS I ISABEL REY.

Sumari

4a ÈPOCA | ANY XXVII | NÚM. 309-310 | JULIOL-AGOST 2010

EDITORIAL

5 **Liceu: rebaixes pressupostàries, preocupacions i esperances**

PANORAMA


EL PIANISTA RUDOLF BUCHBINDER AL FESTIVAL DE TORROELLA DE MONTGRÍ


EN RECORD DE JUAN ONCINA


EL NOU ORGUE DE MONTSERRAT

6 **Festivals d'estiu 2010. Peralada, Torroella de Montgrí, Grec de Barcelona, Schubertíada de Vilabertran, el Vendrell, Montpeller, miscel·lània de festivals**
per RRMC, Mercedes Conde Pons i Jordi Maluquer

12 **Juan Oncina. Un altre senyor de Barcelona**
per Albert Vilardell

13 **La nova veu de Montserrat**
per Ana María Dávila

14 **Mikrokosmos: Músiques d'estiu**
per Pere Artís

15 **Tangents: Wolfgang Wagner**
per Jordi Maluquer
Ars Subtilior: Fi de festa i traca final
per Xavier Chavarria

16 **Del seu affm.: Sr. Eduard Toldrà**
per Jaume Comellas

17 **Cobla: *Perpetuum concursum***
per Josep Pasqual

19 **Entre la història i la crítica**
per Albert Torrens

20 **Andrew Gourlay guanya el Concurs de Direcció de Cadaqués**
per Josep Jofré

21 **A propòsit de... Liliana Maffiotte**
per Albert Torrens

22 **Crítiques**
per Mercedes Conde Pons, Xavier Chavarria, Lluís Trullén, Jaume Comellas, Josep Barcons, Lluís Nacenta, Josep Pasqual i Albert Suñé

TEMA



31 **Robert Schumann (1810-1856). Compositor, Eusebius i Florestan (II)**

32 **Eusebius i Florestan. Schumann i Schumann**
per Miquel Desclot

35 **Schumann. Escriptor i crític**
per Xavier Chavarria

MUSICALIA


LAYETANAOFFICE.COM
CHRISTIAN LINDBERG

38 **Christian Lindberg. *"Ploma, batuta i trombó"***
per Mercedes Conde Pons

41 **El mes de juliol-agost, a l'abast. The Royal Ballet retorna amb *La bella dorment***
per J. Comellas

42 **Lied sense partitura. Rainer Maria Rilke**
per Miquel Desclot

43 **Paper d'assaig. Un noi del Shropshire**
per Miquel Desclot

44 **Llibres. Discos**
per Mercedes Conde Pons, Jaume Comellas i Albert Torrens

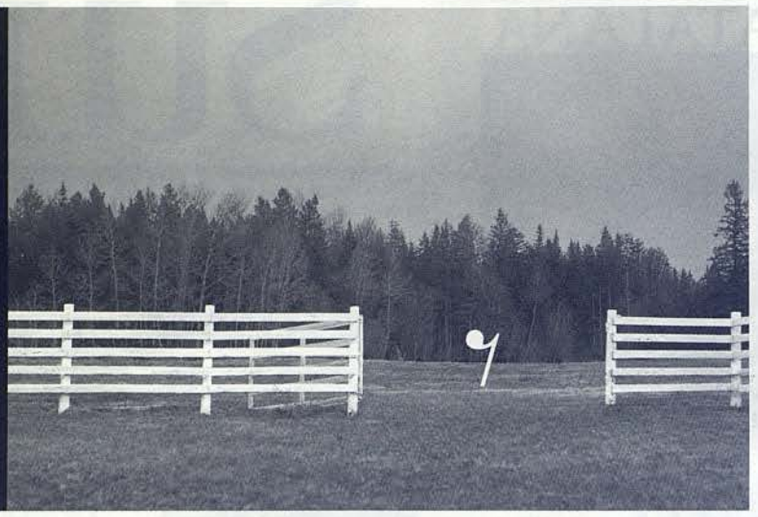
46 **Música encreuada**
per Eduard V. Patsi

Revista de l'ESMUC, pàgines centrals

SOM MÚSICA

CONCERTS SIMFÒNICS AL PALAU

XV TEMPORADA 2010/11



Orquestra Simfònica del Vallès | **Rubén Gimeno** director titular **Jordi Cervelló** compositor resident

CONCERT NÚM. 1
Dissabte, 18.09.2010 - 19 h
PREU: De 10€ a 48€

LA CONSCIÈNCIA CÍVICA DE LLIBERTAT

Rubén Gimeno, director

Cervelló: Fanfara *"Els Tres Tambors"*
Beethoven: *Egmont: Obertura*
Copland: *Retrat de Lincoln*
Simfonia escollida pel públic d'entre les deu següents:
Mozart 40a | Schubert 5a
Txaikovski 6a "Patètica"
Beethoven 5a | Xostakóvitx 5a
Brahms 4a | Dvorák 7a
Haydn 100a | Bruckner 4a
Mendelssohn 3a

CONCERT NÚM. 2
Dissabte, 02.10.2010 - 19 h
PREU: De 18€ a 65€

LA LLIBERTAT ES GUANYA A POLS

Una nit històrica

Orfeó Català (Josep Vila, director)
José Menor, piano
Rubén Gimeno, director

Beethoven: *Concert per a piano i orquestra núm. 4*
Beethoven: *Fragments de la Missa en Do major*
Beethoven: *Fantasia Coral, en Do menor per a piano, cor i orquestra*

CONCERT NÚM. 3
Dissabte, 20.11.2010 - 19 h
PREU: De 10€ a 48€

LA LLIBERTAT EN LA RARESA

Ricardo Ríos, clarinet
Ashan Pillai, viola
Michal Nesterowicz, director

Cervelló: *Divertimento*
Bruch: *Concert per a clarinet i viola*
Dvorák: *Simfonia núm. 8*

CONCERT NÚM. 4
Dissabte, 18.12.2010 - 19 h
PREU: De 12€ a 58€

LA DANSA ENS FA LLIURES

Rubén Gimeno, director

Festivals de Valsos i Danses

CONCERT NÚM. 5
Dissabte, 15.01.2011 - 19 h
PREU: De 12€ a 40€

LA LLIBERTAT SENSE FRONTERES

Carta blanca a Gilles Apap

Gilles Apap, violí i director

Cervelló: *Concertino per a violí i orquestra de corda*
Bartók: *Divertimento* (darrer moviment)
Bartók: *Danses romaneses*

CONCERT NÚM. 6
Dissabte, 05.02.2011 - 19 h
PREU: De 12€ a 40€

LA LLIBERTAT I LA BOGERIA

Víctor Pablo Pérez, director

Haydn: *Simfonia núm. 6, "Le matin"*
Schumann: *Simfonia núm. 4*

CONCERT NÚM. 7
Dissabte, 26.03.2011 - 19 h
PREU: De 12€ a 58€

LA LLIBERTAT DE SER UN MATEIX

Sebastian Breuninger, violí
David Afkham, director

Txaikovski: *Concert per a violí i orquestra*
Brahms: *Simfonia núm. 1*

CONCERT NÚM. 8
Dissabte, 09.04.2011 - 19 h
PREU: De 12€ a 58€

LA TÈCNICA ENS FA LLIURES

Denis Zhdanov, piano
Ievgueni Starodubtsev, piano
David Giménez Carreras, director

Mozart: *Concert per a dos pianos núm. 10*
Txaikovski: *Simfonia núm. 4*

CONCERT NÚM. 9
Dissabte, 30.04.2011 - 19 h
PREU: De 10€ a 48€

ELS SÍMBOLS DE LA LLIBERTAT

Claudio Bohórquez, violoncel
Rubén Gimeno, director

Cervelló: *Anna Frank, un símbol*
Schubert: *Simfonia núm. 7, "Inacabada"*
Elgar: *Concert per a violoncel i orquestra*

CONCERT NÚM. 10
Dissabte, 18.06.2011 - 19 h
PREU: De 12€ a 40€

NOMÉS LA LLIBERTAT ENS FA LLIURES

Martin Fröst, clarinet
Rubén Gimeno, director

Mozart: *Concert per a clarinet i orquestra*
Hillborg: *Concert per a clarinet i orquestra*
Stravinsky: *L'ocell de foc: Suite* (versió 1919)

TU ETS EL PROTAGONISTA

Perquè pots viure l'experiència del Concert des de l'escenari
Perquè pots escollir les obres que pots escoltar
Perquè volem compartir emocions amb tu

Abonaments:
Preu: de 96 a 402 €
Venda: del 7 de juliol al 15 de setembre de 2010

Venda d'entrades:
A partir del 7 de juliol de 2010

Informació i venda:
Tel. 902 442 882
A/e: taquilles@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

Organitza i patrocina: Fundació Orfeó Català Palau de la Música · Orquestra Simfònica del Vallès

Amb el patrocini de: Fundació BancSabadell · B·S

Amb la col·laboració de: Cat Música

Liceu: rebaixes pressupostàries. preocupacions i esperances

La informació facilitada des de la direcció general del Gran Teatre del Liceu que les aportacions del Ministeri de Cultura als seus pressupostos en el transcurs dels tres pròxims anys disminuiran fins al 30 per cent, constitueix una notícia important que comporta una complexa gamma de matisos no tots ells fàcils d'esbrinar fins a les darreres conseqüències.

D'antuvi cal destacar dos elements: el primer, la voluntat dels dirigents executius del Teatre que aquesta dràstica decisió no afecti la línia de rigorosa excel·lència de la programació –segons els mateixos arguments exposats en la nota informativa oficial–; encara que el matís "de forma significativa" obre una possible escletxa preocupant. I de fet, quelcom més que la rumorologia ja apunta que l'esmentada línia com a mínim serà objecte de retocs d'abast encara inconcretable. I cal no oblidar que de fet el procés ja ha començat amb l'eliminació del creatiu i ric cicle de concerts al Foyer i també les més prescindibles Sessions golfes.

I el segon aspecte destacable és que de moment no s'indica que les aportacions de les institucions catalanes segueixin el mateix camí; sí que s'esmenta el factor "disminució del mecenatge". En tot cas, la direcció general dels vents no convida a l'optimisme i de passada el fet confirma el deix de dependència acusada del nostre Teatre d'instàncies alienes al seu propi i natural àmbit de projecció.

La rotunda claredat i sinceritat del missatge emès pels màxims dirigents executius del Gran Teatre del Liceu, per força ha de ressonar en moltes altres instàncies culturals i no sols la música. Tanmateix, en el nostre art el tema ofereix aspectes particulars que cal tenir en compte. Un dels més destacats, per no dir el que ho és més a l'efecte que ens ocupa, és la convivència en el que podríem anomenar "mercat", de l'oferta privada i la institucional. Una convivència no necessàriament fluida que, per tant, comporta fregadissos, oimés quan aquella també participa del pastís del suport institucional en mesures en molts casos decisives per a la seva supervivència.

La manca de recursos és el millor brou afavoridor de situacions ingrates. Les conseqüències que es poden derivar de la nova situació, d'aquest inevitable efecte dòmino, de moment són imprevisibles, però amb molta probabilitat comportarà haver de trobar-hi sortides imaginatives, en més d'un cas segurament també traumàtiques, que alleugin al màxim possible els efectes de la nova situació. Molt fa pensar que la sotragada comportarà un replantejament substancial de conceptes, idearis i dinàmiques a la recerca de nous estatus de funcionament.

Vist des de l'optimisme, aquesta sotragada pot tenir l'efecte positiu de vitalitzar un mar d'inèrcies i de rutines crostificades que pesa massa en el desenvolupament normalitzat de la nostra vida musical. No tot pot estar perdut i fins i tot hi pot haver força a guanyar.

RMC
309-310

FESTIVAL CASTELL DE PERALADA 2010

Tornen les grans veus

de la lírica i les produccions operístiques

Dues produccions operístiques, *Don Pasquale* i *Tosca*, amb equips artístics de notable relleu, i una versió del *Requiem* de Verdi, així mateix de gran nivell qualitatiu, reforcen la imatge d'un retorn als orígens lírics de l'edició d'enguany del Festival Castell de Peralada després d'uns anys en què aquesta línia havia sofert un perceptible declivi. L'actuació de Zubin Mehta al capdavant de l'Orquestra de la Comunitat Valenciana, alhora constitueix un esdeveniment d'una importància particular.

per RRMC

La presència de veus importants com les de Joan Pons, Isabel Rey, Carlo Colombara, Stefano Palatchi, Elisabete Matos, entre d'altres, i també suports corals com el del Cor de Cambra del Palau de la Música i l'Orfeó Català atorguen a la veu lírica un reviscolat protagonisme.

D'aquesta manera, Peralada acollirà manifestacions de notable envergadura, i ultra les descrites, altres d'igualment importants en el terreny del concertisme simfònic i del ballet.

RMC
309-310

Don Pasquale (23 de juliol) serà la tercera proposta del Festival –en una producció del Festival de Las Palmas de Gran Canaria Alfredo Kraus– que té el seu màxim exponent en la presència de l'exquisida soprano valenciana Isabel Rey en el paper de Norina. Amb ella destaca també el baix barítion Carlo Colombara (Don Pasquale) i el nostre Manel Esteve en el de Malatesta.

Tosca, la gran òpera pucciniana per excel·lència, tindrà en Joan Pons un Scarpia de luxe, un dels tres o quatre personatges que més prestigi han donat al barítion menorquí. Al seu costat, l'excel·lent soprano portuguesa Elisabete Matos serà Floria Tosca. Partint del prestigi reconegut d'aquests dos artistes, la sorpresa pot ser el jove tenor ucraïnès Misha Didyk, que està desenrotllant una meteòrica trajectòria amb debuts en teatres com La Scala de Milà i sota batutes com la de Barenboim.

La direcció serà del granadí Miguel Ángel Gómez Martínez i la producció de l'Staatstheater Karlsruhe.

El jove titular de l'OBC Pablo González dirigirà la *seva* mateixa orquestra en el *Requiem* de Verdi –el rèquiem més operístic–, en un concert a la memòria de qui va ser artífex destacat del Festival, Luis Polanco. El suport coral l'oferiran conjuntament l'Orfeó Català i el Cor de Cambra del Palau de la Música amb un quartet vocal del qual forma part el baix barceloní Stefano Palatchi.



OUTUMURO

ISABEL REY

Zubin Mehta i l'Orquestra de la Comunitat Valenciana, capítol a part. L'actuació de Zubin Mehta amb la també *seva* Orquestra de la Comunitat Valenciana constitueix un esdeveniment força a part en la programació del Festival. Aquesta orquestra participa de manera molt destacada de la política endegada al País Valencià amb motiu d'inaugurar-se el faraònic projecte de la Ciutat de les Arts. Dotada de grans recursos, entre els quals poder disposar com a titulars de dos directors tan prestigiosos com Lorin Maazel i Zubin Mehta.

El ballet ocuparà bona part de la programació amb tres propostes de relleu i interès. Molt en primer lloc, l'actuació del Béjart Ballet Lausanne, aquesta companyia creada pel gran coreògraf marsellès que ha esdevingut un dels grans referents del ballet europeu des de pràcticament la segona meitat del segle XX. Dirigit ara pel seu successor Girl Roman, oferirà una coreografia ensenya de la companyia, *Le Presbytère*... que, encara que coneguda, sempre constitueix esdeveniment.

El Ballet Víctor Ullate, una formació privada que ha marcat època en el ballet espanyol, aportarà la seva idiosincràsia, en bona part en la línia del Béjart Ballet..., servida sobre música de Philip Glass i coreografies del mateix Ullate.

La dimensió més clàssica arribarà amb el Ballet de Miami i la coreografia de Marius Petipa titulada *El Corsari* sobre música d'Adolphe Adam. El Ballet de Miami és una formació jove, amb prou feines 25 anys, dedicada bàsicament al repertori clàssic que s'ha mogut molt preferentment als Estats Units, encara que també amb alguna notable incursió europea (Festival d'Edimburg).

De Norah Jones a Joan Manuel Serrat. En el terreny popular hi ha una oferta de figures molt destacades, començant, perquè a més inaugura el Festival el dia 16 de juliol, per la cantant nord-americana Norah Jones, que presentarà el seu darrer CD, titulat *The Fall*, precedit per una borratxera de venda. Cantant i autora, a més d'acompanyar-se amb la guitarra, la seva actuació marcarà un dels plats més forts de Festival.

Joan Manuel Serrat, incombustible contra tots els elements; Paco de Lucia, recentment graduat amb l'*honoris causa* per la prestigiosa Universitat de Berklee, i l'uruguaià Jorge Drexler, en completen l'oferta de tall popular de pes, mentre que Miguel Bosé, que clou el festival el dia 15 d'agost, hi representa la parcel·la més glamurosa.

Capítol a part per a la presència de La Locomotora Negra, aquest conjunt de jazz clàssic, esdevingut un referent estimadíssim "en" i "enllà" dels afeccionats específics al jazz.

La cobla una vegada més tindrà el seu espai, i cal remarcar-ho, en aquest cas amb una proposta heterodoxa comandada per l'heterodox ja força domesticat Carles Santos, amb la Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona i Jordi Molina i el seu sextet de tenores amb la col·laboració de la soprano Begoña Alberdi.

FESTIVAL DE TORROELLA DE MONTGRÍ 2010

Protagonisme creixent de la música antiga

La meitat dels catorze concerts programats al Festival, més dos que s'oferiran a sengles poblacions de l'entorn de Torroella de Montgrí, oferiran exclusivament música del període preclàssic, convencionalment música antiga, tot confirmant d'aquesta manera una tendència que protagonitza aquesta manifestació.


RONALD BRAUTIGAM

RONALD BRAUTIGAM

per RRMC

La creació i consolidació d'un conjunt estable especialitzat en aquest tipus de música, l'Acadèmia 1750, constitueix un fet que incideix d'una manera decisiva en aquest ideari que tant està marcant la recent trajectòria d'un festival de molt pes en el conjunt dels d'estiu que se celebren a Catalunya, que enguany arriba a la seva trentena edició.

L'altre tret característic és el pes que hi ocupa el concertisme pianístic, amb quatre concerts en solitari i un amb acompanyament d'orquestra.

Un altre component que cal tenir en compte és que la immensa majoria de programes, set, tenen caràcter monogràfic –en el cas de Bach, fins i tot es triplica–, alhora que també se n'ofereiran dedicats a Schumann, Beethoven, Händel i Vivaldi, més els dos d'aquest mateix compositor que s'escamparan a Pals i Verges. Per tant, es produeix una concentració perceptible de l'oferta en un nombre reduït de compositors.

Pel que fa a intèrprets, l'Accademia Bizantina, amb el seu director Ottavio Dantone, adquireixen la condició d'artistes principals convidats amb protagonisme en dos concerts. Seran el monogràfic Vivaldi, amb l'actuació de la coneguda soprano Sandrine Piau i el violinista Stefano Montanari amb Dantone a la direcció, clavicèmbal i orgue, i el monogràfic dedicat a Händel, amb el mateix violinista, el violoncel·lista Marco Frezzato i Dantone dirigint i interpretant a l'orgue.

També i lògicament, l'Acadèmia 1750 ocupa un pes important en el cicle amb dos programes més: el primer, que inaugura el Festival el dia 30 de juliol, dedicat a Bach amb tres cantates: *Jesu, der du meine Seele, Ich habe genug* i *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Dirigirà i actuarà com a concertino Farran James i hi intervindrà un excel·lent quartet vocal format per la soprano Raquel Andueza, la mezzosoprano Marta Infante, el tenor Lluís Vilamajó i el baix Pau Bordas.

El segon concert serà dirigit pel nou titular Stefano Demicheli, i tindrà com a al·licient destacat el cabdal *Stabat Mater* de Pergolesi en l'avinentesa de 300 aniversari del seu naixement.

Bach serà protagonista monogràfic de la insòlita proposta que oferirà el grup Sarband, format en gran part per músics àrabs, i el Modern String Quartet de Munic, amb acompanyament de projeccions. El títol és *Passió àrab segons Johann Sebastian Bach*. És una proposta que pretén, segons el que s'indica, *"confrontar el missatge bacchià amb la miserable situació que viu avui dia el país origen de Jesús de Natzaret"*.

Finalment, la tercera proposta monogràfica dedicada a Bach és la versió de les *Variacions Goldberg* per a trio de corda, feta pel violinista Dmitri Sitkovetski l'any 1984, que comptarà amb un excel·lent conjunt d'intèrprets: els germans Capuçon, ben coneguts a la vila del Baix Empordà, i el violista Gérard Caussé.

Schumann serà present en dos concerts de característiques molt diferents. En el primer amb la versió d'una cantata –gènere poc conegut de la seva producció–, que porta el títol d'*Spanische Liebslieder*, que compartirà programa amb una altra composició coral del seu amic Johannes Brahms, els bellíssims *Liebeslieder (Waltzer)*. La versió serà a cura del Cor Lieder Càmera amb un quartet vocal català de gran nivell format per la soprano Marta Mathéu, la mezzosoprano Mireia Pintó, el tenor David Alegret, el barítion Enric Martínez-Castignani i amb els pianistes Josep Suriñac i David Malet.

Tal com s'ha indicat, un concert tindrà Beethoven com a compositor exclusiu i un segon, per poc. Aquell serà el que interpretarà el pianista holandès Ronald Brautigam, deixeble de Rudolf Serkin, que compta amb un historial important. L'excel·lent pianista Rudolf Buchbinder oferirà un programa format per la *Sonata "Waldstein"*, completat pels *Estudis simfònics opus 13* de Schumann.

Schumann i Beethoven també tindran un paper rellevant en el concert que protagonitzaran els pianistes Éric La Sage i Albert Guinovart en homenatge a la pedagoga Maria Curcio de la qual van ser deixebles i que al mateix temps va desenrotllar una important tasca en els anys vuitanta en els ufanosos cursos que se celebraven a redós d'aquest mateix Festival. En el programa destaca l'estrena d'una obra encàrrec, fet per l'Obra Social Caixa de Catalunya a Albert Guinovart dedicada a aquesta insigne professora.

María Bayo, una bona amiga del Festival, intervindrà a les seves acaballes en un recital amb obres de Beethoven, Mozart i Schubert acompanyada al piano per Maciej Pikulsi.

Una vegada més s'ha programat el concert d'homenatge a l'inoblidable Ernest Lluch, que amb el títol descriptiu d'"El somni dels crepuscle, música a les corts de la Corona d'Aragó en temps de Joan I i Martí l'Humà", oferirà el conjunt català Tasto Solo en un muntatge amb dramatúrgia i direcció artística de Joan Solana en què hom ofereix la il·lustració d'un recorregut a redós de l'època dels reis Joan I i Martí l'Humà en el 600 aniversari de la mort d'aquest.

El Festival de Torroella seria una altra cosa sense la presència continuada i celebradíssima del profund pianista basc Joaquín Achúcarro, que oferirà un programa molt propi de la seva sensibilitat, format per obres de Schumann i Chopin.

Finalment, l'Amadeus Chamber Orchestra, dirigida per Agnieczsa Duiczmal, interpretarà un programa en el qual destaca el *Concert per a piano número 2* de Chopin –una nova commemoració en el cicle–, amb un programa que obre Szymanowski i el completen obres de Mussorgski –els coneguts *Quadres d'una exposició* en versió per a orquestra de corda– i de Kilar.

GREC 2010 FESTIVAL DE BARCELONA

Jordi Savall i Cesc Gelabert

Columnes de l'aportació catalana en música i ballet

El concert que oferirà Jordi Savall amb Hespèrion XXI al Teatre Grec i l'estrena de l'espectacle *Ki,* creat per Cesc Gelabert i Frederic Amat, esdevenen columnes visibles de l'aportació catalana, respectivament en la música i en el ballet, que ofereix la programació d'enguany del Festival Grec.

per RRMC

A questa nova edició dirigida per Ricardo Swarcer recolza en alguns conceptes base, com són en primer lloc el protagonisme de la creació japonesa, invitada enguany, la important oferta musical –la parcel·la que presenta més propostes–, la creixent presència del circ, i el destacat pes de la creació catalana, especialment perceptible pel que fa al teatre –quinze de les vint-i-una produccions–, però també en la música –onze de vint-i-quatre– i en menor mesura dansa –quatre de dotze–, tot confirmant el moment de feblesa que pateix aquest art a casa nostra en aquests moments.

RMC
309-310

Jordi Savall i Hespèrion XXI s'endinsaran en el món turc medieval a redós de la figura de Demetri Cantemir (1673-1723), que tot i ser d'origen moldau va passar bona part de la seva existència a Istanbul. El músic català estarà acompanyat per un equip de músics turcs, armenis, grecs, búlgars, israelians i mar- roquins per configurar una de les seves propostes intel·lectualitzades.

Una altra proposta interessant és la que porta el títol de *Ressons de l'Al-Andalus* i el subtítol descriptiu de *Cançons populars de la Catalunya Nova, València i Mallorca* d'influència àrab i andalusina. Xavier Puig dirigirà un equip integrat pel Cor de Càmera de l'Auditori Enric Granados, la veu solista de Sílvia Pérez Cruz i un conjunt instrumental cambrístic al servei d'un programa format per obres de Feliu Gasull, Josep Lluís Guzmán-Antich i el mateix Xavier Puig.

L'Ensemble de l'Orquestra de Cadaqués dirigit per Jaime Martín amb la *cantaora* Estrella Morente i Jordi Dauder (recitador) interpretaran un molt atractiu programa dedicat a Albéniz amb els seus *Poèmes d'amour,* en què la música acompanya poemes del poeta francès Armand Silvestre i *El amor brujo* amb l'esmentada *cantaora.*

La renovada Banda Municipal de Barcelona dirigida pel seu titular, Salvador Brotons, amb el suport de dos excel·lents cantants, la soprano Marta Mathéu i el barítion José Antonio López, gratificaran els espectadors amb un concert format per coneguda s àries d'òpera i de sarsuela.



KI, AMB CESC GELABERT

Cal fer esment de l'estrena de l'òpera per a nens *Amb els peus a la Lluna* del compositor Antoni Parera Fons i guió de Manuel Maestro i Paco Azorín, que comptarà amb el luxe de la interpretació de María Bayo i també de la direcció de Virginia Martínez.

Ja en el terreny més estrictament popular, Joan Manuel Serrat prendrà una nova quota d'amortització del seu homenatge al poeta Miguel Hernández, i el *cantaor* Miguel Poveda estarà molt ben acompanyat per un competent equip que comandarà Joan Albert Amargós, amb la *copla* com a argument.

El pianista Agustí Fernández –d'ampli espectre d'interessos musicals– serà acompanyat pel contrabaixista Barry Guy, especialment fincat en l'àmbit de la música contemporània.

La Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona ocuparà novament la plaça del Rei en un concert dirigit per Francesc Cassú, que fa una certa regressió respecte del criteri rupturista de la seva anterior presència.

Cesc Gelabert s'immergeix en el món del *kabuki*. Cesc Gelabert amb l'artista plàstic Frederic Amat col·laborarà en la presència de la creació japonesa amb una proposta nascuda amb motiu de commemorar-se enguany el centenari del teatre *kabuki* Yachiyoza. Es tracta d'un pont entre la Mediterrània i el Japó, o entre els respectius mons poètics, que serà interpretat per un equip amb artistes d'aquests mateixos orígens, i comptant amb l'espai escènic de l'esmentat Frederic Amat, un col·laborador habitual del nostre ballarí i coreògraf.

Iago Pericot, indestructible ideador de propostes agosarades, s'ofereix ara al ballet amb l'espectacle titulat *La Venus de Willendorf,* basat en música de la *Passió segons sant Mateu* de J. S. Bach, amb coreografia de Jordi Cortés i espai escènic del mateix Pericot i del molt actiu, en aquest Grec, Paco Azorín.

Marta Carrasco, un destacat referent del ballet contemporani català, es posa al capdavant d'una producció inspirada en el *Requiem* de Mozart com a punt de partida i d'inspiració per endegar una mena de cerimonial profà.

El ballet, ultra aquestes aportacions nascudes a casa, comptarà amb altres propostes remarcables, com són *Wild Cursive* del Cloud Gate Dance Theater of Taiwan, l'espectacle de Butò/Ko Murobushi, una mostra d'aquest gènere d'una gran fidelitat estilística, i l'espectacle titulat *Dunas,* en què la *bailaora* María Pagés s'uneix al ballarí contemporani Sidi Larbi Cherkaoui en una proposta sobre el paper molt interessant.

El mite de Prometeu inaugura el Festival. La recreació del mite de Prometeu d'Èsquil en la versió de Heiner Müller va inaugurar el Festival amb dramatúrgia de Carme Portaceli i amb Carme Elias en el paper justament de Prometeu.

La presència de la creació catalana tindrà fites destacades, com l'estrena de *Fora de joc* (amb el futbol com a tema) de Sergi Belbel i direcció de Cristina Clemente, el muntatge de bombolles de sabó de Pep Bou amb la col·laboració de Jorge Wagensberg amb el dilatat títol de Bereshit *La història més bella del cosmos.* David Selvas dirigirà el muntatge de *La Gavina* de Txékhov; T de Teatre presenta el seu nou espectacle, *Delicades* d'Alfredo Sanzol, i Júlio Manrique se les haurà amb un autor que li és molt familiar, Neil LaBute, amb l'obra *Coses que dèiem avui.*

SCHUBERTÍADA DE VILABERTRAN 2010

Goerne i Banse

Encapçalen una programació de gran nivell líric

La Schubertíada de Vilabertran potencia encara amb un més gran protagonisme la seva vocacional dedicació al repertori líric amb una oferta d'un nivell especialment elevat.

per RRMC

En un total de nou concerts –secció dedicada a debutants a part–, cantarà a l'esplèndida basílica de Santa Maria de Vilabertran un estol de grans cantants, encapçalats pels habituals Matthias Goerne i Juliane Banse –en bona mesura de la família–, als quals acompanyen dos altres artistes de gran nivell, la mezzosoprano Angelika Kirchschlager i el tenor Christoph Prégardien.

Es tracta, i no cal insistir en detalls, de quatre grandíssims intèrprets que atorguen a l'edició d'enguany d'aquest cicle una rellevància i un interès excepcionals. A ells encara cal afegir el nostre Quartet Casals i el pianista Sebastian Knauer i el director Christopher König, que arrodoneixen la bondat de l'oferta.

També cal fer esment d'un nom jove i de protagonisme creixent: la soprano també alemanya Mojca Erdmann. Nascuda a Hamburg, ha estat deixebla d'Evelyn Herlitzius i de Hans Sotin a la Köln Musikhochschule, on així mateix va estudiar violí. El seu obligadament curt historial l'ha portada, entre altres fites, a debutar al Festival de Salzburg i recentment a signar contracte en exclusiva amb el segell Deutsche Grammophon.

Goerne obrirà la Schubertíada el dia 13 d'agost acompanyat al piano per Andreas Haefliger amb un programa dedicat a Schubert.

Una setmana més tard Christoph Prégardien oferirà el cicle *Die Schöne Müllerin* acompanyat al piano per Michael Gaes.

Angelika Kirchschlager, amb acompanyant no decidit, interpretarà Montsalvatge, Wolf, Hahn, Brahms i Mahler el dia 24 d'agost; i quatre dies més tard Juliane Banse tancarà la tetralogia de grans cantants acompanyada al piano per Aleksandar Madzar i per la clarinetista Ona Cardona en un programa que inclou obra d'Eduard Toldrà i també d'Spohr i Brahms.

Mojca Erdmann estarà acompanyada per Gerold Huber en un programa Mendelsohn-Schubert.

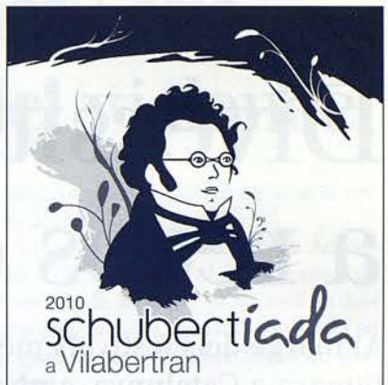
La jove soprano catalana Susanna Puig s'inscriu dintre d'aquesta àmplia oferta liederística ben acompanyada pel Trio Jess amb un programa format per obres de Schubert, Pueyo i Xostakóvitx.

La veu serà protagonista d'un concert de format mitjà amb clar protagonisme català amb un quartet vocal format per tres cantants nostres de carrera dia rere dia més notable: la mezzosoprano terrassenca Anna Alàs, el tenor David Alegret i el baix Marc Pujol, a més de la jove soprano xipriota Zoe Nicolaidu. Amb ells actuarà el Cor Lieder Càmera que dirigeix Xavier Pastrana, la violinista Catalina Reus i l'Orquestra de Cambra de la Schubertíada, dirigida per Christoph König. Es tracta d'un director alemany que, entre d'altres, ha dirigit la Mozarteum Orchestra, Real Filharmonía de Galícia, BBC Scottish Symphony Orchestra, Orquestra de Cambra de Lausana, London Mozart Players, etcètera.

Oferiran un programa que encapçala la *Simfonia número 5* de Schubert, *Rondo en La major per a violí i orquestra* de Schubert, *Missa número 4* del mateix compositor, *Veni Creator per a cor mixt i orquestra de cordes* d'Arvo Pärt i finalment *Tantum Ergo* de Schubert.

La parcel·la instrumental, l'encapçala amb tots els honors el Quartet Casals, que serà acompanyat pel violoncel·lista Eckhard Runge, amb un programa format per obres de Schubert i Boccherini. Els pianistes Sebastian Knauer (Schubert, Beethoven, Mendelssohn i Gershwin) i Tobias Truninger (programa per decidir) completen la programació.

A part s'oferirà un cicle paral·lel titulat "Concerts de debut", en què prendran part la soprano Pilar Vázquez acompanyada al piano per Elisa Rapado (Schubert, Brahms, Mahler i Wagner), la pianista Katia Michel (Montsalvatge, Albéniz i Schubert) i el duo format per la flautista Laia Babi i el pianista Paul Perera (Bach, Schubert, Widor i Brotons).



2010 schubertíada a Vilabertran

1. Divendres, 13 d'agost · 21h
Matthias Goerne, barítion
Andreas Haefliger, piano
Lieder de F. Schubert

2. Divendres, 20 d'agost · 21h
Christoph Pregardien, tenor
Michael Gees, piano
Die Schöne Müllerin, D795 de F. Schubert

3. Dissabte, 21 d'agost · 21h
Sebastian Knauer, piano
Obres de F. Mendelssohn, L. van Beethoven i F. Schubert

4. Dimarts, 24 d'agost · 21h
Angelika Kirchschlager, Mezzosoprano
Tobias Truninger, piano
Obres de J. Brahms, H. Wolf, R. Hahn i G. Mahler

5. Divendres, 27 d'agost · 21h
Quartet Casals
Eckhard Runge, violoncel
Obres de F. Schubert i Bocherini

6. Dissabte, 28 d'agost · 21h
Juliane Banse, soprano
Aleksander Madzar, piano
Ona Cardona, clarinet
Obres de L. Spohr i J. Brahms

7. Divendres, 3 setembre · 21h
Susanna Puig, soprano
Jess Trio Wien
Obres de D. Xostakòvitx i F. Schubert

8. Dissabte, 4 setembre · 21h
Mojca Erdman, soprano
Gerold Huber, piano
Obres de R. Schumann i F. Mendelssohn

Joventuts Musicals de Figueres · Ajuntament de Vilabertran · Museu d'Història de Catalunya · Generalitat de Catalunya Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació · Diputació de Girona · Ajuntament de Figueres

902 10 12 12 TEL·ENTRADA telentrada.com CAIXA CATALUNYA

Compra entrades al Web:
www.schubertiadavilabertran.cat
info@jmfigueres.cat
JOVENTUTS MUSICALS DE FIGUERES
telf. 972 50 01 17 (matins de 9 a 13h)

RMC 309-310

MISCEL·LÀNIA DE FESTIVALS 2010

Diversitat de propostes a redós de la música culta

Al marge dels festivals més populars i de més solatge que encapçalen la cartellera estiuenca a Catalunya, amb una presència destacada de la música culta, n'hi ha d'altres que també hi paren atenció –amb gran diversitat de propostes–, conscients de l'encant que l'ambient estival suggereix per escoltar música, amb actitud distesa i vacacional.

per MERCEDES CONDE PONS

RMC
309-310

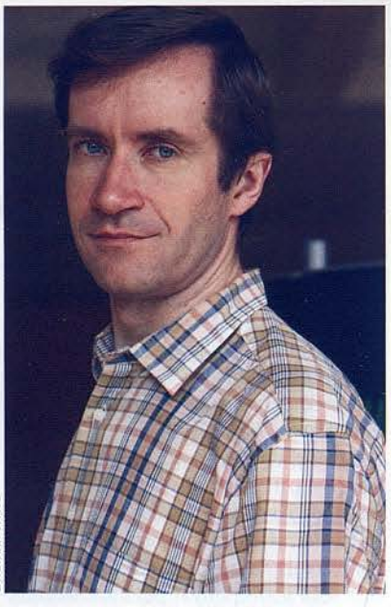
Entre l'àmplia oferta, n'hi ha que destaquen per la meritòria atenció al gènere culte, nedant fins i tot a contracorrent de modes i pressupostos. Són, aquests, festivals com el Festival Isaac Albéniz de Camprodon, el Festival Concerts de Mitjanit de Sitges, el Festival de Sant Fruitós de Bages o les Nits d'Estiu al Monestir de Pedralbes (Barcelona), que dediquen una atenció gairebé íntegra al repertori clàssic.

El **XXV Festival Isaac Albéniz de Camprodon** clou les celebracions de l'Any Albéniz (2009-2010) amb diversos concerts al voltant de l'obra del músic nascut en aquesta localitat. Hi actuaran, entre d'altres: la violoncel·lista Beatriz Blanco, guanyadora del primer premi del Concurs Pedro Bote de Vilafranca de los Barros; els alumnes del IX Curs Internacional de Música Isaac Albéniz; el tenor Albert Deprius i la soprano Carmen Solís en un concert amb l'Orquestra de Cambra de Barcelona sota la direcció de Ricardo Estrada amb fragments d'òpera i sarsuela; el pianista Gustavo Díaz-Jérez, que interpretarà íntegrament la *Iberia* d'Albéniz, i el pianista finlandès Marko Hilpo, guanyador del Premi del Concurs Maria Canals al millor intèrpret de música d'Isaac Albéniz. El concert de clausura inclourà la recuperació després de 125 anys del *Concierto fantástico* d'Albéniz a càrrec del fagotista Vasil Nikolov, el flautista Jordi Gendra, el pianista José Menor i l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Sofia sota la direcció d'Enric Ferrer.

El **Festival Concerts de Mitjanit de Sitges** acollirà el Trio Arriaga –format per Daniel Ligorio, David Apellaniz i Felipe Rodríguez– amb un programa amb obres de Johannes Brahms, Gaspar Cassadó i Dmitri Xostakóvitx. El pianista Álex Alguacil farà un recital amb obres de Salvador Brotons, Aleksandr Skriabin i Manuel de Falla, mentre que el també pianista Nikolai Lugansky dedicarà un recital a obres de Chopin, Debussy, Granados i Albéniz. El tenor Àlex Vicens oferirà un recital de cançó italiana i sarsuela.



MIREIA PINTÓ I MANEL CAMP



LAYETANA OFFICE

NIKOLAI LUGANSKY

El **XVI Festival Sant Fruitós de Bages** inclou el recital de música nord-americana a càrrec de la mezzosoprano Mireia Pintó i el pianista Manel Camp; un concert a càrrec del Trio Mediterrani –Pier Francesco Fiordaliso, Gianluigi Fiordaliso i Guennadi Dzubenko– amb obres de Brahms i Schubert; un concert a càrrec del Cuarteto Vocal Cavatina amb obres de Haydn, Rossini, Guastavino i Copland i un recital de la violinista Helena Satué amb el pianista Vladislav Bronevetzki amb obres de Chopin, Schumann i Grieg.

Les **Nits d'Estiu al Monestir de Pedralbes** ofereixen un programa que té com a temàtica la relació entre música i aigua. La soprano María Hinojosa cantarà música barroca amb l'acompanyament del violinista Francesco Colletti i el clavicembalista Jordi Reguant. El tenor Roger Padullés interpretarà *La bella molinera* de Franz Schubert, acompanyat al piano per Alan Branch, i el pianista Lluís Rodríguez Salvà farà un recital amb obres del romanticisme i impressionisme.

Destaca també l'estrena del *Concert per a guitarra i orquestra, op. 70* de Jaume Torrent, que tindrà lloc el 15 d'agost en el marc del **X Festival de Música de la Vila de Rialp** a càrrec del mateix compositor com a solista i l'Orquestra Simfònica Nacional Txeca, sota la direcció d'Imma Shara.

En darrer terme, el **Festival Castell de Santa Florentina** acull una programació amb un alt contingut líric. Hi haurà un concert amb cors d'òpera; un doble programa amb l'*Stabat Mater* i *La serva padrona* de Pergolesi en què intervindran, entre d'altres, Filippo Mineccia, Marc Pujol i Elisenda Melián; un recital del tenor granadí José Manuel Zapata i una gala de tenors amb Àlex Vicens, Ji Min Park i Josep Fadó, amb l'acompanyament pianístic de Ricardo Estrada.

Resulta com a mínim sorprenent que festivals que tenen pressupostos molt més elevats que els esmentats, deixin el repertori clàssic en un espai gairebé anecdòtic i amb propostes rebregades i sense atractiu.

FESTIVAL PAU CASALS DEL VENDRELL 2010

Fidelitat al protagonisme del violoncel

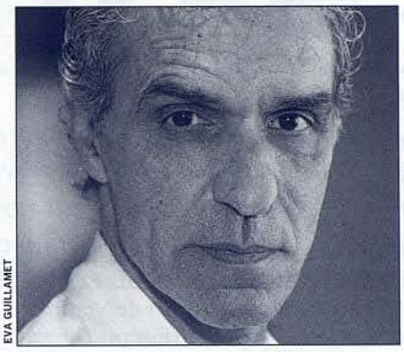
per RRMC

El violoncel serà protagonista de tres dels onze concerts programats en la trentena edició del Festival Internacional de Música Pau Casals que se celebra al Vendrell cada estiu. D'aquesta manera es manté el tret més característic d'aquest esdeveniment i alhora la fidelitat a la figura de Pau Casals, inspirador espiritual de la vida musical de la seva vila nadiua.

A més, el referent del gran músic vendrellenc es manifestarà en la seva faceta de compositor, ja que en el concert inaugural Lluís Claret amb el grup Violoncel·listes de Barcelona i el pianista Gerard Pastor oferirà un programa amb obra seva entre la qual la versió per a conjunt de violoncels de la famosa sardana de concert *Sant Martí del Canigó* orquestrada pel seu germà Enric.

La segona presència del violoncel serà de la mà de l'important violoncel·lista canadenc Gary Hoffman, que interpretarà la *Suite número 5* de J. S. Bach, la *Suite per a violoncel* de Gaspar Cassadó i la *Sonata per a violoncel* de Kodály.

I la tercera la protagonitzarà el violoncel·lista Petr Nouzovsky, que amb el violinista Ilian Garnet i l'Slovak Sinfonietta interpretaran el *Doble concert per a volí i violoncel* de J. Brahms.



EVA GUILLAMET

JOAN ALBERT AMARGÓS

Aquesta mateixa orquestra, amb el segell eslau propi de formacions viatgeres, haurà actuat abans en un programa de gran espectacle.

Antecedent del violoncel, la viola de gamba tindrà un protagonisme destacat en el cicle, amb l'actuació de Jordi Savall amb els seus companys de nombrosíssimes iniciatives de pes, l'arpista Andrew Lawrence-King i el percussionista Pedro Estevan.

En el terreny de les figures estel·lars, la de María Bayo ocupa un lloc important en un recital en què interpretarà obres de Beethoven, Mozart, Schubert, Mompou, Guastavino i Ernesto Lecuona.

El grup I Solisti Veneti que dirigeix el simpàtic i veterà Claudio Scimone oferirà dos concerts fidels al seu repertori transalpí, el segon dels quals amb la versió del *Gloria* de Vivaldi.

El conjunt de música antiga Academia 1750, nascut en el si del Festival de Torroella de Montgrí, projectarà un dels seus programes d'aquesta temporada en el qual destaca l'*Stabat Mater* de Pergolesi.

El Vendrell manté, de manera insòlita en el panorama dels festivals d'estiu, la presència cada any d'un concert de cobla, capítol en el qual s'alternen les millors formacions catalanes. Enguany correspon a la Mediterrània, en un concert de gran exigència que serà dirigit pel seu titular, Bernat Castillejo, i també per Joan Albert Amargós en dues obres pròpies de molt pes, *Variants de colors* i *Sinfonietta Concertant,* aquesta amb la presència solista de la violinista Carlota Amargós, el pianista Jordi Vilaprinyó i el violoncel·lista Manuel Martínez del Fresno, mentre que el saxo Francesc Gregori serà protagonista de la *Suite traumàtica per a saxo, percussió i cobla* de Joan Josep Blay. En altres concerts, hi intervindrà l'Orquestra Camerata XXI que dirigeix Tobias Gossmann amb el clarinetista Oscar Agüeles, el duo que formen el viola Ashan Pillai i el pianista Albert Giménez i el Trio Guarneri, que oferirà dos concerts, el segon dels quals catalogat com a "familiar" amb la col·laboració com a narrador de David Puertas.

RMC
309-310

FESTIVAL DE MONTPELLER 2010

Cinc òperes dins d'una allau musical

per JORDI MALUQUER

El més proper dels festivals europeus de música és el Festival Radio France et Montpellier Languedoc-Roussillon, que enguany es du a terme entre el 12 i el 30 de juliol i que arriba a la seva 25a edició dirigit pel compositor René Koering. És un festival hiperactiu, que als matins ofereix concerts de nous talents, al migdia conferències o cinema musical, a la tarda valors emergents, als vespres concerts importants i a les nits activitats musicals *off*. A banda d'oferir concerts orquestrals i recitals –enguany Borís Berezowski, Sandrine Piau i Fazil Say–, sempre ha destacat en el camp operístic oferint novetats o recuperant obres oblidades. La majoria les ofereixen en versió de concert o lleument actuada, ja que és un festival patrocinat essencialment per Radio France amb la finalitat de ser retransmès per aquesta emissora. Enguany presenten una òpera escenificada i quatre en versió de concert. L'escenificada és *Andromaque* d'André Grétry (1741-1813) amb direcció escènica de Georges Levaudant i musical d'Hervé Niquet amb Le Concert Spirituel, els 12 i 13 de juliol. En versió de concert es presenta, el dia 14, l'òpera de l'americà Bernard Herrmann (1911-1975) *Wuthering Heights* sobre la novel·la del mateix títol d'Emily Brontë amb l'Orquestra Nacional de Montpeller i solistes –Laura Aikin i Vincent Le Texier– dirigits per Alain Altinoglu. El 24 interpreten el drama musical de Francesco Cavalli (1602-1676) *Artemisia* pel conjunt La Venexiana que dirigeix al clave Claudio Cavina. El 22 s'haurà interpretat l'*intermezzo* tràgic en dos actes *Piramo e Tisbe* de Johann Adolf Hasse (1699-1783) amb Vivica Genaux i l'Europa Galante que dirigeix Fabio Biondi. Finalment, una òpera de Vincent d'Indy (1851-1931), *L'Étranger,* que interpreta el barítion Ludovic Tézier amb el Cor de Radio France i l'Orquestra Nacional de Montpeller dirigida pel seu titular, Lawrence Foster, el 27 de juliol.

Cal esmentar el concert que l'Orquestra Nacional de França donarà el dia 14 dirigida per Juanjo Mena amb obres de Pierné, Manuel de Falla i Joan Albert Amargós.

D'aquest, el *Concert per a dos pianos i orquestra, "Paisajes de España" (2009)* amb les germanes Labèque, i per a Falla compten amb la cantant Mayte Martín.

Juan Oncina

Un altre senyor de Barcelona

El dia 29 de desembre del 2009 va morir Juan Oncina, tenor català que havia triomfat pels escenaris europeus, però que avui dia és molt poc recordat.



ARXIU PARTICULAR ALBERT VILARDELL

per ALBERT VILARDELL

De família alacantina, va néixer a Barcelona el 15 d'abril de 1921, en un barri amb molts teatres, el Paral·lel. Quan només tenia nou anys es va traslladar a Orà (Algèria), on va viure fins als vint anys; allà va fer els primers estudis, que després continuà durant tres anys al Conservatori de París. Finalment va tornar a la seva ciutat natal, on va perfeccionar la seva tècnica amb la gran soprano Mercè Capsir, amb qui va debutar l'any 1945 al Teatre Municipal de Girona, amb l'obra *Manon* de Jules Massenet, de la qual sempre va fer una gran creació, i amb la qual tot seguit va fer una gira per terres catalanes.

RMC
309-310

Arran d'aquestes actuacions fou contractat per Esteban Leoz, tenor i empresari de l'època, per actuar a Bilbao cantant *La sonnambula* i *Il barbiere di Siviglia* i debutant al Liceu el 22 de maig de 1947 amb una única funció de *La vida breve*. Seguint els consells de la seva mestra, es trasllada a Milà per millorar el seu repertori, encara que abans va haver de fer el servei militar. A la capital italiana va passar tota mena d'entrebancs, fins que va anar a una de les sessions que feia Tullio Serafin a La Scala per descobrir noves veus, i el gran director va dir que tenia bona veu per a Rossini, però que el seu italià s'havia de millorar molt. Per consell de la *mezzo* espanyola Rosa Salagaray, va anar a veure Eduard Fornarini, braç dret de Toscanini –que en principi el refusava–, però veient la voluntat del jove, li va donar classe fins que va veure que les lliçons li estaven essent molt profitoses. Fruit d'això va fer la seva primera visita al San Carlo de Nàpols, on havia de cantar *La figlia del reggimento*, però en no aparèixer les partitures, van representar *Fidelio*, de la qual interpretà el paper de Jacquino. Més tard hi va cantar el Fenton de *Falstaff*.

Encara era a Milà quan el gener de 1949 tornà al Liceu amb *Il matrimonio segreto*, obra amb la qual també debutà a París, i comença així la seva carrera que el va dur a Trieste, on cantà amb gran èxit *L'elisir d'amore*, amb Tatiana Menotti, que més tard s'havia de convertir en la seva esposa. L'any 1951 intervingué a la RAI, en la commemoració del cinquantenari de la mort de Verdi, interpretant *Un giorno di regno*, que va gravar el mateix any per al segell CETRA, mentre que al Liceu el trobem amb *Don Gil de Alcalá* de Penella l'any 1953 i *La Cenerentola* la temporada següent. Una de les fites més emblemàtiques de la seva carrera liceista va ser *Don Giovanni* el gener de 1962, en la qual va fer un Don Ottavio musical i estilístic tenint com a companys de repartiment Teresa Stich-Randall, Montserrat Caballé i Gabriel Bacquier, dirigits pel gran mestre Georges Sébastian.

Quan va fer aquest paper de l'obra de Mozart, la seva carrera ja estava molt desenvolupada, ja que havia actuat a Egipte, Itàlia i Brasil acompanyat de grans figures, la qual cosa va propiciar que el director del Maggio Musicale Fiorentino, que el coneixia de Milà, el contractés per cantar *Armida* de Lully i *L'osteria portoghese* de Cherubini, cosa que li va permetre conèixer el director musical Vittorio Gui i va donar peu al seu debut a Glyndebourne, festival en el qual va intervenir amb gran èxit diverses temporades.

Durant aquesta primera etapa era considerat, per la seva veu i per la forma de cantar, com un *tenore di grazia*, i es va especialitzar en les obres de tenor líric lleuger, especialment Mozart i Rossini, i veiem que va cantar el seu repertori per tot el món, amb obres com *La flauta màgica, La Cenerentola, Il barbiere di Siviglia, Le Comte Ory*, etc.

Amb el temps va anar ampliant la veu i després d'un temps d'estudi, pel canvi de repertori, va passar al repertori líric i *lirico-spinto*, com es va poder comprovar al Liceu amb *Rigoletto* el 1964, *Mefistofele* el 1969, essent les seves últimes actuacions l'any 1972 amb *Tosca*. En aquest nou període va actuar molt a l'Òpera de Viena, on agradava el seu estil noble i la seva línia aristocràtica, i des d'on va posar fi a la seva carrera el 1977 amb *Un ballo in maschera*.

Va viure molts anys a Itàlia, però el 1985 es traslladà a Barcelona, amb la seva esposa, on es va dedicar a l'ensenyament de joves cantants i també va participar com a membre del jurat dels concursos Francesc Viñas i Manuel Ausensi, on vam coincidir uns anys i vaig poder comprovar la seva noblesa, els seus coneixements i la seva clarividència a opinar sobre els cantants, i dedicant-los sempre el seu consell, però amb una visió molt constructiva. Eren una parella molt unida, sempre els veies junts, per això quan va morir Tatiana Menotti es va quedar una mica desemparat, però va saber superar-ho, i recordo que quan el vaig visitar a casa seva estava animat perquè acabava de celebrar amb els seus amics el seu 84è aniversari; els amics li havien fet una recopilació en un CD d'interpretacions seves en el qual es pot sentir des de Mozart (*Così*) i Bizet (*Les pêcheurs de perles*) fins a *La forza del destino, Manon Lescaut* o *Fedora*. Més tard va decidir passar els últims temps en una residència fins a la seva mort.

Juan Oncina va comptar poc per a les companyies discogràfiques, especialment quan en el primer temps el seu repertori no era gaire apreciat i també pels compromisos que tenien les grans marques. A més a més d'*Un giorno di regno*, que abans he esmentat, hi ha també *Le Comte Ory*, procedent de Glyndebourne, i *La Cenerentola*, ambdues dirigides per Gui i editades per EMI; *Il giovedi grasso* de Donizetti, que va publicar Nuova Era; un interessant *Don Pasquale*, de Decca, amb Graziella Sciutti, Tom Krause i Fernando Corena, dirigida per Kerstez, i la seva gran creació del Fenton de *Falstaff* amb el barítion Dietrich Fischer-Dieskau, i una direcció acurada de Leonard Bernstein.

Alguna cosa enregistrada en viu, la podem trobar procedent dels teatres, com *Beatrice di Tenda* l'any 1964, amb la gran Leyla Gencer, dirigits per Vittorio Gui; *Tosca*, editada per Myto, procedent de Viena l'any 1967, dirigida per Joseph Krips, amb Sena Jurinac, i *Don Carlo* representada a Venècia la temporada de 1969, amb l'esplendorós Felip II de Boris Christoff. Recentment s'han recuperat en DVD dos enregistraments televisius de la Rai de 1955, amb una qualitat limitada per les condicions de l'època, que són *La Cenerentola*, i especialment el seu *Werther*, amb la gran Leyla Gencer, en el qual el tenor reflecteix l'esperit romàntic i malaltís del poeta.

La nova veu de Montserrat

Ha estat una llarga espera. Han hagut de passar més de cent anys perquè la basílica de Montserrat pogués estrenar una nova veu. Un esdeveniment que es va produir el passat 25 d'abril, data en què va tenir lloc el concert inaugural del nou orgue del temple, el primer de nova construcció des del 1896. Un instrument monumental, obra de l'orguener Albert Blancafort, que amb els seus 12,5 metres d'alçada i 12 tones de pes es projecta com el més gran de Catalunya.

per ANA MARÍA DÁVILA

L'acte, revestit d'una gran solemnitat i retransmès en directe pel Canal 33, va estar presidit pel secretari d'Estat del Vaticà, Tarsicio Bertone, i va comptar amb la presència de nombroses autoritats del món civil, polític i eclesiàstic. Entre les quals, el president de la Generalitat, José Montilla; el seu predecessor, Pasqual Maragall, i l'arquebisbe de Barcelona, Lluís Martínez Sistach.

Especialment ideat per satisfer totes les necessitats del santuari, des de la majestuositat d'una gran missa fins a l'acompanyament de les delicades veus de l'Escolania, el nou orgue va fer una generosa demostració de les seves possibilitats sonores al llarg d'un concert dividit en dues parts. En la primera, el pare benedictí suís Theodor Flury interpretà la *Passacaglia* de J. S. Bach –en record del P. Abat Cassià M. Just, desaparegut el 2008–, una *Improvisació sobre el Virolai* i la *Toccata i fuga en Re menor* de J. S. Bach. En la segona, un cop completat l'acte oficial de lliurament del nou instrument que féu el seu constructor a l'abat de Montserrat, P. Josep M. Soler, l'Escolania i la Capella de Música del monestir, l'Orfeó Català, l'Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida i els solistes vocals Roger Padullés (tenor), Xavier Mendoza (baix), Marta Mathéu (soprano) i Gemma Coma-Alabert (contralt), varen oferir el *Te Deum* d'Anton Bruckner, sota la direcció de Salvador Mas.

Aquesta, però, no era la primera vegada que el nou orgue deixava sentir la seva veu en públic. Un mes enrere, el 20 de març, havia tingut lloc la benedicció de l'instrument, un antic ritual que es celebrà en el decurs de l'ofici de Vespres. En aquella ocasió correspongué als monjos organistes de Montserrat fer sonar l'instrument en el decurs de l'ofici, que va incloure la interpretació, per primera vegada, de dues composicions escrites especialment per a l'ocasió: el *Salm 150,* per a cor, orgue, trompetes i timbals, obra del P. Jordi-Agustí Piqué, i la *Salve montserratina,* del director de l'Escolania, Bernat Vivancos.



Així, amb aquests dos actes culmina un llarg camí que Albert Blancafort –fill del recordat mestre orguener Gabriel Blancafort i nét del compositor Manuel Blancafort– i el seu equip, integrat per vuit persones, varen començar a recórrer fa més de tres anys, quan van rebre l'encàrrec de dissenyar i construir un nou instrument que substituís el deteriorat orgue en servei, modificat, ampliat i resituat al presbiteri el 1957.

Construït en lluminosa fusta d'auró i situat a l'esquerra de l'altar major, seguint una tradició catalana de més de 500 anys, el nou orgue està dotat amb 4.242 tubs, accionats per quatre teclats manuals i un de pedal, i disposa de 63 registres, fet que li proporciona un enorme ventall de possibilitats expressives.

"El primer pas a l'hora de construir un orgue és determinar com és l'espai i quin ús tindrà. No és el mateix fer un orgue per a una catedral que per a un auditori. En el cas de Montserrat es tracta d'un instrument amb funcions litúrgiques, concertístiques i culturals i això determina unes característiques especials", assenyala Albert Blancafort, un jove però experimentat mestre orguener que, recollint la tradició mil·lenària del seu ofici, es proposa situar-lo en ple segle XXI. Per la mateixa raó, Blancafort ha volgut *"dissenyar un instrument actual, però que al mateix temps no desentonés amb l'entorn de la basílica"*.

El nou instrument ha tingut un cost d'1,5 milions euros, 800.000 dels quals han estat aportats per l'Obra Social de Caixa Penedès. La resta ha estat possible gràcies a l'ajut de més de 4.000 ciutadans i institucions que van respondre a la campanya d'apadrinament dels tubs de l'instrument.

El nou orgue de Montserrat, que vol esdevenir símbol del monestir en el nou segle, podrà ser escoltat determinats diumenges d'acord amb un calendari que el passat mes de maig s'obrí amb les actuacions de Montserrat Torrent (dia 2), i continuà amb les de Josep M. Mas (dia 16) i Juan de la Rubia (dia 30). Els concerts continuaran fins al 21 de novembre.

RMC 309-310

MIKROKOSMOS

Músiques d'estiu

per PERE ARTÍS

En arribar la calor anual es produeix com un acord tàcit col·lectiu entre els programadors de música i de festivals, per importants que siguin, d'incorporar obres que al costat de les clàssiques tinguin un aire popular.

Jo he assistit a un concert en què juntament amb els autors clàssics hi havia música de festa major, d'envelat, de les veus del carrer, etc. Tot en un marc de qualitat. I acompanyat de l'ambient festiu estival.

Personalment, ho considero una molt bona notícia, perquè aquest aiguabarreig es correspon amb la multiculturalitat social i el pluralisme lingüístic.

Cada època té la seva característica pròpia i la nostra és la globalització; que aquesta globalització arribi als concerts n'és la conseqüència lògica. Que ningú no se n'estranyi, perquè això en altres temps ja havia passat. Concretament en el segle XVIII.

Que en un concert hi hagi una pluralitat de músiques és en el fons un enriquiment per a l'oient, que pot comprovar en una mateixa sessió la música de l'aristocràcia, la de la noblesa i la del poble ras. És com un maridatge entre les dues parts que es complementen mútuament. I el fet que els organitzadors ho facin vol dir que han comprès les exigències de la globalització musical.

Cal estar amatent als signes del temps. I el nostre té tendència a anivellar els coneixements de tothom. Òpera més rock, simfonies al costat de sardanes, concerts de solistes amb crides populars.

És un panorama prou engrescador perquè tothom el conegui, en gaudeixi i el faci saber als seus amics. I és que, de fet, els conservatoris ja havien iniciat aquesta línia quan van començar a incloure a les seves matèries docents assignatures com el sac de gemecs, la tenora i el flabiol.

Felicitem-nos-en, doncs, perquè tots hi sortim guanyant.

I estic segur que els grans compositors s'abellirien de veure aquestes músiques populars –algunes extraordinàries– al costat de les seves obres que el temps ha situat com a modèliques i clàssiques.

RMC
309-310

L'exercici del 2009 del Consorci del Palau de la Música presenta superàvit

En la reunió del Patronat del Consorci del Palau de la Música Catalana que va celebrar-se el dia 19 de maig al Palau de la Generalitat, es va presentar el balanç provisional corresponent a l'exercici del 2009, el qual registra un superàvit d'1.013.649 euros; partida que es va acordar deixar com a romanent per fer front a les necessitats derivades de la situació en què es troba el Palau de la Música.

En la mateixa reunió es va aprovar el pressupost per a l'exercici 2010, que preveu una reducció de despeses del 19,28% respecte de l'exercici del 2009, gràcies sobretot a l'estalvi de retribucions de personal i disminució d'obres.

El pressupost del 2009 presentava uns ingressos de 7.905.994 euros, 3.125.000 dels quals van correspondre a ingressos d'explotació de les instal·lacions del Palau (lloguer de sales a promotors, explotació d'espais, prestació de serveis diversos, etcètera), mentre que 3.011.600 eren per les transferències corrents de les diferents administracions que formen part del Consorci (Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona i Ministeri de Cultura). Alhora, aquestes administracions van aportar 1.628.000 euros destinats a manteniment dels immobles.

Pel que fa a despeses, la partida més important corresponia a personal, 2.585.800 euros, i 2.167.700 euros a serveis i manteniments de les instal·lacions.

El pressupost aprovat per al 2010 és de 6.009.841 euros, tal com s'ha indicat un 19,28% inferior respecte del 2009.

Presentat el 'Codi de bones pràctiques en l'àmbit de la creació i la interpretació musicals'

El passat abril va tenir lloc a la Sala Lluís Millet del Palau de la Música Catalana l'acte de presentació del *Codi de bones pràctiques en l'àmbit de la creació i la interpretació musicals* promogut pel Consell Nacional de la Cultura i les Arts (CoNCA).

En el preàmbul d'aquest document s'assenyala que *"en el marc d'un futur «Estatut de l'Artista», és a dir, d'un règim específic que tingui en compte les peculiaritats dels professionals de l'art i la creació, es proposa l'establiment d'un conjunt de pautes d'actuació dels diversos actors que intervenen en l'àmbit de la creació i la interpretació musicals, mitjançant l'elaboració i la subscripció d'un codi de bones pràctiques que fomenti i doni rellevància a l'esperit de col·laboració entre els esmentats actors, imprescindible per a la millora de les condicions existents i que permeti assolir el màxim equilibri entre els diferents interessos en joc"*.

En un nivell més tangible, el codi té per objecte aconseguir la màxima seguretat jurídica en les relacions professionals, laborals, mercantils o de qualsevol altre tipus que s'estableixin entre els autors i intèrprets d'obres musicals i qualsevol persona física i/o jurídica que es relacioni amb ells i que intervingui en l'àmbit de la creació i de la interpretació.

El document no té caràcter legislatiu, perquè de fet tot el que s'hi exposa ja està legislat, i per tant esdevé un marc de referència genèric.

L'elaboració d'aquest document ha comptat amb les aportacions d'instàncies vinculades a la professió musical com, entre d'altres, l'Associació Catalana de Compositors; Associació Catalana d'Intèrprets de Música Clàssica; Associació de Músics de Jazz i Música Moderna de Catalunya; Associació Professional de Representants, Promotors i Mànagers de Catalunya; Associació de Sales de Concerts de Catalunya; Gremi d'Editorials de Catalunya, i Unió de Músics de Catalunya.

Corrigenda. En l'article de Jordi Maluquer sobre Francesc Taverna-Bech aparegut en el passat número de juny (308), per error de transcripció de l'autor va saltar una ratlla i semblava que la peça que la Coral Càrmina va cantar a les noces de Taverna-Bech fos la *Suite Catalana,* quan en realitat era la seva *Missa,* composta l'any 1965.

Jordi Masó presenta el primer CD de la integral de l'obra per a piano de Montsalvatge

El pianista granollerí Jordi Masó acaba de publicar el primer volum de la integral de l'obra per a piano de Xavier Montsalvatge. Aquest enregistrament inclou tres composicions essencials de l'*opus* pianístic del compositor gironí: *Sonatina pour Ivette, Impromptus* i *Divertimentos*, així com *Recondita Armonia* per a piano i orquestra de cordes amb la col·laboració de l'Orquestra de Cambra de Granollers.

Al mateix temps ha completat l'enregistrament de la integral de l'obra pianística de Frederic Mompou, que va realitzar entre els anys 1997 i 2000, amb un nou CD format per obres que mai no van ser publicades en vida del compositor; es tracta, per tant, de primers enregistraments mundials i hi figura la partitura original per a piano del ballet *Don Perlimplín*. També hi figura *Ballet*, que és una col·lecció de peces breus, a manera de 12 epigrames que el compositor va escriure per publicar en un llibre de bibliòfil amb poemes de Ricard Permanyer i dibuixos de Josep Mompou, germà del músic. El CD es completa amb les tres úniques obres de música de cambra del catàleg del compositor.

Estrena d'una cantata infantil de Ricard Gimeno

El dia 27 de maig tingué lloc al nou Auditori de Vilafranca del Penedès l'estrena de la cantata *Polsim de papallona* de Ricard Gimeno sobre el text de Jesús Nieto. L'obra és pensada per ser interpretada per infants de 6 i 7 anys.

Ricard Gimeno és professor de l'Escola de Música de Molins de Rei, dels Escolapis de Sarrià de Barcelona i de la Universitat Autònoma de Barcelona i –a més d'aquesta darrera obra– és autor d'altres cantates pensades per a infants.

L'obra va ser cantada pels nens del CEIP Estalella Graells i va ser dirigida per Mònica Calaf i va ser molt ben acollida pels assistents.

TANGENTS

Wolfgang Wagner

per JORDI MALUQUER

El passat 21 de març, a l'edat de 90 anys, moria Wolfgang Wagner, que des de 1951 fins al 2008 va dirigir el Festival de Bayreuth. Fins al 1966 va compartir responsabilitats amb el seu germà Wieland, que va morir als 49 anys, i des d'aquella data afrontà tot sol el repte. Wieland es va fer més popular per la seva concepció de despullar les obres deixant l'espai escènic amb el mínim d'ingredients i jugant sobretot amb els efectes de llum. Va sintonitzar amb el seu temps fugint del recarregament que havien sofert les òperes del seu avi Richard. Després Wolfgang, en comptes de ser un fidel guardià del fons i la forma wagnerianes –aquesta fidelitat se l'ha fet seva la Metropolitan Opera House–, va apostar sovint per la renovació de les produccions escèniques, tot provocant no pocs aldarulls entre el públic assistent. Triat i remenat al cap dels anys s'ha vist com a través de les idees més diverses, a vegades ucròniques o contradictòries, la música de Wagner n'ha sortit preservada i quasi sempre ben servida per una orquestra excel·lent, per uns cantants adequats i per un espai escènic i acústic absolutament ideal.

D'aquest home polèmic, bon gestor, director d'escena i preservador de la seva saga –de fet l'han succeït dues filles seves, Eva i Katharina–, voldria subratllar-ne el fort caràcter empresarial que tenia. En recordo un exemple dels Festivals Wagner de 1983 quan Rainer Goldberg havia d'interpretar el paper protagonista de *Siegfried* i va ser expulsat dels assaigs per indisciplina. L'havia de substituir un altre bon tenor, però just abans d'iniciar les representacions es va indisposar i va haver de ser substituït per Manfred Jung, que havia interpretat el Loge de *L'or del Rin*. Va fer un primer acte limitadet i va ser esbroncat. Aleshores, en un cop de geni, va sortir Wolfgang Wagner i, dirigint-se al públic, va dir que en ple mes d'agost era impossible trobar un tenor amb garanties que cantés Siegfried, que Jung s'havia prestat a fer el paper i resoldre el problema, que li ho havíem d'agrair i, si no el volíem, se suspenien les funcions. Un aplaudiment general va cicatritzar el conflicte i vam poder veure tant *Siegfried* com *El crepuscle dels déus* sense altre problema que veure el personatge Siegfried sense un Siegfried satisfactori.

ARS SUBTILIOR

Fi de festa i traca final

per XAVIER CHAVARRIA

L'etapa Oue al capdavant de l'OBC ha arribat al final, i tota la música que ha dirigit aquestes darreres setmanes ha tingut regust de comiat, de fi de festa, d'homenatge. El caràcter extravertit, l'apassionament de les versions, els gestos de complicitat, l'excèntrica bonhomia que ha exhibit tots aquests anys li han permès connectar emocionalment amb el públic, posar-se'l a la butxaca i crear-se una legió de seguidors incondicionals. Els aplaudiments que ha rebut aquests últims programes en sortir a l'escenari a l'inici del concert ja ho diuen tot: hi ha hagut una predisposició especial del públic a gaudir dels moments finals d'una aventura que ha estat bonica, excitant i un pèl esbojarrada, i que ha provocat fins i tot una certa disbauxa en les formes, amb cridòria del sector *hooligan* corejant el seu cognom a ritme d'eslògan "futboler" (aquest ja el va predir el company Jordi Maluquer fa quatre anys quan Oue va arribar a l'OBC!), ovacions personalitzades i dilatadíssimes, munts de fans esperant-lo a la sortida, i fins i tot amenaces als caps visibles del sector crític (ja siguin crítics, premsa o directius responsables del seu comiat) a través de les xarxes socials i els mitjans: la sensació d'injustícia també hi és latent. Certament, Oue sempre ha mostrat amb vehemència l'enamorament quasi foll que sent per l'orquestra, pels seus músics, pel seu públic, per la ciutat, pel país, fins i tot pels seus símbols (les senyeres i les samarretes del Barça sota el frac tindran un lloc d'honor en l'anecdotari musical). I és que ens ho ha fet passar bé: no tenim gaire clar si l'orquestra toca millor o pitjor, però les seves versions ens han fet sortir de L'Auditori emocionats, commoguts, excitats (d'aquí, suposo, la idea de vendre l'enregistrament del concert als assistents tot just acabar). El sotrac que ens espera serà d'escala Richter, perquè el relleu està als antípodes: Pablo González només hi comparteix la categoria musical; les maneres canviaran bruscament i costarà fer oblidar el follet japonès.

També els músics de l'orquestra, que han demostrat amb escreix la seva estimació pel mestre japonès tot i haver-los robat el protagonisme, s'han mostrat especialment receptius i connectats amb la batuta. Ha estat una mena de *Carpe diem*, o com ell mateix ha signat en l'últim programa de mà de la temporada, *"no ploreu perquè s'hagi acabat: somrieu perquè ha passat"*. Doncs ho farem, i ens mirarem amb simpatia i certa nostàlgia aquesta etapa, mirant d'obviar per uns dies tot el que no ha funcionat, i posposant-ne la valoració objectiva i serena..., perquè no tot han estat flors i violes, i no en sabem de la missa la meitat. Em temo que el final de l'idil·li no obeeix a cap caprici. Ho sabrem mai?

RMC 309-310

DEL SEU AFFM.

Sr. Eduard Toldrà

(en agraïment per una fidelitat salvadora)

Estimat amic:

Que no sap com em dol no haver-ho pogut ser des del tracte personal directe. Si em permet una confidència íntima, enmig de les moltes relacions privilegiades que m'ha ofert la meva professió, la de vostè i la de Pau Casals són les que més sento no haver pogut disfrutar.

Aprofito l'avinentesa per manifestar-li la meva profunda estima, alimentada per una autèntica allau de referents de primera mà de què he gaudit –els més valuosos sens dubte els de la seva filla Narcisa, gran senyora i gran amiga–, que em permeten considerar-me fins a un cert punt un bon coneixedor de la seva persona i trajectòria.

Ara m'adreço a vostè en l'avinentesa del Tema que vàrem publicar el mes d'abril amb el títol de "Músics catalans a la diàspora". No es pot imaginar com m'ha fet pensar en vostè, i més concretament en una decisió seva que va transcendir en una realitat d'una cabdal importància històrica per a la música catalana.

Suposo que ja li xiulen les orelles. M'estic referint a quan, cap al 1944, unes sirenes procedents de la capital de l'Estat –ja resulta incongruent com a imatge *marinera*– li van fer ressonar uns cants encisadors que el conduïen a acceptar la direcció de l'Orquesta Nacional de España, l'única simfònica estable que existia a la Pell de Brau. Eren uns cants, recordem-ho, que es produïen en uns moments en què l'ofici de músic –fins i tot de músic gran com vostè– no permetia precisament sobreviure amb dignitat; i arribar a fi de mes, fos de gener o de juliol, era més que costerut: no li sàpiga greu que li recordi fins quant de temps va defensar un sobresou actuant a les tardes amb quartet de corda al bar l'Oro del Rhin, acompanyat pel desinterès i la indiferència més o menys totals dels entaulats.

Aleshores un grup de persones cultes i sensibles a la música –crec que encapçalades pel llibreter Josep Porter–, van moure el grisós cel i l'encara socarrimat terra de Barcelona i van aconseguir que un regidor de Cultura culte –que no diré que sigui un *rara avis*, però sí que no n'han sobrat, d'aquesta espècie–, el catedràtic d'Ètica de la Universitat de Barcelona Tomàs Carreras i Artau, acollís la proposta i així va néixer l'Orquestra Municipal de Barcelona, avui OBC. I d'aquesta manera la seva enorme categoria va poder retre a casa nostra els seus impagables serveis i el simfonisme es va instal·lar de manera progressivament normalitzada a Barcelona i a Catalunya; i tot el que és ben conegut que va venir després.

Des d'aquesta evidència, no és difícil pensar com haurien anat les coses si la seva decisió hagués estat "l'altra", segurament la més còmoda per a vostè.

Si m'ho permet, recordaré que més o menys aquell mateix any, un altre gran músic català, amic seu –Joan Lamote de Grignon–, residia a València i no precisament per causa d'encisadors cants sirènics. Gràcies al seu exili com a represaliat polític, aquella ciutat va veure néixer la seva Orquestra Simfònica, que com és sabut va fundar, l'única de què han disposat allà fins a la política de *grandeur* musical desbordada que s'ha desfermat recentment per aquelles contrades. Mentrestant la Banda Municipal barcelonina vegetava molt lluny de la vitalitat qualitativa que li havia fornit el gran mestre Joan.

Com que el pensament és lliure, no li costa transitar per paisatges imaginaris que per força apareixen molt més rics si no s'haguessin produït altres exilis imposats en aquells anys negres, com els del seu bon amic Ricard Lamote de Grignon, de Robert Gerhard, Conxita Badia, etcètera, i especialment, és clar, el de Pau Casals.

Obligat o no, exili en el sentit polític i diàspora en l'altre, són conceptes que connoten empobriment. I molt sovint resulten fills d'una circumstància comuna. La manca de condicions per desenvolupar unes potencialitats. I aquesta és la importància que té tot el que es refereix a l'esmentat Tema. Vostè, estimat senyor Toldrà, va tenir la sort que aquestes condicions les hi posessin a l'abast d'una manera més o menys generosa. El problema, per tant, i definitivament, és que avui dia manquen les que podrien evitar tant exili i tanta diàspora. Hi ha una situació de manca de terreny de joc per enquibir i desenvolupar el seu talent. El que hi ha és massa escarransit i no cal entrar en el detall, que prou evident és.

Ja sé que em diran que això no és propi només de casa nostra i que en un món globalitzat com l'actual, la dispersió professional és quelcom definitori de l'època i que fins i tot és saludable. No ho nego; però ho negaria menys des de dues premisses: la primera és que la nostra realitat fos sobradament ufanosa i rica que permetés, per saturació, prescindir de tant de talent. I la segona, si allò que ho substitueix pot aportar i aporta, per una part l'alçària qualitativa compensadora d'allò que s'allunya i, fonamental –i estic segur que vostè, músic arreladíssim al país ho entendrà molt bé–, si pot tenir la sensibilitat fina i el coneixement imprescindibles per entendre i servir de manera adequada el nostre patrimoni i la nostra realitat musical, considerats de manera plena: des de la història al moment present; des de la tradició creativa a la seva actualitat, el context professional, etcètera. Ja m'agradaria no poder tenir-ne dubtes.

Del seu affm.

Jaume Comellas

RMC
309-310

Homenatge a Francesc Burrull

El passat d'abril el compositor, arranjador, director i intèrpret Francesc Burrull va rebre un sentit homenatge de la professió arran de la reedició del disc *Homenatge musical als "Setze Jutges"* (Concèntric), un àlbum que Burrull va enregistrar l'any 1965. Aquesta reedició ha anat a càrrec de la revista "Jaç", que dedicà el número d'abril-maig al músic. Aquest homenatge va ser promogut per l'SGAE, la Fundació Autor i el Grup Enderrock.

Aquest disc (que estava descatalogat) és considerat una suite jazzística basada en quaranta melodies de les cançons dels pioners de la Nova Cançó i va ser un encàrrec del responsable de la discogràfica Concèntric, Ermengol Passola, per prestigiar la qualitat musical dels Setze Jutges.

Resultats del concurs Operalia 2010

La soprano búlgara de 28 anys Sonya Yoncheva i el tenor romanès de 23 anys Stefan Pop han resultat guanyadors dels primers premis (de 30.000 dòlars cadascun) femení i masculí del concurs de cant Operalia, promogut per Plácido Domingo. El segon premi femení (de 20.000 dòlars) fou atorgat a la soprano italiana de 23 anys Rosa Feola, i el segon masculí va ser *ex aequo* per al tenor italià de 22 anys Giordano Luca i el baix ucraïnès de 26 anys Ievgueni Orlov (amb 20.000 dòlars cadascun). Els tercers premis (de 10.000 dòlars cadascun) van ser per a la soprano russa de 20 anys Dinara Alieva i per al baix sudcoreà de 28 anys Chae Jun Lim. Els premis especials de sarsuela (de 10.000 dòlars cadascun) van ser atorgats a Rosa Feola i al tenor nord-americà de 29 anys Nathaniel Peake.

Francesc Taverna-Bech
Homenatjat al Palau



ANTONI BOFILL

El passat dia 8 de juny la "Revista Musical Catalana" va retre homenatge a Francesc Taverna-Bech, compositor i també crític, assagista i columnista de la Revista durant pràcticament tota la Segona Època. Hom va comptar amb el suport del Consorci del Palau de la Música Catalana i la col·laboració del Gremi d'Editors de Música de Catalunya i de l'SGAE. Jordi Maluquer va parlar de Taverna-Bech com a persona, Josep Lluís Guzmán es va referir a la seva obra com a compositor i Jaume Comellas va llegir una selecció de fragments de diversos escrits que sota l'epígraf "Impromptu" va publicar els darrers tres anys. Finalment, Fina Sitjes va trametre una salutació en nom de l'SGAE.

Tot seguit es va oferir un concert amb obres de l'homenatjat, interpretat pel flautista Peter Bacchus, el pianista Jordi Vilaprinyó i el duo de piano a quatre mans format per Maria Lourdes i Lluís Pérez Molina.

L'acte es va cloure amb la projecció d'un document audiovisual corresponent al programa *Nydia* de TV3, que dirigeix Jordi Lara, dedicat a Francesc Taverna-Bech. Una àmplia assistència va omplir de gom a gom la Sala de Cambra del Palau, tot reforçant una imatge global de gran calidesa i afecte pel nostre company.

Nova col·lecció de partitures de piano de compositors catalans

L'editorial Dinsic acaba de posar en marxa una nova col·lecció de partitures de compositors catalans. Es tracta d'una iniciativa editorial que dirigeix la compositora i professora de piano del Conservatori Municipal de Música de Barcelona, Maria Rosa Ribas, l'objectiu de la qual és afavorir que els intèrprets i estudiants coneguin la varietat i riquesa de creació per a piano catalana del moment. En alguns casos, l'obra editada ha estat escrita expressament per a aquesta col·lecció; i de fet, la iniciativa ajuda a engrescar la composició de partitures.

La col·lecció es posa al mercat en tongades de deu obres que abasten diferents nivells de dificultat, a fi que puguin ser afrontades per estudiants i intèrprets de diferents nivells de maduresa, i en el cas dels primers, això permet que siguin analitzades pels alumnes amb els seus professors.

Hom pretén donar a conèixer aquests blocs de deu partitures en interpretacions públiques a cura d'alumnes del mateix conservatori.

De moment, s'ha publicat el primer bloc de deu partitures i hi ha una llista d'una quarantena de compositors que comprenen un ampli ventall de corrents estètics, ja que en aquest sentit no s'estableixen criteris excloents a l'hora de fer la tria del que s'ha de publicar.

La portada de la col·lecció ha estat confegida per la pianista Ludovica Mosca.

COBLA

'Perpetuum concursum'

BIBLIOTECA ORFEÓ CATALÀ BARCELONA

per JOSEP PASQUAL

Des d'aquest espai hem expressat en més d'una ocasió la sensació que el món de la cobla es belluga massa sovint a cop de concurs. És una sensació amb poca demostració empírica, però en absència d'estudis exhaustius, el rigor informatiu d'aquesta mateixa Revista permet comprovar que, tot i mantenir la subjectivitat, la idea està prou fonamentada.

Els concursos són, en el món de la cobla, un fenomen gairebé inherent. N'existeixen gairebé des del naixement de la mateixa formació instrumental, i si bé en aquell origen primigeni podia tenir sentit mirar de forçar la creativitat a través de la competició, amb els anys aquesta faceta sembla haver perdut el sentit, especialment quan la sensació (tornem a les subjectivitats) és que els podis els ocupen obres que aporten més aviat poc a la pretesa evolució del fet musical. Un fet que demostra el poc interès que susciten els concursos és que sovint les obres guanyadores no es tornen a programar, mentre que d'altra banda es constata que els compositors del sector hi participen cada cop menys, però sense que els compositors de fora del sector se sentin atrets ni tan sols a través de sucoses dotacions econòmiques en premis. Això fa que la nòmina de participants sigui cada cop més mimètica, i el fet que els membres dels jurats pertanyin a una nòmina encotillada, fa que l'estètica dominant sigui força homologable en diverses convocatòries. El resultat de tot plegat és que així com ara fa uns anys el públic afecte tenia l'interès d'escoltar les obres premiades, ara no hi presta gaire atenció.

El Certamen Ceret-Banyoles que promouen els Foments de la Sardana de les dues ciutats és, a més d'un dels concursos de composició més veterans del país de qualsevol gènere musical, un dels que ha ofert més pàgines cèlebres a la literatura per a cobla. El criteri musical és marca de la casa, i el recel per les cotilles és un dels fets que ha provocat que hagi sobreviscut a tota mena d'inclemències socials. Després d'un bon nombre d'edicions i un cop copsat l'estancament, enguany ha obert un període de reflexió per reinventar-se i donar-se un nou impuls. Tot just ara han aparegut les bases d'una 26a edició de circumstàncies en què ha optat per la fórmula de l'encàrrec directe (encetada pel cicle Cobla, Cor i Cobla i desenvolupada també pel Memorial Joaquim Serra) per donar-se temps i trobar el camí més apropiat. Estar atents a les conclusions serà sens dubte interessant, però de moment el que suscita més interès és que, després d'haver espremut la fórmula fins a l'extenuació, per fi algú gosa fer-se unes preguntes que, de tan òbvies, clamaven al cel.

RMC 309-310

CONVOCATÒRIES

XXI PREMI JOVES COMPOSITORS. Convocat per la Fundació Autor de l'SGAE i el Centre per a la Difusió de la Música Contemporània (CDMC), s'hi poden presentar els compositors de qualsevol país del món, socis de l'SGAE, amb obres de qualsevol llenguatge o tendència estètica de música contemporània, i que no hagin fet els 35 anys d'edat el dia 30 de setembre de 2010. Les obres (necessàriament inèdites) han de tenir una durada entre set i dotze minuts, i s'han d'ajustar a una plantilla instrumental en format de cambra integrada per un màxim de 9 fonts sonores acústiques i s'hi pot incloure la utilització de mitjans electroacústics. S'hi atorgaran tres premis: 6.000 euros, 3.000 euros i 1.200 euros, més una menció honorífica de 1.200 euros. La Fundació Autor edita cada any un disc de promoció amb les obres guanyadores del Premi. La data límit de presentació d'obres és el dia 30 de setembre de 2010. Per a més informació: <**www.fundacionautor.org**>.

III PREMI INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ JESÚS VILLA-ROJO. Organitzat per la Fundación Siglo Futuro de Guadalajara, hi poden prendre part tots els compositors nascuts després del dia 31 de desembre de 1970, amb obres per a clarinet i conjunt de cambra (clarinet amb qualsevol tonalitat més trio), inèdites i d'una durada entre 10 i 15 minuts. S'hi atorgarà un premi de 6.000 euros i l'estrena i publicació de l'obra guanyadora. La data límit de presentació d'obres és el dia 30 de novembre de 2010. Per a més informació: <www.fundacionsiglofuturo.org>

X CURS DE LIED PER A PIANISTES I CANTANTS. Organitzat per Paper de Música de Capellades, tindrà lloc en aquesta localitat entre els dies 11 i 18 de juliol de 2010 i estarà dedicat a Robert Schumann i Hugo Wolf, en commemoració dels 200 i 150 aniversaris del seu naixement (respectivament). Serà impartit per la mezzosoprano Mitsuko Shirai, el pianista Francisco Poyato i l'educador somàtic Hervé Baunard. Informació i inscripcions: <www.papermusica.cat>. Per a més informació: Marga Humanes, tel. 93 801 40 43 (feiners de 8 a 16 h).

11è CONCURS DE COMPOSICIÓ DE LA FUNDACIÓ RIUS I VIRGILI. La Fundació Privada Rius i Virgili convoca l'onzena edició d'aquest concurs de composició amb la finalitat de premiar el treball musical de música clàssica de grau mitjà, adreçat a alumnes que hagin acabat el sisè curs del nivell mitjà de qualsevol conservatori de música. Per a més informació: <www.fundacioriusivirgili.org>.

CURSOS A L'INSTITUT JOAN LLONGUERES (Barcelona). Formació Musical Willems: Curs de postformació, dies 24 i 25 de juliol; Sensibilització i introducció a la pedagogia, dies 24 i 25 de juliol. Música instrumental a l'aula: el Mètode Orff, de l'1 al 3 d'octubre de 2010, impartit per Carles Brenús; data límit d'inscripció, 17 de setembre de 2010. Formació permanent del professorat (Certificat en rítmica Jaques-Dalcroze), impartit per Anna Alegre, Marta Amatriain, Pablo Cernik, Gemma Cunill, Neus Fernández, Jordi Pérez-Bravo, M. Antònia Pujol, Iramar Rodríguez i Brigitte Witschi; de setembre de 2010 a maig de 2011. Per a més informació: <www.joanllongueres.com>.

CURSOS D'ESTIU DE L'ESCOLA INTERNACIONAL DE MÚSICA DE LA FUNDACIÓ PRÍNCEP D'ASTÚRIES. Tindran lloc a Oviedo del 20 al 31 de juliol de 2010. S'hi ofereixen classes en forma de lliçó magistral d'instrument en petits grups i individuals (mínim sis sessions) i classes de conjunt instrumental. La data límit d'inscripció és el dia 9 de juliol de 2010. Per a més informació i professorat: <www.escuelainternacionaldemusica.org>.

CONCURS DE MÚSICA DE CAMBRA MONTSERRAT ALAVEDRA. Organitzat per Amics de les Arts i JJMM de Terrassa, se celebrarà a Terrassa del 19 al 21 de novembre de 2010 i és adreçat a joves músics professionals de l'Estat espanyol. Els grups de cambra han de tenir entre 3 i 9 membres de 28 anys d'edat com a màxim, i es permet la presència d'un director, si cal. S'hi atorgaran tres premis: 4.000, 2.000 i 1.000 euros, així com diversos concerts remunerats. La data límit d'inscripció és el dia 15 d'octubre de 2010. Per a més informació: Amics de les Arts i Joventuts Musicals. Sant Pere, 46, 1r. 08221 Terrassa. Tel.: 937 312 232. Fax :937 316 043. A/e: terrassa@joventutsmusicals.cat. Internet: <www.caixaterrassa.es/es/Obra-social/Cultura>.

RMC
309-310

Resultats del Concurs Teresa Llacuna

En la 6a edició del Concurs Internacional de Piano Teresa Llacuna, celebrat el passat mes de maig a la localitat francesa de Pöet-Laval (a prop de Montélimar), van resultar guanyadors amb el primer premi, atorgat *ex aequo*, el francès Florian Puddu i l'espanyola Milena Martínez Alicino. El segon premi fou per al xinès Li Guo Chao i el tercer per a la japonesa Kim Chakma. Florian Puddu també en guanyà el Premi Mozart i va ser el millor intèrpret de música espanyola.

Doble premi per al Cor Vivaldi

El Cor Vivaldi-Petits Cantors de Catalunya participà el passat mes de maig a la 12a edició del Gran Certamen Coral Antigua Abesbatzak Lehiaketa i va resultar guanyador dels dos premis que s'atorgaven: premi a la millor interpretació de l'obra del compositor obligat, Josu Elberdín, i el premi al millor cor participant. Aquest premi permetrà al Cor Vivaldi participar en el Gran Premio de Canto Coral 2011, com a representant de l'Antigua Abesbatzak Lehiaketa, que tindrà lloc a Ejea de los Caballeros durant la tardor de 2011.

Premiat el DVD de 'La valquíria' de La Fura

Aquest DVD és el segon títol de la Tetralogia wagneriana *L'anell del nibelung* (editada per C Major) escenografiada per La Fura dels Baus i ha estat distingit com un dels millors DVD del primer trimestre de 2010 per l'associació de crítics discogràfics de països de parla alemanya. L'enregistrament dels quatre DVD va tenir lloc al Palau de les Arts de València amb Zubin Mehta al capdavant de l'Orquestra de la Comunitat Valenciana. Aquesta sèrie de *L'anell del nibelung* és una coproducció del Palau de les Arts Reina Sofía de València i el Maggio Musicale Fiorentino.

Concurs Permanent de JJMM d'Espanya

Celebrat a Banyoles el passat abril, van resultar guanyadors d'aquesta 73a edició en la modalitat d'instruments d'arc: primer premi *ex aequo*, Miguel Colom, violí, i Beatriz Blanco, violoncel; segon premi, Bo Kyung Shin, violí; i menció d'honor: Olga González, viola. En la modalitat de guitarra: primer premi, Isabel María Sánchez Millán, i segon premi, Carlos Alberto Almoril.

Premiada l'escenografia de 'Król Roger'

L'escenografia de *Król Roger*, l'òpera de Karol Szymanowski que es va representar el mes de novembre darrer, ha merescut per al seu autor, Raimund Bauer, el prestigiós premi Opus Stage Design Award concedit en el marc de la Fira de Frankfurt. *Kröl Roger* és una coproducció del Festival de Bregenz i del Gran Teatre del Liceu.

Debut d'Àlex Alguacil a Chicago

El pianista Àlex Alguacil debutà el passat abril a la ciutat de Chicago, als Estats Units, en la reconeguda sèrie de concerts Myra Hess Memorial Concert Series, al Chicago Cultural Center. Així mateix, aquesta temporada s'ha presentat en gira en altres ciutats americanes, com Filadèlfia, Portland, Boston o Connecticut.

Entre la història i la crítica

Amb el títol d'*Història Crítica de la Música Catalana,* el Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona acaba de treure al mercat un volum coordinat per un dels seus professors més il·lustres, Francesc Bonastre. L'insigne musicòleg ha capitanejat un equip d'experts per fer, d'aquesta, una obra de referència.

per ALBERT TORRENS



"No és la primera vegada que m'ho pregunten", respon Francesc Bonastre quan li demanem què és exactament una "història crítica". O, si més no, com l'entén ell en tant que responsable últim d'un projecte que, d'entrada, ho sembla tot menys senzill. Part de l'explicació que busquem la trobem en les seves pròpies paraules en el pròleg: *"cadascun dels autors dels diversos capítols és especialista en la matèria i ha treballat sobre fonts originals, per la qual cosa la seva tasca esdevé el resultat de la recerca directa, susceptible d'aportar* criteris *per a avaluar el pes específic de la música catalana i de les seves relacions amb la resta de la cultura universal."* I l'autor ho corrobora de viva veu: *"Hem volgut fugir de l'ampul·lositat i creiem justament que és un apel·latiu molt discret."*

Certament, l'obra respon a una concepció a la qual estem poc acostumats. Que una munió d'experts es "reparteixin" l'extens pastís de la història de la nostra música –del cant gregorià i el repertori trobadoresc fins a la Nova Cançó i el rock català–, n'estudiïn cada capítol amb deteniment, n'analitzin les fonts de primera mà, en redactin les seves conclusions –algunes, com veurem, autèntiques tesis doctorals– amb exhaustivitat i que algú ho condensi tot en un volum de sis-centes pàgines no passa cada dia.

I aquí apareix un altre aspecte clau en la redacció d'aquesta *Història Crítica:* la de definir uns continguts afins amb el format que es vol donar a l'obra. Francesc Bonastre s'avança a una pregunta lògica: *"Som conscients dels límits que ens hem d'imposar en no poder abastar totes les facetes; no és el nostre propòsit fer una enciclopèdia."* La qüestió entra en relació directa amb un aspecte formal que hom detecta en fullejar el llibre: *"No hi ha pràcticament cap il·lustració: només deu al final de tot, una per cada capítol."*

Dotze segles, deu capítols. *"La Catalunya comtal va participar activament en la gènesi d'aquest gènere musical"*, referint-se al cant gregorià, comença dient el primer capítol del llibre, dedicat a la música medieval i que signa Joaquim Garrigosa. Entre aquesta primera afirmació i l'última del llibre, dedicada a la ciència de la musicologia, transcorren dotze segles d'història –i, per tant, de creació musical– que Francesc Bonastre s'ha encarregat de "parcel·lar" amb criteri no només musicològic, sinó també històric, perquè *"hem de poder avaluar quin valor té la nostra música no només de cara endins, sinó en el context que li és propi: el de la música hispànica i el de la música europea"*.

Bonastre descriu el contingut de cadascun d'aquests episodis amb el convenciment, lògicament, que cadascun dels autors a qui l'ha confiat és el millor especialista en el seu terreny. Així, trobem sovint musicòlegs i experts que ja havien publicat prèviament sobre aquells aspectes –Joaquim Garrigosa, Josep M. Gregori o el mateix Francesc Bonastre–, però també noms que sorprenen en aquest entorn, com és el cas d'Alejandro Zabala, algú que estem molt acostumats a veure en els programes de concert com a pianista acompanyant de les millors veus solistes. Francesc Bonastre ho deixa clar: *"La seva dedicació és extraordinària perquè* [...] *no està content fins que el seu producte arriba a la perfecció, cosa que és molt difícil i de vegades, fins i tot, enutjosa. Els lectors podran veure de seguida com el tema està tractat amb exhaustivitat* [...], *i l'obra guanya molt amb el treball tan honest i extraordinari de Zabala"*. Completen aquesta llista d'experts: Jordi Rifé, Jaume Ayats, Llorenç Soldevila, Enric Puig i Antonio Martín.

Un punt i a part mereix Francesc Cortès, que no només ha redactat el capítol novè, titulat "La música catalana dels segles XIX-XXI", sinó que ha coordinat els episodis finals de l'obra i, com a tal, comparteix autoria amb Francesc Bonastre a la portada d'aquesta *Història Crítica. "Gràcies a ell i els seus col·laboradors, aquesta època comença a ser coneguda, perquè desconeixíem moltes coses del segle XIX i fins i tot del XVIII"*, afirma Bonastre a propòsit del seu col·lega. I afegeix a les seves paraules un agraïment general: *"Estic molt content de tots els col·laboradors: ho han fet seriosament, m'han aguantat –jo sóc inaguantable!– i tothom ha volgut donar-hi el millor de si mateix. Jo els vull agrair la seva capacitat, el seu sacrifici i la seva il·lusió"*.

El caçador caçat. Un dels aspectes que més pot sorprendre el lector ja en un primer i ràpid repàs dels continguts mitjançant l'índex que trobem a les pàgines finals del volum és el fet que el relat cronològic no s'acaba en arribar als nostres dies, sinó que ho fa amb un capítol titulat "La musicologia catalana, des de Pedrell a l'actualitat" –escrit per Antonio Martín. És a dir que una obra bastida sobre els ciments d'uns determinats criteris d'estudi acaba fent referència, justament, als orígens i l'evolució d'aquests criteris: *"La musicologia és la ciència de la música"*, explica Bonastre, *"no només el coneixement del solfeig, sinó veure què hi ha al darrere de la música"*.

Tot plegat no deixa de semblar una decisió encertada, si tenim en compte que, avui dia, en la societat mediatitzada, qualsevol publicació tradicional amb voluntat antològica està condemnada a la caducitat. Però tot ho ha previst Francesc Bonastre: *"És lògic que pugui arribar un dia que en caduqui la vigència. Això quedarà per als recopiladors, perquè la vigència de la música i la literatura és limitada"*.

Mentre això no passi, sortosament, valdrà la pena tenir a les nostres mans i a la nostra biblioteca un exemplar d'aquesta singular *Història Crítica de la Música Catalana* que, com a tal i per satisfer l'objectiu d'esdevenir obra de referència, ha de ser assequible a tothom que s'hi acosti: *"Estem pensant en un públic genèric, no especialista ni molt menys, sinó aquell a qui agraden totes les disciplines humanístiques: l'art, la literatura, el cinema... i, per descomptat, la música"*.

RMC
309-310

Andrew Gourlay guanya el Concurs de Direcció de l'Orquestra de Cadaqués

El dimarts dia 8 de juny, Andrew Gourlay, de 27 anys, va guanyar la desena edició del Concurs Internacional de Direcció de l'Orquestra de Cadaqués, en una disputada final que, per motiu de la convocatòria de vaga dels treballadors de l'Auditori de Barcelona, va tenir lloc a l'Auditori de Girona.



XAVI OLIVÉ

per JOSEP JOFRÉ

Des de 1992 l'Orquestra de Cadaqués convoca biennalment el Concurs Internacional de Direcció de l'Orquestra de Cadaqués amb la voluntat de descobrir i promoure directors joves, tot donant-los l'oportunitat de fer una gira amb una trentena de les orquestres més importants d'Espanya i algunes prestigioses orquestres internacionals.

RMC
309-310

Durant la primera prova del Concurs Internacional de Direcció de l'Orquestra de Cadaqués que es va celebrar el dia 5 de juny a la Sala de l'Amistat de Cadaqués, els membres del jurat, presidit per Guennadi Rozhdestvenski i format per Burkhard Glashoff, Lutz Köhler, Huw Humphreys, Gloria Isabel Ramos i la mateixa Orquestra de Cadaqués, van seleccionar disset directors dels setanta-quatre que s'hi havien presentat. Els concursants van tenir deu minuts per dirigir l'obra d'Igor Stravinsky: *Histoire du soldat,* Suite.

En la segona prova, ja a l'Auditori de Girona, els concursants seleccionats van disposar de quinze minuts per dirigir la *Simfonia núm. 10 en La major* de Josep Pons i la versió per a orquestra de Jesús Rueda de *Lavapiés*, d'*Iberia* d'Isaac Albéniz.

Dels set directors que van passar a la tercera prova, celebrada el dia 7 de juny al matí, tant sols tres van ser seleccionats per a la prova següent: Domingo García Hindoyan de Veneçuela, Andrew Gourlay de la Gran Bretanya i el colombià Jorge Alejandro Salazar Ostina.

Per tal de poder passar a les semifinals, els joves participants en la tercera prova van disposar de 30 minuts per dirigir la *Serenata per a orquestra de cordes en Mi major, op. 22* d'Antonin Dvorák i també, o la *Simfonia núm. 104 en Re major "London"* de Franz Joseph Haydn o bé la *Simfonia núm. 5 en Si bemoll major, D. 485* de Franz Schubert.

En la quarta prova, els tres semifinalistes van disposar de 45 minuts per dirigir l'obra d'encàrrec del concurs d'aquest any, *Hekkan IV,* encomanada al compositor granadí José María Sánchez-Verdú, i que va ser lliurada a tots els concursants el dia 3 de juny en la presentació del concurs que va tenir lloc a Cadaqués.

El mateix compositor, fent referència a aquesta obra d'encàrrec explica: *"La paraula* hekkan *fa referència al japonès, a una pràctica de tipus contemplatiu que es pot traduir com «contemplació del mur». Aquest plantejament té uns resultats molt particulars en la construcció de la forma musical i en els seus processos i estructures internes. Aspectes com la repetició, el joc amb la memòria, l'arrossegament d'informació, l'erosió en la memòria i la percepció, l'estructura gairebé en finestres, etc. creen una superfície sobre la qual ens podem moure (amb la vista, o amb l'oïda en aquest cas) i traçar un viatge en el qual està la superfície de ritmes, moviments, geometries, retorns «com en un laberint» i la seva contemplació (en sentit gairebé místic) confereixen a la peça [com a les anteriors del cicle,* Hekkan I, per a quintet de vent, Hekkan II, per a trio amb piano, *i* Hekkan III, per a quartet de corda] *una estructuració i un joc amb la percepció molt particular i de gran interès per a mi."*

En acabar la prova, Domingo García Hindoyan i Andrew Gourlay van ser els dos seleccionats per disputar el primer premi en la final del dia 8.

Durant la final del Concurs Internacional de Direcció de l'Orquestra de Cadaqués a l'Auditori de Girona, els dos últims participants van disposar d'una hora per assajar per última vegada amb l'Orquestra de Cadaqués la direcció de tres composicions, l'obra d'encàrrec d'enguany *Hekkan IV* de José María Sánchez-Verdú, el motet per a soprano i orquestra *Exultate, Jubilate* de W. Amadeus Mozart i l'obertura *Die Hebriden, op. 26* de Felix Mendelssohn. Acabada la prova, els membres del jurat van escollir Andrew Gourlay com a guanyador.

Andrew Gourlay va néixer fa 27 anys al Carib, i va viure també a les Filipines i al Japó. Als 11 anys va arribar a Londres, on ha crescut i s'ha format en tots els sentits, fins a considerar-se en essència un londinenc amb vocació de ciutadà del món. La seva mare toca la flauta i la seva germana, el piano, però no hi ha precedents coneguts de músics professionals a la seva família. Ell va començar amb el piano, però aviat es va passar al trombó i, els últims anys, ha combinat aquest instrument i la batuta, preparant orquestres per a altres directors o com a director suplent o assistent. L'octubre passat, però, va decidir que aparcava el trombó per centrar-se en la seva carrera com a director.

En la roda de premsa del dia 10 de juny, Gourlay, acompanyat per Llorenç Caballero, director artístic de l'Orquestra de Cadaqués i del seu concurs biennal de direcció, deia amb referència a la final: *"Vaig quedar molt impressionat del nivell de Domingo i, quan tots dos vam arribar a la final, vaig pensar que la cosa es posava realment difícil. Per això crec que en aquests concursos també hi té molt a veure la sort."*

A partir d'aquí, Andrew Gourlay treballarà amb 29 orquestres diferents, gairebé totes les de l'Estat espanyol i d'altres, com ara la Royal Liverpool Philharmonic i l'Orquestra Simfònica de Xile.

A PROPÒSIT DE...

La publicació d'un mètode de piano a partir de contes musicals

Liliana Maffiotte

La pianista barcelonina, formada i premiada aquí i a l'estranger, acaba de treure al mercat un treball que beu directament de la seva experiència de dècades de catedràtica de música de cambra i d'intèrpret de música contemporània: *Piano actual: contes musicals per a nens de 7 a 99 anys.*

per ALBERT TORRENS

La trobada amb l'autora infon sentit i passió a un producte bibliogràfic que, de bell nou, podria semblar complex d'interpretar. Un format innovador, que combina a les seves pàgines il·lustracions, fotografies i pentagrames en els quals apareixen signes que no havíem vist mai, requereix el guiatge d'una mà experta que, d'altra banda, ha fet els possibles perquè el llibre sigui apte, també, als autodidactes. Després d'una vida dedicada a la docència i la interpretació, Maffiotte culmina les seves experiències amb aquesta aportació pròpia al món de la pedagogia.



–Quina intenció hi ha al darrere d'aquest projecte?

–Està pensat per introduir el llenguatge contemporani als estudiants de conservatoris: que els nens puguin divertir-se explorant els registres i les textures del piano i que, sense adonar-se'n, treballin aspectes com la posició o la psicomotricitat, amb els quals també hem de ser rigorosos.

–Com se li va acudir la idea?

–Jo he estat intèrpret de molta música contemporània, i he fet molts cursos als conservatoris per introduir aquesta música que, d'entrada, sol fer una mica de mandra. I si bé hi havia interès, no hi havia gaire eines a part del mètode del compositor hongarès Gyorgy Kurtág, que és fantàstic però molt dens. Per això m'hi vaig posar a treballar.

–Quines aplicacions té? Es tracta tan sols d'una primera entrega?

–Sí, i tant, perquè això només és una introducció que es pot ampliar per ajudar qualsevol persona –fins i tot nens discapacitats o amb dificultats– i també en cursets de *coaching* per a gent gran: si a un executiu li fas fer un conte d'aquests, aquella persona que té tan assumits el rigor i la por de no fer el ridícul, pot jugar com un nen. Aquesta època exigeix molt a la gent jove, i la competitivitat afegeix una càrrega importantíssima de tensió que cal alliberar. Per a mi, la música serà la gran teràpia del futur.

–Ha parlat del mètode Kurtág. Com lliga el seu llibre amb una formació reglada?

–Totalment. Jo ho estic presentant a diversos conservatoris com una eina complementària a la feina dura i rigorosa dels inicis. Així, pots dedicar uns moments a tocar, de manera divertida, coses que d'altra banda trigaries anys a fer: escales, *glissandi*...

–Tot plegat ens sembla molt fàcil d'entendre amb vostè al davant, però... és un mètode per autodidactes?

–Ho pot ser, perquè si t'espaviles i t'ho mires, hi està tot explicat. Però, en principi, és per seguir-ho dirigit per algú. Per això es ven a botigues de música. També pot servir per a mestres de primària o secundària que han d'ensenyar música però que només ho fan amb la flauta: si tenen un mínim de curiositat, ho poden aplicar, perquè no cal saber tocar una peça. Sobretot, interessa que els nens que estan començant tinguin l'estímul amb la imaginació. He presentat el mètode al Casal dels Infants del Raval, amb gent que no pot accedir fàcilment a la interpretació, i va ser fascinant, i ara he entrat en un programa de «la Caixa» d'ajut a col·lectius socials.

–A banda de la música, al llibre trobem contes literaris i un disc compacte. D'on els ha tret i quin n'és el contingut?

–Les històries me les he inventades jo mateixa. No són contes, de fet són escenes: jo buscava coses que pogués reflectir en música. N'hi ha algun que fins i tot se m'ha acudit de matinada! I el disc és una guia on està gravada la lectura dels contes en tres idiomes (català, castellà i anglès) i els exercicis associats a cada escena. Si no te'n surts entre el glossari i el que està escrit, vas al disc i hi trobes els sons.

–Qui ha col·laborat amb vostè en l'edició del producte final?

–Molts amics: Carme Soriano ha fet les il·lustracions i la narració en català i castellà, el tècnic de so per a l'enregistrament, etcètera. Finalment, quan vaig presentar el projecte a l'Editorial Boileau, el van acceptar de seguida perquè no hi ha cap mètode semblant a Espanya ni, segurament, a l'estranger.

RMC
309-310

Entre l'exhibició i la música elevada

PALAU 100. London Symphony Orchestra. Hakan Hardenberger, trompeta. Dir.: Daniel Harding. Wagner, Gruber, Dvorák. **PALAU DE LA MÚSICA. 1 DE JUNY DE 2010.**

per Mercedes Conde Pons


A. BOFILL

La London Symphony Orchestra és una formació excel·lent i aquesta afirmació, avui dia, tindrà poques objeccions. Però perquè una orquestra excel·lent faci concerts extraordinaris no n'hi ha prou amb això. En el concert que va oferir la formació britànica al Palau de la Música s'hi va poder observar una gran diferència entre l'aportació donada a la primera part i l'oferta a la segona part. Començar la vetllada amb el *Preludi i mort d'amor d'Isolda* (de l'òpera *Tristany i Isolda*) és, com a mínim, ambiciós. Per molt que els hàbits situïn aquest episodi com a escaient per començar un concert simfònic, no deixa de ser el final d'una òpera; el moment culminant de tot un desenvolupament musical i emocional que porta tota la càrrega d'allò que s'ha esdevingut amb anterioritat i que, a la fi, en condiciona la comprensió. Ben al contrari, començar directament amb aquesta música suposa un esforç afegit tant per a orquestra, director i, per descomptat, per al públic. I aquí l'esforç de Daniel Harding per construir un tot musical, amb un discurs que anés de menys a més, dilatant els temps i les dinàmiques fins a l'extrem, no va reeixir.

Aerial (Concert per a trompeta i orquestra) del compositor vienès Heinz Karl Gruber (1943) va descol·locar un públic que no esperava una demostració de capacitats sonores de la trompeta en diverses versions: trompeta *piccolo* i corn de vaca incloses. L'obra obliga l'oient a observar –més que no pas escoltar– com el solista destil·la cada truc i enginy susceptible de fer amb la trompeta. Passada la sorpresa inicial, aquesta dóna pas a l'admiració per la dificultat dels requeriments mostrats per Hakan Hardenberger i a la incredulitat en prendre consciència de l'excessiva extensió d'una pàgina en la qual el solista té escasses opcions per al lluïment expressiu. Això sí, ningú pot discutir que Hardenberger és un mag amb la trompeta.

A la segona part, la London Symphony i, sobretot, Daniel Harding, van tenir oportunitat de demostrar l'evident connexió que existeix entre ells amb una versió trepidant de la magistral *Setena Simfonia* de Dvorák, que condensa el millor de la seva inspiració poètica de procedència bohèmia –genèticament assimilada– amb reminiscències brahmsianes i, fins i tot, wagnerianes. Una autèntica joia del simfonisme romàntic que en aquesta versió aixecà el vol i permeté copsar la personalitat musical de Harding: introversió, complexitat i un apassionament tremendament exaltat, però, que la London Symphony Orchestra va traduir en l'habitual flegma britànica amb una precisió i devoció envejables.

RMC 309-310

Minkowski fa volar l'OBC

TEMPORADA OBC. Dir.: Marc Minkowski. Mendelssohn: *Simfonia núm. 3, "Escocesa"*; Bruckner: *Simfonia en Re menor, Nullte.* **L'AUDITORI. 16 DE MAIG DE 2010.**

per Xavier Chavarria

Aquest concert ha confirmat, un cop més, que l'OBC es creix quan està en mans d'un bon director: canvia de tarannà, dóna més rendiment i sona millor. Ho dic perquè encara hi ha qui diu (i ho fa públicament) que aquesta orquestra no té remei, que alguns dels músics que la integren no tenen el nivell exigible i que són una colla de *dropos*, hi posis qui hi posis al davant. I això no és cert. Encara que no sigui sempre fàcil de veure (i és cert que a vegades costa molt), la qualitat dels músics de l'OBC es veu d'una hora lluny. Una altra cosa és que no tots els bons directors que s'hi posen al capdavant (ja siguin titulars o convidats) siguin capaços de treure'n un bon rendiment. Entenem que sempre hi poden haver fílies i fòbies, allò que en diem *feeling*, que els engresqui a treballar amb més rigor; però una major regularitat sí que és exigible. I és que darrerament ens fan parar bojos: poques formacions deuen haver suscitat mai opinions tan contraposades com les que s'han publicat en els últims temps, que poden anar de l'admiració a la detracció, de la devoció a la difamació. Què ha de tenir un director per seduir l'OBC? Queda clar que no n'hi ha prou de ser bo... Què necessita la batuta de l'OBC? Això sí que és un enigma. I desespera a molts.

Acostumat a grups i formacions flexibles, elàstiques, receptives i que responen al mínim estímul (perquè així ho ha volgut i així se les ha treballat), Marc Minkowski és d'aquells directors que atorga responsabilitat als músics: no estira del carro, sinó que atia el foc. I no ha de ser fàcil infondre a una orquestra de grans dimensions com l'OBC (i en tan pocs assajos) aquesta versatilitat, aquesta cintura (i més, si no hi està habituada). Aquest còctel podia convertir l'*Escocesa* de Mendelssohn en una exhibició o en un despropòsit calamitós: tot depenia d'aquest misteriós i exasperant *feeling*... Certament, els ritmes espurnejants i les innombrables anacruses que esquitxen aquesta simfonia des de bon principi no van quadrar fins a la reexposició del primer tema, però el vertiginós *accelerando* que hi condueix va despertar els músics, que van llevar el pilot automàtic i es van encomanar de l'esperit proposat pel director. L'esbalaïdora naturalitat amb què Minkowski va enllaçar els quatre moviments va contribuir a mantenir la tensió de la música i la cohesió discursiva del que va acabar sent una versió convincent, amb excel·lents prestacions de la fusta i del metall.

I quan Minkowski va demanar múscul, l'OBC el va treure amb orgull: i això va ser a la segona part, a la *Simfonia Nullte* de Bruckner, exposada amb un so dens i compacte però net i homogeni (més tímbricament que no rítmicament), i amb uns violins molt inspirats, especialment a l'*"Scherzo"*. L'aposta va funcionar, però no podem tenir un Minkowski cada diumenge...

Inbal ofereix un Mahler refinat i profund

IBERCAMERA. Orquestra Filharmònica Txeca. Dir.: Eliahu Inbal. Mahler: *Simfonia núm. 10.*
L'AUDITORI. 10 DE MAIG DE 2010.

per Lluís Trullén

El director israelià Eliahu Inbal, titular de la Filharmònica Txeca des d'aquesta temporada, ha estat considerat un dels més grans especialistes en l'obra simfònica de Mahler. Les seves actuacions a Barcelona interpretant la *Quarta* i la *Novena* –els anys 2004 i 2006, respectivament– al capdavant de la Simfònica de Berlín van resultar memorables. Ara Inbal, en aquest any que es commemora el 150è aniversari del naixement del compositor, tornava a Barcelona amb la *Desena* de Mahler, la simfonia que el compositor va deixar inacabada i que el musicòleg Derick Cooke va cloure en tres versions realitzades entre 1960 i 1972. Inbal ha estat sempre un defensor de la *Desena;* amant d'un Mahler basat en la sonoritat densa i pastosa, allunyat d'un excés de brillantor i fortalesa tímbrica, la seva proposta resulta plenament identificada amb una concepció centreeuropea en detriment d'aquelles més esplendoroses que en resulten de les interpretacions americanes. Davant seu tenia una orquestra d'una qualitat indubtable i que es correspon plenament amb les seves intencions estètiques. Un Mahler refinat i profund, meditatiu i contemplatiu en l'"Adagio" –únic moviment que Mahler va deixar del tot acabat– i avesat cap a unes sonoritats d'una densitat penetrant i colpidora en l'"Allegro pesante" final perfilaven aquella concepció musical que sempre va mostrar amb les orquestres de Frankfurt i Simfònica de Berlín en el seu període de titularitat. Un Mahler que contenia tota la força colpidora i el sentit d'aquesta simfonia sorgida després del comiat que l'autor va fer amb la *Novena;* un Mahler en el qual quedava implícita aquella força emfàtica de la *Simfonia Tità,* que recollia el cant esperançador de la *Simfonia Resurrecció* que traspuava els temes recurrents de l'home, de la mort, de la salvació. Una interpretació plenament centreeuropea a nivell sonor i dotada de la fortalesa de continguts que requereix una obra que a manera pòstuma ve a completar un cicle culminat amb la *Novena.*

Els quadres d'Oue

TEMPORADA OBC. Dir.: Eiji Oue. Borgunyó: *Nocturno sevillano,* R. Strauss: *Don Joan,* Mussorgski: *Quadres d'una exposició.*
L'AUDITORI. 23 DE MAIG DE 2010.

per X. Ch.

En el penúltim repertori al capdavant de l'OBC, i amb regust de comiat i homenatge, Eiji Oue va tornar a desplegar tot l'arsenal gestual i coreogràfic que tant embadaleix propis i estranys, amb resultats desiguals. *Nocturno sevillano* d'Agustí Borgunyó és una evocació sensual, atmosfèrica, quasi impressionista, en la línia de les *Noches...* de Falla o de la *Rapsòdia espanyola* de Ravel, de l'exotisme andalús que enlluernava els nord-americans que tan bé van acollir el sabadellenc a principi del segle passat (ells li van fer l'encàrrec). Borgunyó va saber-se escapar del folklorisme de cartró pedra i va elaborar un fresc simfònic deliciós, amb moments refinadíssims però de tensió vacil·lant. Tot i algun excés de so al metall, la versió va ser interessant, amb magnífics solos de flauta, fagot i especialment els de José Mor al violoncel. Però l'excés de gest va malmetre la màgia i el recolliment que tan bé li escaurien a aquesta obra: un gest a voltes exagerat, innecessari, pertorbador, que també va contaminar el poema *Don Joan* de R. Strauss. El pitjor de tot és que l'orquestra ja no reacciona a aquest gest, s'hi ha insensibilitzat: el so que treu, sense ser mediocre, ja no es cor- respon amb les instruccions visuals que rep. L'indiscutible mestre Manuel Cabero sempre deia, a les classes de direcció, que cal saber treure el major rendiment sonor amb el mínim gest possible, i així aquest es torna més precís, subtil, magnètic: apallissar visualment els músics acaba per anestesiarlos, minimitza la seva capacitat de reacció i genera una inflació de l'estímul. Insistim-hi: el so de l'orquestra no fou dolent, però té poca dinàmica, poca maniobra.

Ravel va posar color cinquanta anys més tard als *Quadres d'una exposició* que Mussorgski va compondre per a piano el 1874, amb una orquestració formidable que realça l'obra, posa a prova totes les seccions i els regala solos de vertigen que van permetre lluir els excel·lents primers faristols de l'OBC, entre els quals la prodigiosa dolçor de la trompeta de Mireia Farrés mereix una menció especial. Eiji Oue hi va donar un aire solemne i senyorívol ("Catacombae", "La gran porta de Kiev"), de textura mòrbida ("Bydlo"), amb detalls d'articulació i algun pianíssim exquisit ("Tulleries", "Ballet"), però la hipertròfia gestual i rítmica van convertir alguns fragments en autèntics paquiderms musicals, feixucs, com "Baba-Yaga" i especialment "Gnomus", que va patir un final desmanegat. Una lectura irregular, massa amiga de l'efectisme, sorgida més del cor que del cap.

Llarga vida a un nou conjunt de cambra

CLÀSSICA MAS I MAS A L'AUDITORI. Helena Satué, violí; Vladislav Bronevetzky, piano. Schumann, Ravel, Grieg.
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 24 DE MAIG DE 2010.

per J. Comellas

Dos excel·lents virtuosos catalans –Vladislav Bronevetzky s'ho ha ben guanyat, ja–, van fer la seva presentació com a duo estable amb un concert inscrit en un cicle dedicat justament a músics nostres –de manera genèrica i com a grup– massa poc presents a la vida musical del país. Encara que separats per gairebé una generació, el seu recital a L'Auditori va posar en evidència que els uneix una manera molt similar d'entendre la interpretació cambrística. Si bé la possessió del ple domini dels recursos tècnics i expressius ja es dóna per fet en intèrprets a partir d'un cert nivell, en ells aquesta circumstància s'evidencia en grau superlatiu; i en el cas de la violinista, compta amb el suport afegit del privilegi d'un instrument extraordinari, un Guarnerius del Gesù que li dóna un so d'una rodonesa i una qualitat de color excepcional; en si mateix un autèntic espectacle.

Helena Satué i Bronevetzky són dos músics vitals, que viuen –valgui la redundància– la música amb un apassionament d'enamorats juvenils, amb una energia encomanadissa, amb una efusió sentida i amb una enorme capacitat per transmetre afecte per la música; o per transcendir el seu afecte i el seu goig per l'acte de fer i de crear música. Per això les seves interpretacions arriben fàcilment a l'espectador, perquè posseeixen un deler molt interioritzat de comunicació.

Tanmateix, potser es podria retreure un cert afany excessiu de portar massa enllà aquest criteri: o simplement aquesta forma de viure i sentir la música. I això es traduïa en una certa uniformitat i manca d'atenció al matís, i fins i tot en determinats moments, a un diàleg massa "combatiu" –si se'ns permet l'expressió–, que afectava l'equilibri sonor entre els dos intèrprets.

Però això és *pecatta minuta* davant d'una actuació que va fer gaudir de valent el públic, que va mantenir un elevat to d'autenticitat i d'una proposta de nou grup de cambra que seria molt saludable, per a la climatologia i el mediambient musical del país, que pogués consolidar-se.

RMC 309-310

Que divertida és l'òpera surrealista

LES MAMELLES DE TIRÉSIAS de Francis Poulenc. Llibret: Guillaume Apollinaire. María Bayo. Gabriel Bermúdez. Gemma Coma-Alabert. David Menéndez. Manel Esteve Madrid. Michelle Marie Cook. Thorbjorn Gulbransoy. Dimitrios Flemotomos. Inés Moraleda. Marc Pujol. Cor Madrigal. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir. escènica: Emilio Sagi. Dir. musical, Josep Vicent. Coproducció Gran Teatre del Liceu, Teatro Arriaga (Bilbao).
LICEU. 27 DE MAIG DE 2010.

per J. C. C.



A. BOFILL

La imatge d'una respectable senyora en un vagó del Metro lluint satisfeta un dels globets que van repartir els components del cor a la fi de la representació de *Les mamelles de Tirésias* esdevé significativa del clima de festa gairebé lúdica en què es va constituir l'estrena barcelonina d'aquesta òpera.

L'obra constitueix un monument a la imaginació desbordada, al sense sentit intel·ligent, a l'humor desbaratadament lúcid, a la inconseqüència més imaginativa i finalment a un tot que lliga, que atrau, que condueix amb mà de cotó fluix i brúixola segura vers una conclusió en què la dimensió festiva i fins i tot esbojarrada acaba tenint sentit i coherència i també un fi alè poètic. I una capacitat extraordinària per configurar un espectacle farcit de joia de viure.

"Eh! Fumeu la pipa pastoreta / Que jo us tocaré la xeremia / I tanmateix la fornereta / Cada set anys de pell canvia." És només una de les moltes perles que se succeeixen al llarg de l'hora de representació, i que malgrat la seva càrrega absurda no són altra cosa que peces esparses d'un edifici ben estructurat i sòlidament bastit damunt un llibret que sap què vol, agombolat per una partitura que podríem dir que li "segueix la veta" de manera exemplar. O sigui que sap identificar-s'hi plenament, sap seguir les giragonses i sortides de mare constants, amb un ús de recursos variats que no defugen ni els referents al jazz, ni al cabaret, ni als valsos endolcits.

Emilio Sagi, a qui mai no havíem pogut considerar més que un correcte dramaturg *figuratiu*, o ortodox, aquí ha jugat amb valentia i desimboltura la carta de la informalitat i de la barrila intel·ligent, confegint un treball ple d'imaginació, brillant i creativament servidor de l'esperit de l'obra en un exercici que té quelcom de genial.

Els intèrprets van tenir el mèrit de saber contagiar-se sense reserves de les essències més pregones de l'obra, amb una deliciosa María Bayo transvestida, amb també excel·lents aportacions de Gabriel Bermúdez superant la tessitura molt alta de la seva part, i el també barítion David Menéndez. Voldria fer esment de dos comprimaris nostres que mereixen una atenció a part. La mezzosoprano gironina Gemma Coma-Alabert i el barítion Manuel Esteve Madrid són dos artistes cada dia més madurs i, per tant, més capacitats i més exigents de responsabilitats més elevades.

Esplèndid el Cor Madrigal, també en la funció de figurants prou protagonistes, i direcció de tot l'equip plena de vida, petites llacunes a part, de Josep Vicent.

RMC
309-310

Sense pena ni glòria

ELS DIUMENGES AL PALAU. Orfeó Català. Orquestra Barroca Catalana. Dir.: Josep Vila. Manuel Pla, Anselm Viola, F. J. Haydn.
PALAU DE LA MÚSICA. 9 DE MAIG DE 2010.

per X. Ch.

Aquest concert reunia dues formacions excel·lents però de conjunció incerta i delicada, que es van trobar a mig camí dels estils que escauen més a l'una i a l'altra en el Haydn brillant i extravertit de la *Missa Nelson*, una obra que permetia lluir totes dues formacions sense trair-ne l'esperit, ni d'elles mateixes ni de l'obra. Amb no poques renúncies estilístiques i de concepció, l'equilibri va funcionar, però no va ser més que això: un equilibri tebi i contingut: tot a lloc, en la més absoluta i anodina correcció.

Va ser interessant, però, tastar en bones condicions interpretatives dues obres de compositors catalans del barroc tardà pràcticament inèdites. L'Orquestra Barroca Catalana, liderada sàviament pel seu concertino, Santi Aubert, i amb un so polit i homogeni, va treure tot el que dóna de si l'*Obertura en Fa major* composta pel cèlebre oboista del segle XVIII Manuel Pla, una peça simple i de poca volada. Anselm Viola, coetani de Pla però més il·luminat creativament, va compondre la petita joia de la música concertant d'escola montserratina que va sonar a continuació, el *Concert per a fagot, violins, oboès, trompes i baix*, una obra més ambiciosa i elaborada, que va tenir el millor solista possible: Josep Borràs, intèrpret virtuós i de gran sensibilitat, i autor d'una tesi doctoral de referència sobre l'evolució d'aquest instrument. La interpretació va ser exquisida.

A la segona part l'Orfeó Català es va afegir a l'orquestra per interpretar la *Missa Nelson* de Haydn, que va ser dirigida per Josep Vila. Ni l'obra ni l'orquestra demanaven tant de gruix vocal, però les 70 veus de l'Orfeó no van resultar en cap moment excessives per a aquesta versió de sonoritat tènue i baixa intensitat. El cor va mostrar un bon so, especialment al *Sanctus* i a l'*Osanna*; hi destacà la corda de contralts, potent i compacta, mentre que la pobresa d'aguts continua sent el taló d'Aquil·les de la corda de sopranos. Irregular i desequilibrat el quartet de solistes: els millors, sens dubte, la soprano Marta Almajano, de veu un pèl metàl·lica però àgil i flexible, i adequada estilísticament; i el barítion Enric Martínez Castignani, impecable i amb el seu habitual so potent, noble i elegant, que va lluir especialment al *Qui tollis*. Miguel Mediano, en canvi, és un tenor de timbre incisiu més adequat per a papers lírics que per a oratoris del XVIII: va estar correcte però desubicat de context; i la veu engolada de la contralt Pilar Vázquez va resultar inaudible en els *tutti* i concertants. L'orquestra va proveir un acompanyament equilibrat i discret per a una versió que no passarà a la història.


G. POCH

esmuc
Escola Superior de Música de Catalunya
JULIOL-AGOST 2010
NÚMERO 56-57

Des del mes d'abril i fins a mitjan setembre s'estan portant a terme els

Projectes finals de l'ESMUC del curs 2009-2010

En els Projectes finals, els estudiants sintetitzen els coneixements apresos en els seus estudis i posen en pràctica les competències específiques adquirides al llarg de la seva formació a l'Escola. En funció de l'àmbit que cursa cada estudiant, el Projecte final inclou únicament una preparació, presentació i defensa d'un treball escrit, o bé, també, l'articulació d'una presentació pública en format de concert (àmbits instrumentals, composició i direcció).

A principis del curs vinent, els treballs escrits estaran consultables a la Biblioteca de l'ESMUC.

Més informació a: **www.esmuc.cat/projectesfinals**

Aguza, J. *Horitzons. La gralla en diferents àmbits musicals* | Alcaide, T. *Recuperant el classicisme català* | Ardanuy, B. *El flabiol en concert. Una tradició flabiolística recent pel segle XXI* | Badia, M. *L'ensenyament de la flauta. Els llibres no escrits. El començament de la pedagogia de la flauta travessera a la França de principis del segle XVIII* | Baiges, À. *Els amics de la guitarra. La guitarra i la música de cambra a partir del segle XX* | Barrios, F. *Viatge a Rodània. El dot en el món musical* | Basco, J. *Modulacions i desplaçaments rítmics* | Bayer, M. *NONITZ. Música de Lee Konitz per a nonet* | Beltrán, M. *La guitarra a Barcelona en el segle XIX. La guitarra de Pasquala Rodríguez i el seu llibre de música* | Blanch, M. *La teatralidad en el flamenco* | Boix, V. *La composició per a saxòfon* | Bori, I. *Norteamérica: La percusión en los nuevos horizontes de la música* | Bori, J. L. *El trombón bajo en Francia en el siglo XX* | Broto, E. *Univers sonor. El desenvolupament de l'audició interior a les classes d'iniciació de flauta travessera* | Brull, À. *L'aprenentatge cooperatiu a l'aula de cant. Una proposta per a integrar en el Grau Superior de Música* | Bugni, O. *Identidades sonoras. OTO Creations* | Calvo, R. *Música de compositores españoles para trompeta* | Campos, M. *Influencia de la musica popular en la literatura del violín* | Cardona, À. *Saxófono contemporáneo. Propuesta didáctica para nivel elemental* | Careta, J. *La guitarra interpreta el piano del s. XX. Del Ragtime a Ligeti* | Carrasco, D. *Jazz y Flamenco. Profundizar en los palos* | Casademunt, À. *Edat d'or de la viola a l'Anglaterra del segle XVII* | Castán, L. *La música de cambra amb violí de Leos Janáček* | Cervera, J. *La música francesa per a violí a principis del segle XVIII. El naixement de l'escola de violí a França. Els primers sonatistes francesos i les seves influències italianes* | Chao, A. *Pyotr Ilych Tchaikovsky. Concierto para violín en RE M OP.35* | Coma, G. *Echos d'Orient à Paris (finals s. XIX - inici s. XX)* | Comas, J. *Hindemith i Mompou. La primera meitat del s. XX* | Cuello, I. *Pruebas para instrumentistas de la viola en el mundo. El repertorio* | del Campo, E. *Música representativa o la representació en música* | Del Pino, M. *L'evolució de l'acordió diatònic de 3 fileres. Un nou cromàtic de botons* | Díaz, X. *El Saxófon, un instrument històric?* | Domingo, S. *El trombó i les sonates del s. XX* | Escala, V. *Tocar el oboe, toda una aventura. Propuesta didactica para el primer curso de oboe* | Falanga, C. *Epic Encounter at Birdland* | Fantova, E. *L'evolució de la veu de mezzo soprano dins la música religiosa cristiana occidental* | Felix, M. *Viu en moviment* | Feria, D. *Afrosoul. Afrovenezuela moderna* | Fernández, A. *El lied al segle XX. Un recorregut pels diferents estils* | Fernández, J. A. *Selbi, un viaje a través del color...* | Fernández, J. *Análisis de los métodos de saxofón en grado elemental* | Ferrando, A. *La capsa de joguines* | Francesch, A. *La melodia de Rachmàninov. Aproximació al tractament de la melodia en la seva obra vocal i l'influèn-*

FOTO: SUSANA SÁEZ

És músic, un DJ?

Aquest mes hem plantejat a un sonòleg i a un musicòleg si consideren que els DJ poden ser considerats músics professionals. Perfecto Herrera, sonòleg, i Isaac Álamo, musicòleg, no dubten a afirmar que sí, tot i que, fruit de la seva formació, ho fan a partir de plantejaments diferents.



Perfecto Herrera

Cap del Departament de Sonologia de l'ESMUC

Dos DJ es troben i l'un li diu a l'altre: *"Vols venir a veure la pel·lícula* P*?"* I l'altre li respon: *"Qui és el* projeccionista*?"* L'acudit il·lustra un punt de vista tòpic sobre què són i què fan els DJ, i potser justifica la pregunta que ens fem al títol. Primer cal definir què vol dir ser músic. Tots els éssers humans som músics, de la mateixa manera que tots som lingüistes, en el sentit que Chomsky donà a aquesta darrera afirmació.

Ho som perquè: a) podem determinar si un fragment musical és o no adient, "correcte" o no, segons un marc musical de referència; b) mostrem creativitat i podem generar fragments musicals que mai a la vida no havíem sentit. No cal postular gramàtiques innates sinó simplement entendre que el nostre cervell, des de mesos abans del naixement, ja està processant la informació musical i, a partir d'aquesta, generant representacions mentals de les regularitats estadístiques que defineixen la cultura musical en què naixem. L'aprenentatge musical s'esdevé de manera natural pel fet de viure immersos en una cultura, en un grup social; d'estar exposats a estímuls altament estructurats (la música, per exemple) i disposar d'una maquinària de còmput –com és el nostre cervell– especialitzada en l'anàlisi, categorització i generació d'expectatives referides a aquests estímuls.

En un segon nivell de desenvolupament, alguns humans (com ara els músics, els jugadors d'escacs, els esportistes o els metges) dediquen un nombre considerable d'hores a convertir-se en "experts" d'una disciplina (s'estima que unes 10.000 hores en els primers 20 anys de vida) mitjançant l'estudi, la reflexió crítica i l'exercici i perfeccionament d'habilitats cognitives i motores. Un bon DJ també ha passat per aquest procés i així es converteix en paradigma de la postmodernitat: amb l'ajut de tecnologies i d'instruments musicals del segle XX (el plat, el mesclador, pedals de control, processadors de so, *samplers* i sintetitzadors) mescla, juxtaposa, superposa i treu de context els materials musicals amb els quals treballa, tot plantejant noves maneres d'escoltar i entendre una peça, recuperant música oblidada o poc coneguda, i mostrant-nos possibles connexions entre músiques aparentment remotes.

Si el DJ ha desenvolupat habilitats específiques per analitzar, categoritzar i memoritzar la música que manipula, organitzar i justificar un programa de concert, i operar expressivament un seguit d'instruments musicals, ¿podem encara considerar que només "projecta" música i que –per tant– no és un músic?



Isaac Álamo

Estudiant de Musicologia Històrica de l'ESMUC

Què és un músic? Un músic és aquell que fa, produeix, interpreta o compon música. Què es la música? Des d'una definició (etno)musicològica, la música és so humanament organitzat, so estèticament viscut i allò que la societat *reconeix* com a música.

Un DJ no és només un *punxadiscos*, un que posa cançons. Ni tampoc un tècnic especialitzat en la difusió de música a locals o per la ràdio. Des de la definició de música, un DJ ha de ser necessàriament un músic professional, i hem de refutar qualsevol identificació del DJ amb el *punxadiscos* perquè el DJ és un actor musical, un mediador i un intèrpret que a través de la tecnologia apropiada elabora un discurs musical.

Com que tota la cultura és un discurs, tots els actes interpretatius s'insereixen en l'acte comunicatiu com un esdeveniment lingüístic. Un DJ executa un discurs musical utilitzant un mitjà que fa possible la seva acció. Però en la seva acció hi ha un espai que és cultural i cognitiu, en tant que com a subjecte emissor d'una comunicació, el DJ ha de tenir un context cognitiu o enciclopèdia cognitiva *"on hi ha emmagatzemats el coneixement i l'experiència de cada individu"* i que són el conjunt de *"coneixements de les coses i del món i que conformen el nostre univers físic o mental"*,[1] que en el cas del DJ coincideix amb tota la cultura musical popular acumulada que entra en la dialèctica de l'acció musical.

Però la relació entre cultura musical i el paper del DJ és intrínseca, està centrada en l'aspecte del treball d'un material musical, propi o aliè, en el qual es modifiquen paràmetres sonors com la freqüència, la velocitat, els efectes, etc. Malgrat això, el paper del DJ no és autònom, sinó que esdevé funcional –parlant des del punt de vista social– en tant que l'acte interpretatiu ha de tenir cura del públic, de les seves expectatives, dels ritmes socials (i musicals) i de tots els factors socials i culturals en què la música mai no és autònoma, sinó un joc simbòlic i representatiu.

Si un intèrpret de música clàssica, com ara un pianista, genera unes expectatives determinades i té una funció musical que consisteix a actualitzar l'obra d'art, un DJ també interpreta una determinada visió de la música com un organisme viu que és apreciat mitjançant el valor de la mateixa música i de les accions interpretatives d'aquest acte. El valor atorga autenticitat no a l'obra sinó a la interpretació i, a més, dóna sentit i reconeix en el DJ un paper del músic com a agent social que col·lectivitza l'apreciació musical, de manera semblant a la funció del mag, del bruixot o del sacerdot.

1. Josep M. Castellà, *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic.* Barcelona: Empúries, 1992, pàg. 67-69 i 112.

Seminari de Musicologia a càrrec de Christa Bruckner-Haring

El passat divendres 14 de maig, la pianista i musicòloga austríaca Christa Bruckner-Haring ens va presentar, al Seminari de Musicologia, l'estudi sobre el qual està treballant en el seu doctorat: *Interpretations of Cuban music genres by Gonzalo Rubalcaba*, en què analitza les tècniques de composició d'aquest pianista i compositor de jazz, i el seu mètode per combinar elements musicals dels gèneres de la música cubana, elements compositius propis i d'altres tradicionalment característics del jazz.

A partir de les transcripcions que ha fet la mateixa musicòloga d'interpretacions del músic cubà, i de l'anàlisi molt detallada d'aquestes, l'estudi ofereix una visió global de la hibridació musical expressada en la música de Rubalcaba.

Amb la mateixa claredat amb què Bruckner-Haring va oferir les explicacions sobre les estructures, els elements rítmics, les melodies, les harmonitzacions, la mostra d'exemples gràfics i auditius, i la predisposició per establir un espai obert a l'intercanvi d'idees durant el seminari, els resultats del seu treball revelen que tant el jazz com la música cubana tenen capacitats per creuar les seves fronteres musicals.

En aquest cas, el de la música d'una de les figures contemporànies més rellevants del jazz, es crea un nou llenguatge a partir de la interacció d'altres, amb una enorme elegància. Resulta per tant un plaer viure aquesta música, ja sigui escoltant-la o tenint l'oportunitat de comprendre-la musicològicament a través de Christa Bruckner-Haring.

Ariadna Sáez. Estudiant d'Etnomusicologia

Joan Chamorro en la seva labor pedagògica

Es diu de la didàctica que és l'art d'ensenyar i el terreny tangible de les teories pedagògiques. Ara, com és aquest art en l'ensenyament de la música? Joan Chamorro va donar algunes de les seves claus el passat 7 de maig en una conferència titulada "Conjunts instrumentals: objectius, continguts i dinàmiques de treball", organitzada a l'ESMUC dins el marc de l'assignatura Seminari de didàctica. Joan Chamorro és un reconegut intèrpret de jazz i també un professor de referència al Taller de Músics i –especialment– a l'Escola Municipal de Música de Sant Andreu, on ha consolidat l'agrupació Sant Andreu Jazz Band amb alumnes del centre. Acollida amb molt d'èxit, aquesta formació ha estat possible gràcies a una fructífera dinàmica amb els nens des del seu inici. Segons Chamorro, aquest inici no ha de desdenyar l'aprenentatge de la tècnica instrumental, però llegir la partitura pot convertir-se en una trava. *"Fes la música que vulguis"* és la primera "pauta" que cal donar, ja que la música que el nen coneix i que li agrada és la música que té a l'oïda, interioritzada. L'instrument es converteix en el mitjà per expressar-la, i l'oïda condueix la tècnica per tal de trobar el so. Assegura que oferir enregistraments en comptes de partitures fa que l'afinació, l'agògica i el ritme passin pel cap i no tan sols pels codis, necessaris quan l'alumne *"ja està enganxat"*. Sense dubte, la didàctica d'en Joan fa tangible el veritable fi: la comunicació amb la música.

Maria del Mar Poyatos. Estudiant de Musicologia

Estrena en el concert de percussions de l'ESMUC

En el concert de percussió del passat divendres 21 de maig va tenir lloc l'estrena de l'obra *Polymorphisme*. Es tracta de la segona obra mixta de Núria Giménez, per a una formació de quartet de percussions, quartet de clarinets baixos i electrònica en temps real.

La idea generadora de l'obra, tot i que va anar evolucionant mentre s'escrivia, fou un intent de traslladar sensacions que podem atribuir als diferents estats de la matèria (gasós, líquid, sòlid, etc.) a l'element sonor. L'interès rau sobretot en els estats intermedis i sobre com es passa d'un moment sonor a un altre per articular així el discurs musical. D'estats eteris passem a textures d'una fluïdesa sonora incessant i a moments d'estatisme i d'aparent trencament del so, per arribar finalment a un estat granulós cada vegada més viu i amb més energia. L'electrònica en temps real transforma els sons dels clarinets i intenta establir una relació tímbrica amb el món sonor de la percussió. També hi ha sons preenregistrats i transformats de la percussió que, amb la possibilitat d'envoltar el públic, fan efectes d'ecos i a més actuen en alguns punts orquestrant el so global.

En el concert, que va ser una representació molt completa del ventall musical del segle XX, també es va tocar una obra ja clàssica del repertori de percussió del segle XX, com és *Ionisation* d'Edgard Varèse, l'obra per a tres djembes *Okho* de Iannis Xenakis, la *Història del soldat* d'Stravinsky i la *Sonata per a dos pianos* de Béla Bartók. Georges-Elie Octors va dirigir les obres, que necessitaven la mà del director amb una impecable precisió i una gran subtilitat.

Núria Giménez. Estudiant de Composició

Leonid Sintsev
La dedicació d'un mestre
Aproximació a la seva filosofia d'ensenyament

per ANNA SERRA

Leonid Sintsev (1944-2008) va ser un dels pianistes i pedagogs russos més destacats de la seva generació. Després d'una intensa activitat interpretativa i docent al seu país d'origen, va desenvolupar una abundant tasca per millorar tant el sistema com la metodologia de l'educació pianística a Catalunya. La vocació pedagògica i el compromís envers la seva professió es reflectien en l'entusiasme i en la profunda dedicació amb què es lliurava a la formació dels seus alumnes. Leonid Sintsev ha deixat un valuós llegat que avui dia, tant en el camp de la docència com en el de la interpretació, continua actiu i es projecta en futurs designis.[1] En aquest article es pretén fer un petit compendi, a tall d'homenatge, de la seva vida i de la seva filosofia d'ensenyament, tot concretant alguns dels principals fonaments de la seva metodologia.

Aspectes més destacats de la seva vida. Leonid Nikolàievitx Sintsev va néixer a Novosibirsk l'any 1944 durant l'evacuació provocada per la Segona Guerra Mundial. En finalitzar el conflicte, la família es va traslladar a l'antiga Leningrad, on la seva educació es va orientar professionalment a la música, sent admès a l'Escola Especial per a nens amb talent del Conservatori Rimski-Kórsakov. En aquesta mateixa institució va realitzar els estudis superiors amb el professor Samara Savshinsky (1891-1968), de qui va aprendre els trets fonamentals de la seva pedagogia. Més endavant i sota el mestratge de N. Perelman, va realitzar els estudis de postgrau, i l'any 1971 va obtenir el doctorat i el títol honorífic d'artista emèrit de Rússia.

Leonid Sintsev va dedicar gran part de la seva vida a la interpretació, i va ser reconegut i aclamat amb excel·lents crítiques. L'activitat com a concertista va començar mentre estudiava a l'escola especial per a nens i va continuar durant anys al Conservatori Rimski-Kórsakov de Sant Petersburg, actuant com a solista i amb les millors orquestres i directors de l'antiga URSS. El 1975 va tenir la primera oportunitat de sortir del país en ser seleccionat com un dels representants de Rússia per presentar-se al prestigiós Concurs Vianna da Motta de Lisboa. Aquesta vessant interpretativa es va combinar amb la professionalització en la docència al Conservatori Superior de Novosibirsk (1971-1980) i, posteriorment, al Conservatori Rimski-Kórsakov.

El procés de transformació produït a l'URSS a final dels anys vuitanta conegut com la Perestroika va significar un procés de reformes profundes del règim soviètic; entre les quals, l'obertura a l'estranger. Això va permetre a Leonid Sintsev ampliar els contactes amb altres països, amb la realització de concerts i classes magistrals a la Juilliard School de Nova York i a conservatoris de Bulgària, Alemanya, França i Itàlia. En aquest últim país va formar part dels jurats de diversos concursos internacionals.


LEONID SINTSEV EN UN CONCERT

Precisament un concurs de piano en aquest país (el Concurs Internacional de Piano de la Ciutat de Marsala de l'any 1991) va esdevenir un punt clau en la seva vida personal i professional. D'una banda, va conèixer Maja Borgova, que s'havia de convertir en la seva esposa, acompanyant i principal punt de suport per a la resta de la seva vida. D'altra banda, va fer amistat amb Concepció Grau, pedagoga de gran experiència, i de qui va rebre facilitats per establir-se a Catalunya. L'any 1992, Leonid Sintsev va participar al Festival Internacional de Torroella de Montgrí, on va iniciar la seva relació, tant professional com sentimental, amb el nostre país. A partir d'aquest moment, Leonid Sintsev va començar a donar classes i recitals a escoles i conservatoris de música d'arreu de Catalunya: Cardedeu, Cambrils, Premià de Mar, Barcelona, Girona, Lleida i Tarragona, entre d'altres. Això va comportar que, de mica en mica, s'anés establint més a Catalunya, sense perdre el contacte amb Sant Petersburg.

La tasca pedagògica de Leonid Sintsev a l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) va començar l'any 2000, just un any abans de l'obertura del centre. Des de l'inici, es va il·lusionar amb el projecte i va col·laborar plenament en la seva fundació i desenvolupament. El seu caràcter inquiet i creatiu va calar dins del grup de professors de piano i va contribuir a establir unes bases de convivència i un clima de confiança mútua entre ells. La seves aportacions van tenir una incidència decisiva en la definició dels criteris d'avaluació dels alumnes de piano que, al mateix temps, van influir directament en els paràmetres de les proves d'accés.

També va aportar altres propostes per fomentar la relació de l'ESMUC amb l'entorn educatiu musical. Una de les quals, crear un vincle de comunicació i unió entre el professorat de piano d'escoles de música i conservatoris de grau elemental, mitjà i superior. Aquesta idea es va dur a la pràctica l'any 2006 amb la Conferència de Professorat de Piano de Catalunya celebrada a l'ESMUC. Una altra de les seves inquietuds era crear una escola de música per a nens vinculada al grau superior, per tal de donar una formació sensible

GERARD ALONSO



LEONID SINTSEV AMB ESTUDIANTS DE L'ESMUC. D'ESQUERRA A DRETA (DRETS): SANTIAGO BLANCO, MARIA LORENZO, YAMINI PRABHU, SANTIAGO MEIJIDE, ENRIQUE LAPAZ, LEONID SINTSEV I ANNA SERRA. D'ESQUERRA A DRETA (AJUPITS): GERARD ALONSO, ANNA ROIG, SAIOA MARTÍNEZ I TONI COSTA

amb projecció al professionalisme.

Leonid Sintsev va morir sobtadament d'un atac de cor el 17 de juny de 2008, havent viscut fins a l'últim moment lliurat a la seva professió. La seva aportació a la pedagogia musical a Catalunya no s'ha traduït únicament en la formació d'alumnes, sinó també en l'establiment d'unes bases per al seu desenvolupament futur.

Filosofia d'ensenyament. L'escola musical russa es caracteritza per una llarga tradició musical i un elevat compromís amb la societat i amb la mateixa professió de músic. Aquest sistema d'ensenyament conté unes estructures internes molt sòlides que fomenten la cerca d'alt rendiment professional. Tot això, en una societat que dóna un gran valor a la disciplina, la responsabilitat i la vocació.

Leonid Sintsev era fill d'aquesta escola i societat. La seva filosofia d'ensenyament estava influenciada pel seu aprenentatge com a alumne i com a professor dins aquest marc. L'essència de la seva ideologia mantenia el principi d'ensenyar a viure per a la música per poder formar professionals de l'art. La formació pianística era una tasca que implicava educar no només musicalment, sinó personalment i intel·lectualment. En establir-se a Catalunya va mantenir aquesta filosofia, tot i que va adequar els recursos metodològics a un alumnat format en un context diferent. D'acord amb una recerca fonamentada en entrevistes amb els seus alumnes i companys, es poden destacar alguns dels aspectes que caracteritzaven el seu ensenyament.

Formació basada en la personalitat de l'alumne. Leonid Sintsev creia que l'ensenyament és un camí en el qual el professor condueix la personalitat artística de l'alumne. Dirigia la formació de la manera com vivia la música, en conjunció amb les individualitats de cada persona. Transmetent amor i passió per l'experiència de crear i reproduir bellesa amb el piano, influenciava el desenvolupament personal de l'aprenent.

La seva experiència de més de quaranta anys com a professor el va dotar de grans capacitats pedagògiques, entre les quals la visió del talent d'una persona en escoltar-la tocar i la intuïció per saber orientar la seva formació. Adaptava els objectius i recursos pedagògics basant-se en les necessitats i característiques, tant musicals com personals, de l'alumne. A la vegada, Leonid Sintsev perfeccionava el talent a partir de donar suport a les qualitats amb elements que fomentaven la personalitat musical de l'alumne. Sabia aprofitar les característiques de cada un per desenvolupar la seva formació com a músic.

Per exemple, en cas que l'aprenent fos molt dependent de les indicacions del professor, Leonid Sintsev li proposava un repertori amb el qual pogués desenvolupar la seva imaginació i fantasia. A la vegada, però, aprofitava aquest tret per incidir en aspectes que milloressin la seva capacitat d'autonomia. Les pròpies paraules de Leonid Sintsev[2] són el millor reflex del seu pensament: *"Tot i les limitacions que pugui presentar un alumne, s'han de potenciar les seves qualitats per desenvolupar el seu creixement. No s'haurien de fixar objectius impossibles, sinó esperar a obtenir els resultats gradualment. S'ha d'estar en complicitat amb l'alumne i intentar entendre'l personalment i sentimentalment."*

Establiment d'una base pianística. Una de les característiques que la majoria dels alumnes destaquen de l'aprenentatge amb Leonid Sintsev és l'amplitud del sentit de tocar el piano. La seva disciplina de treball procurava prendre consciència dels detalls de l'execució pianística i comprendre la funció dels recursos que s'empraven. D'aquesta manera, l'alumne s'apropava a la música trobant el sentit d'allò que feia. Aquesta metodologia de treball exigia una formació orientada a adquirir dues habilitats que estan íntimament relacionades: assolir el control del resultat sonor i concebre l'instrument com una prolongació del cos que permet expressar-se a través de la música.

Per millorar el primer aspecte, Leonid Sintsev fomentava l'escolta conscient, fent atenció als detalls de la polifonia i l'equilibri entre les veus. Tot seguit es mostra un declaració que reflecteix la seva manera de treballar, apresa del seu mestre S. Savsxinski: *"S. Savsxinski, per sobre de tot, va perfeccionar la meva interpretació. A partir de l'atenció auditiva i del control sonor, polia la incoherència generada per la velocitat inútil i per les exageracions sense sentit. Per a mi va ser molt important la idea d'organitzar el material sonor amb relació a dividir el so verticalment. També em va ajudar a optimitzar l'esforç i a reflexionar sobre la meva interpretació a partir de tocar amb una quantitat mínima de gestos però que creessin el màxim efecte."*

Pel que fa al segon aspecte, Leonid Sintsev facilitava un contacte natural i orgànic amb l'instrument, a través de la "tècnica de l'impuls". Aquesta tècnica permet accedir a una sensació conscient del pes i de la velocitat de l'atac, a partir d'un gest que s'integra amb el moviment corporal. Aquesta tècnica, amb la qual s'aconsegueix apropar-se millor al so creat mentalment, ajuda a desenvolupar amb facilitat altres tipus de tècniques.

El treball d'aquests dos aspectes era simultani i es feia a través de recursos expressius com l'entonació, el fraseig, l'articulació i el pedal, entre d'altres. La finalitat d'aquest treball era integrar els moviments fisiològics al control sonor d'aquests.

A l'inici del seu ensenyament es treballava especialment amb J. S. Bach i F. Chopin, a qui considerava grans pedagogs de la història de la interpretació pianística. Aquests dos autors ofereixen unes característiques molt apropiades als aspectes que s'han comentat sobre el control sonor i el contacte amb l'instrument. A partir de les obres de Bach, es treballava principalment l'agrupació motívica, la polifonia, l'articulació i l'estructura de la forma. Amb les obres de Chopin, a part d'aquests elements, introduïa la tècnica de l'impuls i treballava els recursos expressius de l'època romàntica.

Aportació de recursos d'autonomia. Des de la perspectiva d'un ensenyament personalitzat i l'establiment d'una base dirigida a prendre consciència de com

tocar el piano, Leonid Sintsev proporcionava una formació pianística professional, que es basava principalment en dos aspectes: aportar recursos que garantissin la capacitat d'autonomia de l'alumne i transmetre els valors de qualitat de la interpretació pianística.

En relació amb el primer assumpte, la qualitat interpretativa s'enriquia a partir del perfeccionament tècnic i el contingut intel·lectual que donava sentit a l'execució instrumental.

El segon aspecte estava orientat a ensenyar una metodologia d'estudi molt clara i concreta. A partir d'un petit fragment, Leonid Sintsev aportava la comprensió de l'essència de l'obra i els recursos necessaris per poder-la interpretar. D'aquesta manera l'alumne havia de traslladar les eines treballades a classe al seu estudi independent.

L'exemple següent pot il·lustrar aquesta metodologia d'ensenyament. A partir dels diferents estils tècnics que ofereixen les *Nou variacions sobre un Minuet de Duport* de W. A. Mozart, un alumne aprenia els recursos expressius de l'època clàssica. Des d'un petit fragment, Leonid Sintsev mostrava tècnicament com realitzar l'articulació d'un motiu en relació amb la seva sintaxi. El treball sobre aquest fragment es realitzava en una mateixa sessió fins que l'alumne havia après com pronunciar l'articulació requerida o, si més no, de quina manera l'havia de practicar. A partir d'aquest material, l'alumne tenia els recursos tècnics per obtenir claredat en l'execució, adquirir l'entonació que exigia l'estil i, a la vegada, donar sentit al discurs musical. El perfeccionament d'aquests elements concrets facilitava a l'alumne el poder traslladar el material après a situacions interpretatives similars, mentre prenia consciència del procés i la metodologia de treball.

Leonid Sintsev fomentava aquest aprenentatge a partir d'un treball molt intens a l'aula. Tot i que feia una planificació pedagògica a llarg termini, aquesta implicava assolir gradualment uns objectius a curt termini. A cada classe s'esforçava per aconseguir un resultat que reflectís l'aprenentatge, que no deixés indiferent l'alumne. Es lliurava amb entusiasme i afecte a l'ensenyament, i el dirigia sense severitat però amb perseverança.

El repertori. La interpretació d'una obra musical és un acte que exigeix intensitat espiritual i habilitat tècnica de l'instrument. Es pot entendre com una finalitat en si mateixa, però Leonid Sintsev també l'entenia com un mitjà. El repertori era la font de treball per desenvolupar les qualitats de l'alumne.

Leonid Sintsev feia una anàlisi personal i una reflexió profunda sobre cap on havia d'orientar l'ensenyament per tal de saber quines obres s'ajustaven millor als objectius pedagògics. L'elecció del repertori es feia d'acord amb diferents criteris com, per exemple, millorar aspectes tècnics, preparar habilitats concretes per a un futur repertori o bé ressaltar les habilitats de l'alumne.

A cada classe s'esforçava per aconseguir un resultat que reflectís l'aprenentatge, que no deixés indiferent l'alumne.

La finalitat d'ensenyar un repertori variat no era tan sols tocar unes obres i saber interpretar-les amb l'estil corresponent, sinó dotar els alumnes dels recursos per saber exportar els coneixements adquirits d'una obra a una altra. Així és com ho demostra una afirmació de Leonid Sintsev: *"És molt important ensenyar a un alumne la manera de traslladar el sentit i el contingut d'un material en particular a un altre. Es pot recomanar estudiar un* Estudi *de F. Chopin amb els mateixos elements que s'utilitzen en un* Preludi *de J. S. Bach. Es treballa amb la mateixa claredat polifònica, l'atenció a les imitacions, la precisió de les línies, la bellesa i l'equilibri dels passatges, la unió de diferents articulacions..."*

Ensenyament global. Leonid Sintsev creia que l'educació d'un músic s'ha de complementar amb una formació intel·lectual i cultural paral·lela. Per enriquir el desenvolupament, tant espiritual com creatiu, oferia un ensenyament integral que agrupava filosofia, art, estètica, pedagogia i literatura. Recomanava lectures que estiguessin en relació amb les obres per tal de donar contingut a la interpretació i desenvolupar la fantasia i el coneixement de l'alumne. Per exemple, en els estudis transcendentals de Liszt recomanava conèixer la filosofia de Kant, així com llegir poemes de Victor Hugo. Per ampliar coneixements de pedagogia, recomanava la lectura del quadern de Wilhelm Friedemann Bach per conèixer les digitacions de J. S. Bach.

A part de les lectures recomanades, Leonid Sintsev fomentava el creixement de l'alumne, tot enriquint les seves vivències. Creava l'oportunitat de col·laborar i d'ajudar en el procés d'aprenentatge entre els companys, i fomentava el contacte i la relació fent classes col·lectives i reunions al final de l'avaluació. Això donava solidesa al grup i ajudava a enfortir el creixement i el desenvolupament individual. L'interès de Leonid Sintsev per enriquir l'ensenyament, també es tradueix en els diversos viatges que va organitzar a Rússia, tot brindant l'oportunitat d'interactuar amb un entorn totalment diferent, on l'ensenyament-aprenentatge cobrava noves dimensions més enllà de l'àmbit de l'aula.

A través de la música, Leonid Sintsev transmetia el valor i el respecte que es mereix l'aprenentatge artístic, la inquietud pel futur de les nostres generacions, els paral·lelismes entre la vida i la música mateixa, la passió i la saviesa per apreciar el valor de viure. Leonid Sintsev ens ha ensenyat a ser sensibles a allò que ens ofereix la vida i a donar-li contingut amb cultura i espiritualitat. La multitud d'homenatges que s'han realitzat tant a l'ESMUC com a Sant Petersburg, mantenen viu el seu record i mostren l'admiració i el respecte cap a la seva figura.

L'aportació de Leonid Sintsev a la pedagogia musical de Catalunya ha contribuït a l'establiment de les bases i les idees per oferir una formació musical sensible enfocada al professionalisme. Avui dia, aquesta filosofia d'ensenyament està conduïda per la tasca que, amb responsabilitat i compromís, realitzen els seus alumnes i companys.[3] El seu llegat ens orienta per enriquir la qualitat de l'ensenyament musical del nostre país, i ens obre un llarg camí per recórrer.

Gràcies Leonid, pel teu mestratge.

NOTES

1. És el cas de la tasca que actualment realitzen: Rafael Salinas i Xavier Barbeta, professors a l'ESMUC, joves valors com ara Ferran Cullell, Santiago Blanco, Maria Lorenzo, Laia Tor i Enrique Lapaz, el polifacètic Toni Costa, els creatius Pau Baigès i Clara Peya, els compositors Sergi Casanelles i Jordi Lalanza, el sorprenents duos Nexus (format per Mireia Fornells i Joan Miquel Hernández) i MusArt (format per M. Teresa Sierra i Raúl Prieto)... i així fins a arribar a més de quaranta pianistes formats al nostre país.

2. Entrevista realitzada per Marina Evreison a Leonid Sintsev. Traduïda del rus al castellà per Maja Sintseva.

3. Col·laboracions de Gerard Alonso, Pau Baigès, Xavier Barbeta, Santiago Blanco, Vladislav Bronevetski, Sergi Casanelles, Toni Costa, Ferran Cullell, Maria Jesús Crespo, Jordi Lalanza, Enrique Lapaz, María Lorenzo, Saioa Martínez, Santiago Meijide, Yamini Prabhu, Anna Roig, Rafael Salinas i, especialment, Maja Sintseva.

***Anna Serra** és graduada en pedagogia per l'ESMUC*



ÍNGRID PUJOL

María Zuazu

María Zuazu (Tudela, 1981) és musicòloga titulada per l'ESMUC l'any 2007. Aquest any ha aconseguit una Beca Fulbright per ampliar els seus estudis amb un doctorat a la City University of New York (CUNY). La seva passió per l'estudi i la investigació musical s'ha centrat en la relació entre música i imatge. Sempre amb un esperit crític i una certa visió irònica, Zuazu té molt clars els seus objectius acadèmics i afronta els nous reptes amb il·lusió malgrat la nostàlgia provocada per haver de deixar Barcelona durant una temporada.

per ÍNGRID PUJOL

–Des que vas saber que et concedien la Beca Fulbright, els tràmits i les gestions per accedir a la universitat nordamericana no han parat...

–Després de trucades, inscripcions i incertesa, finalment em van acceptar a la universitat que volia, la CUNY. Llavors em vaig haver de vacunar de la meningitis, fer una prova de la sífilis, de la tuberculosi..., perquè si has de ser resident de l'Estat de Nova York has d'estar net. Ara toca enviar documents acadèmics i arribar allà el 19 d'agost.

–Cal marxar a l'estranger per aprofundir en la recerca?

–Realment no desitjava marxar a estudiar fora, però aquí em sento frustrada. He estat molt feliç vivint set anys a Barcelona, però tinc la sensació que després de la meva experiència a la universitat, estudiar allò que vull, aquí em condemnaria a l'ostracisme: no tinc accés a cap tipus de beques i, per tant, he de malviure amb treballs puntuals, com repartir revistes... Sembla que allà estaré en un context musicològic amb llibertat d'investigació en qualsevol àmbit musical, amb més mitjans i possibilitats de treballar. Vull estar excitada intel·lectualment.

–I per què Nova York?

–Doncs perquè sóc molt europea. Crec que Nova York és allò més semblant a no viure als Estats Units. No volia estar en una ciutat aïllada amb un centre comercial o un Estat on les armes fossin legals ni on la gent parlés amb vaques, sinó que volia una ciutat que permetés moure'm. En aquest moment, Nova York és com una Atlàntida monstruosa i tinc ganes de viure en aquest monstre i el seu costat utòpic.

–Què vols aprofundir a la CUNY?

–En teoria, estudiaré la música en relació amb el coneixement en els mitjans audiovisuals contemporanis. Crec, però, que el primer any no m'hi podré centrar, perquè hauré de fer assignatures obligatòries d'anàlisi i d'història: hauré d'aprendre a analitzar fugues, que no en sé. No estic gaire contenta amb alguns aspectes de la meva formació i prefereixo aprofitar aquest any per immergirme altre cop dins la música, enfrontantme a una partitura, mentre vaig preparant la tesi.

–El 2007 començaves un doctorat a la UAB. Com has viscut la investigació a la universitat d'aquí?

–La meva impressió en fer el doctorat no va ser gaire bona. Tenia una idea utòpica de la universitat, que va caure a terra el segon dia d'estudiar-hi. Amb desconeixement del món dels doctorats, em vaig posar en un programa de doctorat que no tenia grup d'investigació, la qual cosa no em va permetre accedir a beques. A més, amb la meva personalitat *outsider*, no em venia de gust buscar professors que em poguessin endollar a un grup d'investigació. Però sobretot em va sorprendre el poc amor cap al coneixement d'alguns professors. Tot i que vaig aprendre, em vaig desmoralitzar.

–Llavors aquí surt la idea de demanar la Fulbright?

–La beca em sonava... L'any passat vaig parlar amb una musicòloga del CSIC i em va recomanar que anés als Estats Units. Allà podria fer el tipus de coses que volia i valorarien el meu tipus de personalitat i enfocament. Vaig demanar la beca de «la Caixa», però no va funcionar. Després vaig omplir el formulari de la Fulbright.

–Però com s'aconsegueix una beca com la Fulbright?

–Vaig redactar un projecte de la Fulbright on explicava el meu camp d'estudi i la seva importància; vaig parlar dels problemes que veig als estudis de musicologia a Espanya. Sobretot vaig voler mostrar que necessitava que la meva veu fos més forta perquè tenia coses a dir, és a dir, tenir més paraules, més coneixement i un context enriquidor, un lloc on explotar. Estimo l'estudi i aprendre, escriure-ho i compartir-ho. Crec molt en el meu projecte i suposo que ells van valorar aquesta actitud i aquestes ganes. No ho sé, suposo que aquest esperit ianqui de superació els va atreure.

–Al teu projecte de la Fulbright parlaves de la musicologia a Espanya... com la veus?

–No sé si és un problema de la musicologia, de la universitat o de les ciències socials en general. He tingut la sort d'estudiar a l'ESMUC, on el professorat m'ha transmès un esperit crític, una mirada àmplia, unes ganes d'entendre la música com una via d'accés al coneixement de la nostra societat. Però això no té res a veure amb el que es fa o es publica. El camp de la música en els mitjans audiovisuals a Espanya té un nivell paupèrrim. La musicologia espanyola, almenys aquella que crec que remena les cireres, és casposa, lligada a un paradigma positivista i amb una gran preocupació per mantenir els marges de la musicologia i no barrejar-se gaire entre diferents àmbits.

–Com veus el pròxim any?

–Em venia de gust fer el DEA [Diploma d'Estudis Avançats previ a la tesi doctoral], però un cop rebuda la beca tot es va transformar en papers, metges, estudi d'anglès, matemàtiques... I una vegada acabat això, veig que s'està acabant una vida en una ciutat meravellosa amb amics que estimo molt. Sé que allà seré molt feliç, però no tinc cap tipus d'imatge que em permeti projectarme en un futur. M'estic acomiadant, però no assumeixo la condició de comiat. Llavors, estic en uns llimbs estranys i l'únic que faig és fer vida de *guiri*.

cia i interrelació en el piano | García, I. *Un flabiolaire entre dos móns. Dualitat i contraposicions en la pràctica del flabiol al segle XXI* | García, L. *¿Un antes y un después en la técnica vocal?* | García, N. *Sergei Koussevitzky. In memoriam* | García, L. *El monólogo en la escena lírica* | García, N. *Diálogo entre artes. Un estudio sobre la influencia de las artes en la interpretación oboística actual* | García, R. *La ópera como integración de las artes. LSP 3.1 "La serva padrona" rifatta* | Gaya, L. *Eugène Yasÿe, violinista i compositor* | Getino, J. *Improvisando. La improvisación en la clase colectiva de guitarra de nivel elemental* | Giménez, N. *L'aplicació de les matemàtiques en el procés compositiu de la música dels últims 60 anys* | Gómez, C. *La fusión de lo étnico en lo contemporáneo a través de la percusión* | Gómez, J. C. *Teoría y práctica de la guitarra flamenca. Tratado para guitarra flamenca* | González, A. *... un xic de film musical... Proposta didàctica per a secundària* | Grados, S. *Cos i veu: L'instrument indivisible* | Gratacòs, N. *Els vents del Meridià de Greenwich* | Guerrero, A. *De la tradición al lenguaje propio* | Illa, R. *Cristòfor Taltabull, la seva obra amb piano* | Jaouen, N. *Els caràcters de la dansa. La música de dansa per a clavicèmbal i ensemble a França entre 1650 i 1715* | Joanals, I. *La universalitat dels instruments de cobla. Un viatge pel món i en el temps amb els nostres instruments* | Joaniquet, C. *Tristano, amb visió al futur!. Influencia de la música de Tristano als saxofonistes* | Johé, C. *Société national de musique - Société musicale indépendante. Música per a violí de Franck, Debussy i Ravel* | Koch, C. *Cruïlla de dos estils. Al voltant de la música vocal de George Gershwin i els seus contemporanis* | Krapovickas, M. I. *Debut* | Lapaz, E. *Ricard Viñes y Rusia* | Larraz, P. *La música coral inglesa en la Época Victoriana* | Liébana, J. *Pilar Bayona. La intérprete ideal* | López, L. *La trompeta moderna europea. Enrico Rava, Kenny Wheeler, Tomasz Stanko* | López, A. J. *Julián Arcas. El eslabón perdido* | López, G. *5 Jotas. Folklore aragonés y música moderna* | Lu, L. R. *3 saxofonistas contemporáneos. Recursos formales del jazz moderno* | Marigó, C. *L'evolució dels estudis per a piano. Del taller al gran repertori de concert* | Marín, A. *Cronología de un guitarrista flamenco* | Marquiegui, I. *La creació d'un músic* | Martínez, J. M. *L'evolució històrica del virtuosisme en el clarinet* | Martínez, S. *¡Me muevo, luego toco!. Taller de movimientos y conciencia corporal para alumnos de piano* | Marzo, N. *Fagot + Fagot. Evolución de las composiciones para 2 fagots* | Massís, C. *El ritio de jazz desde la perspectiva rítmica. De la pulsación a la macroforma* | McGuinness, M. *La gestualitat en la direcció orquestral. Coreografia i funcionalitat* | Medina, M. E. *Claroscuros en la Música Inglesa* | Mena, M. *Jazz despullat. Les formacions sense instrument harmònic* | Mestres, J. *La gralla contemporània* | Montes, M. R. *"Ohimè!" Claudio Monteverdi y la música instrumental* | Morant, E. *La escuela de los virginalistas. Inglaterra: 1570-1650* | Navarro, B. *L'acordió i el Jazz: J. S. Bach* | Olabarri, A. *Lazos artísticos con la percusión contemporánea* | Olivé, J. R. *Brahms i la policoralitat* | Omeñaca, A. *La influencia de la música popular iberoamericana en el repertorio para violín y guitarra* | Ortiz, C. *Tacirupeca y sus lobos canten Thelonious Monk. Del tribut a la creació d'un espectacle* | Palao, L. *La obra para órgano de Francesc Mariner* | Pastor, M. *Un viatge a través de la música i la cultura. Proposta didàctica per a treballar els valors educatius a l'aula de secundària a través de la música* | Pérez, M. *Poética orquestal de la Sinfonía de los salmos de Igor Stravinsky* | Perna, M. *El somriure de Jacqueline du Pré. El mite de la dona violoncel·lista* | Prats, E. *Fiscornades. Recerca d'un nou repertori* | Quetgles, B. *La Simfonia núm. 5 de Beethoven i la Simfonia núm. 3 de Brahms com a obres representatives de cohesió i unitat temàtiques en la història del simfonisme. La Simfonia cíclica com a forma especialment completa de la vivència de la unitat.* | Quinquillà, A. *Música, ideologia i polítiques culturals: el model del Sistema Nacional Orquestras Juveniles e Infantiles de Venezuela a Barcelona* | Ramiro, C. *Compàs zero. Anàlisi dels factors determinants en el procés de composició* | Raya, C. *Trompeta & company. Obres de cambra per a trompeta solista* | Rebés, B. *"Yo soy Perú". Identidades peruano-barcelonesas a través de sus espacios musicales* | Romo, M. *Desarrollo de la mujer trompista* | Rospocher, S. *André Jolivet. L'obra per a flauta* | Sala, J. *Cobla i Patum. Context actual i històric de la formació en les festes del Corpus a Berga* | Sànchez, L. *L'estudi organològic del clave ibèric. Una primera aproximació* | Sánchez, M. *La influencia de la música popular iberoamericana en el repertorio para violín y guitarra* | Sansó, P. *El flautí i el seu repertori* | Sanz, L. *Sonates russes* | Saperas, L. *Música per a flauta dins la cort de Berlín* | Sempere, J. *¡Una mano en la cabeza!. Aproximación a la retórica musical desde la psicología social* | Serret, A. *F. Chopin a través de la seva última obra* | Tarín, J. *Intèrpret i autor. Visió interpretativa d'un repertori musical propi* | Terol, J. *Anàlisi de la secció rítmica en el Hard Bop. Estudi comparatiu de la secció rítmica del Hard Bop dels anys 50 i l'actual* | Torredeflot, J. G. *Etnopedagogia musical. Fenòmens d'adquisició de l'univers sonor i la identitat musical* | Torres, P. *Leopoldo Querol. Aproximació a la seua personalitat interpretativa* | Trobalón, C. *La xarxa de recursos educatius i pedagògics de l'Associació Catalana d'Escoles de Música. Proposta de dinamització* | Vallet, P. *Guitarra flamenca de concierto. La composición* | Velez, I. *Fagot + Fagot. Evolución de las composiciones para 2 fagots* | Vidal, F. *Una escola? Cercant la proximitat. Visió del panorama actual dels diferents centres descentralitzats* | Vidal, F. *Sinus* | Vidal, M. *Organitzem-nos. Qui fa què? Escoles de música: models de gestió i funcionament* | Vila, J. *L'acordió de concert. Les característiques de l'instrument a través del seu repertori* | Vila, I. *Cada sonata al seu moment* | Vilaprinyó, O. *Tres sonates de 1880. Les primeres sonates per a violí i piano de Saint-Saëns, Dvorak i Brahms* | Xiberta, L. *Recuperant la Liverpool catalana. Un projecte d'escola de música a la Cellera de Ter* | Zambrano, A. I. *Béla Bartók. Música para viola* | Zubieta, M. *La tonadilla escénica*

FOTO: SUSANNA SÁEZ

Oue deixa un regust agredolç en el seu adéu

TEMPORADA OBC. Orfeó Català. Marta Mathéu, soprano. Lilli Paasikivi, contralt. Dir.: Eiji Oue. *Simfonia núm. 2 "Resurrecció"* de Mahler.
L'AUDITORI. 5 DE JUNY DE 2010.

per M. C. P.


ASSUMPTA BURGUÉS

Era el darrer concert d'Eiji Oue com a director titular de l'OBC i, donades les tortuoses i contradictòries relacions entre orquestra i director, d'una banda, institució i músic japonès de l'altra, hi havia molta expectació –potser fins i tot morbo– per sentir el seu darrer concert en el dit càrrec. El cas és que l'obra escollida per al seu acomiadament venia a dir molt de la naturalesa del director japonès i, després de les darreres declaracions a la premsa i *actuacions* davant el públic, la *"Resurrecció"* mahleriana havia de ser entesa en clau de redempció gairebé sacrificial per la via de l'amor i la divinitat, entengui's potser aquí la música. El mateix Oue s'acomiadava de paraula en un text situat a la pàgina interior de la portada del programa de mà amb una frase del Dr. Seuss prou carregada de significat: *"No ploris perquè s'ha acabat, somriu perquè ha succeït."* Però la veritat és que de passar, al darrer concert d'Oue com a titular, van passar moltes coses, però no les que s'esperaven al tenor de l'obra escollida.

El cas és que l'orquestra va tocar francament bé, amb concentració i ganes de fer-ho bé –i segurament això sigui mèrit d'Oue–; l'Orfeó Català va sonar esplèndid i, fins i tot, commovedor al final de l'obra; Marta Mathéu va brodar el poema de Klopstock per la delicadesa amb què la seva veu es va fondre amb l'orquestra i Lilli Paasikivi va dir amb un caràcter molt íntim la sobrenatural *"Urlicht"*. Al final de l'obra es van sentir aplaudiments, ovacions, reiterades mostres d'entusiasme. Es van repartir flors i Oue va recollir fins i tot una ovació a to futbolístic d'un públic que entonava *"Oue, oue, oue, oueeee"*. En fi, banalitats.

Però de dimensió profunda, transcendent, que tanta en té la *Segona Simfonia* de Mahler, no n'hi va haver. Ni tan sols es va ensumar. La sensació de buidor, de manca de missatge era, de tant evident, gairebé insultant. I, francament, això és l'últim que un espera trobar en una audició en viu de la *"Resurrecció"* de Mahler. Ja fos pels temps extremadament, dilatadament lents –en total vint minuts més de la durada "estimada" en les versions habituals!– o bé perquè no hi havia, en realitat, res important a dir, el cert és que es van produir moments d'autèntic silenci emocional, d'una manca de comunicació, en el fons, molt desalentadora. Com un enorme pastís de nata cobert de sucre de diferents colors que a sota amaga una simple estructura de cartró sense contingut. Més que ganes de somriure pel "que va succeir", venien, més aviat, ganes de plorar.

RMC
309-310

"Re-alment" "re-marcable"

PALAU 100. Tafelmusik. Ronald Brautigam, *fortepiano*. Dir.: Bruno Weil. W. A. Mozart, F. J. Haydn.
PALAU DE LA MÚSICA. 20 DE MAIG DE 2010.

per Josep Barcons Palau


A. BOFILL

Tafelmusik (literalment "música de taula") és el terme que a l'Alemanya dels segles XVI i XVII servia per designar aquella música que es tocava en banquets i celebracions i que havia d'acabar derivant en allò que després es va conèixer –i Mozart en fou un mestre– com a *divertimenti*. Música incidental, vaja, com moltíssima de la gran música que avui escoltem –amb més o menys silenci, que sempre hi ha algun caramel obert a deshora– a les sales de concerts.

Però Tafelmusik és també el nom que porta una de les millors orquestres barroques del món, formada al Canadà fa poc més de trenta anys, i dirigida des de la seva posició de concertino per Jeanne Lamon. En la seva visita a Barcelona, però, els Tafelmusik eren dirigits per Bruno Weil, un col·laborador habitual de la formació, i comptaven amb l'acompanyament fortepianístic de Ronald Brautigam.

Amb Brautigam van interpretar el *Concert per a piano núm. 20 en Re menor* de Mozart, precedit –sense solució de continuïtat– de l'obertura d'*Idomeneo*, també en Re, i amb la qual presenta evidents parentius temàtics. Excel·lent, doncs, el criteri de programació, i excel·lent també la realització musical, potser més brillant en l'obertura que no en el concert. Una excel·lència que es feia evident no sols per la profunditat de les versions, sinó perquè els Tafelmusik tenen un so i una manera de fer música meravellosos, als quals –per desgràcia– encara no estem acostumats a casa nostra.

La *Simfonia núm. 101* de Haydn, en Re major, coneguda com "el Rellotge", fou interpretada fugint del tòpic del tic-tac del segon moviment, amb un *tempo* considerablement més ràpid que no pas el de les busques del rellotge. En la introducció lenta del primer moviment, Bruno Weil imprimí un caràcter que, tot i ser profund, evitava l'excessiva transcendència, per deixar pas a l'explosió joiosa i elegant del "Presto". El tercer moviment, plenissim de bones ideas i amb sonoritats excepcionals en el Trio, deixà pas al "Vivace" final que, tot i sonar un xic atropellat en certs passatges fugats, posà el colofó a un concert –tot ell en Re– "re-alment" "re-marcable".

FOTO: SUSANNA SÁEZ

Jugant amb la música

IBERCAMERA. Staatskapelle Weimar. Orfeón Donostiarra. Ruth Ziesak, soprano. Rebecca Martin, mezzosoprano. Agustín Prunell-Friend, tenor. Dir.: Leopold Hager. Schubert, Mendelssohn.
L'AUDITORI, 24 DE MAIG DE 2010.

per M. C. P.


LEOPOLD HAGER

DIMO DIMOV (ARXIU)

Leopold Hager sembla un vailet jugant a la pilota quan es posa al capdavant d'una orquestra. Un vailet de 75 anys capaç de contagiar no només als membres de l'orquestra sinó també al públic present a la sala que allò que està fent és el més divertit i, alhora, el més important de la seva vida. Només calia veure l'actitud del concertino, contagiat per l'entusiasme del director, i com aquesta es transmetia com un corrent elèctric a cadascun dels membres de l'orquestra. Així, doncs, és lògic que el resultat del concert fos magnífic i amb una càrrega extra d'autenticitat. Perquè un bon partit no ha de tenir en compte només el resultat final, sinó el seu desenvolupament; i d'això, el concert que va protagonitzar l'Staatskapelle de Weimar, en va ser un exemple.

Aconseguir que la *Simfonia núm. 1 en Re major* de Franz Schubert, el seu primer exercici simfònic de grans dimensions, permetés a l'oient descobrir noves dimensions de lectura de l'obra és un mèrit del qual no moltes orquestres es poden vantar. Cert que aquesta obra de joventut de Schubert –tenia 16 anys quan la va compondre!– és molt deutora de Haydn, i és clar, de Mozart; però també hi ha el germen d'un romanticisme que tant ell com Beethoven desenvoluparen a bastament. I si l'ombra del gran Beethoven va flotar sempre per sobre de l'ànim del compositor vienès, això no li va impedir mostrar el seu geni en joies com aquesta que, amb la lectura àgil i entusiasta de l'Staatskapelle i Hager, va predisposar l'ànim per a un Mendelssohn festiu.

L'extensa partitura de la *Simfonia núm. 2 en Si bemoll major "Lobgesang"* de Felix Mendelssohn exigeix una lectura àgil i dinàmica, però que no resti solemnitat a una obra de missatge joiós i tanmateix profund: *"Alles was Odem hat, lobe den Herrn!"* (Que tot el que respira lloï el Senyor!). Missatge que clou una simfonia de la mateixa manera com comença i que en tot el seu decurs exposa les raons per les quals aquest missatge és cert. Una idea molt racional –coherent amb l'esperit de l'època–, però alhora molt espiritual que en l'obra de Mendelssohn troba un punt, si no d'equilibri, sí de convivència. Això es posa de manifest en una obra majestuosa, en la qual l'orquestra cedeix el protagonisme als solistes i el cor en un perillós exercici de responsabilitat. Aquesta la van assumir a nivell vocal molt solvent la soprano Ruth Ziesak i la mezzosoprano Rebecca Martin. El tenor Agustín Prunell-Friend, en substitució al darrer moment del solista previst, va mostrar una professionalitat molt meritòria, malgrat no tenir un timbre massa grat a l'oïda. Llàstima que l'Orfeón Donostiarra confongués solemnitat amb excés de decibels.

RMC
309-310

Bach de tarda

CONCERTS DE TARDA AL PALAU. Orquestra de Cambra Terrassa 48. Cor de Cambra del Palau de la Música. M. Mathéu, soprano. O. Rosés, contratenor. A. Botines, tenor. G. de la Riva, baix. Dir.: Daniel Mestre.
PALAU DE LA MÚSICA. 31 DE MAIG DE 2010.

per J. B. P.


G. POCH

Si el segon concert del cicle Concerts de Tarda al Palau es dedicava integralment a W. A. Mozart, el cinquè ho feia integralment a J. S. Bach. Sota la direcció de Daniel Mestre, l'Orquestra de Cambra Terrassa 48 interpretava la *Tercera suite orquestral*, flanquejada per dues obres vocals: l'*Oratori de l'Ascensió* i el motet *Komm, Jesu, komm*.

Al llarg de tot el concert, els tempos escollits per Daniel Mestre foren àgils, precisos i diligents, apostant per una lectura de les obres que –a còpia de reforçar la direccionalitat del discurs– alleugeria la densitat de les textures. Un encert, doncs, en tractar amb una plantilla que no tocava pròpiament amb instruments històrics, i a la qual el molt bon treball de les timbales ajudà a afegir frescor i dinamisme.

En el motet inicial, amb una més que remarcable realització del continu, els dissenys florits de la part vocal no sempre foren resolts amb la màxima cura, que també mancava a voltes –a nivell purament vocal– en la precisió d'algunes entrades. Més ferm aparegué, en canvi, el cor a l'oratori, amb moments especialment rodons com el coral central *"Nun lieget alles unter dir"*. Els recitatius foren ben resolts pels dos membres del cor que se'n cuidaven (Aniol Botines, tenor; i Germán de la Riva, baix), mentre que les àries de contralt i soprano comptaren amb la presència d'Oriol Rosés i Marta Mathéu. L'ària de Mathéu, si bé fou rica en matisos vocals, resultà feixuga en el conjunt, a causa sobretot de la disgregació de la finor contrapuntística entre fustes i cordes, mentre que la de Rosés –menys subtil vocalment– tingué en canvi un caràcter global més ajustat. La *Suite*, amb algunes estridències en el compromès paper dels metalls i malgrat algunes imprecisions esporàdiques d'afinació, tingué el seu punt àlgid en l'amalgama sonora de la segona gavota. Les bones indicacions de Daniel Mestre (formulàries només en alguns *ritardando* de final de moviment) no tingueren sempre la translació sonora més precisa, tot i que –amb l'excepció d'algunes inexplicables cues finals de la secció greu– acabaren propiciant una lectura meritòria de conjunt.

I Rakhmàninov de premi

TEMPORADA OBC. Nikolai Lugansky, piano. Dir.: Ernest Martínez Izquierdo. Ives: *La pregunta sense resposta.* Guinjoan: *Simfonia núm. 3, Sincrotró-Alba.* Rakhmàninov: *Concert per a piano núm. 2.*
L'AUDITORI. 7 DE MAIG DE 2010.

per Lluís Nacenta


ARXIU

Tot programa de concert estableix entre les peces que l'integren un joc d'interrelacions que condiciona la percepció que el públic en tindrà de cadascuna. En el cas que ens ocupa, la perspectiva d'escoltar, a la segona part, el *Concert per a piano núm. 2* de Rakhmàninov, una peça que desperta l'adhesió acrítica, si no incondicional, del públic, va fer que l'estrena de la *Simfonia núm. 3, Sincrotró-Alba* de Joan Guinjoan, que va sonar a la primera part, es donés en un ambient d'indiferència, o fins i tot de discreta hostilitat. El concert de Rakhmàninov convida a la modalitat més pobra de gaudi musical: el pur encantament de melodies que hem sentit centenars de vegades, que en comptes d'escoltar taral·legem mentalment i el caràcter previsible de les quals esborra tota curiositat, tota sorpresa, tota reflexió; esborra, en suma, un factor clau per a l'experiència artística plena: la incertesa davant d'allò desconegut. En aquest estat mental, el públic es torna impermeable a la riquesa sonora i la complexitat constructiva de la nova simfonia de Guinjoan, que no té res de críptica ni d'abstrusa, com tants melòmans s'afanyen a protestar així que els manca un acord consonant a què aferrar-se. Acabada la simfonia, la imatge del mateix Guinjoan rebent, com a resposta a l'extraordinària intel·ligència compositiva que acabava d'exhibir, una ovació d'allò més tèbia era depriment. Tot plegat semblava una farsa: un encàrrec i una estrena políticament correctes, per complir amb la quota *nacional* i *contemporània*, i, passat el trànsgol i havent quedat bé, l'esperada recompensa: Rakhmàninov!

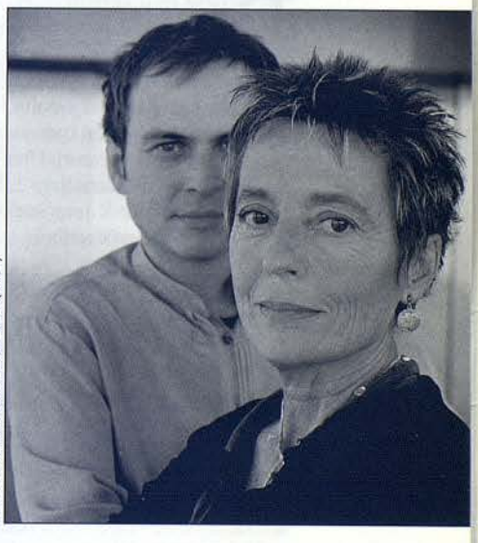
Però tampoc Rakhmàninov no va sortir ben parat del joc d'interrelacions que s'establia entre les peces d'aquest programa. Quan una obra fa el paper de recompensa, no es pot apreciar amb l'atenció que mereix. Si davant d'un premi ens fem els primmirats, qui no ens acusarà de desagraïts? És un cas semblant al dels bisos: els bisos són un regal, i criticar-los no deixa de ser una manca de delicadesa. Així, tot i que la interpretació de Nikolai Lugansky donava arguments per a la polèmica –un interès per la precisió i la contenció que, essent d'una gran elegància, no s'ajustava a l'èmfasi romàntic que se sol esperar d'aquest concert–, va desencadenar una pluja de *bravos* i un esclat d'aplaudiments que, a més de premiar el solista, el director i l'orquestra per una interpretació que no dubto que havia agradat, semblaven tenir un inconfessable regust de desgreuge: *"Això sí que és música! Això sí que és bonic!"*

RMC 309-310

Subtil i refinada Pires

IBERCAMERA. Maria João Pires, piano. Pavel Gomziakov, violoncel. Chopin-Glazunov: *Estudi per a piano núm. 7, op. 25* (transcripció per a piano i violoncel). Chopin: *Sonata núm. 3. Masurques núm. 45, 47, 51. Sonata per a violoncel i piano, op. 65.* Liszt: *La góndola lúgubre per a violoncel i piano S 134.*
L' AUDITORI. 1 DE JUNY DE 2010.

per Ll. T.


FELIX BROEDE/DEUTSCHE GRAMMOPHON (ARXIU)

La pianista Maria João Pires i el violoncel·lista Pavel Gomziakov clausuraren la 26a edició de la temporada Ibercamera en un recital celebrat a L'Auditori i dedicat a Chopin, compositor, de qui se celebra el bicentenari del naixement. Pires buscava un recital d'un equilibri perfecte, en el qual es demanava pràcticament l'absència d'aplaudiments i en el qual abans de començar ja s'anunciava que no s'oferiria cap repetició. Pires havia planificat una posada en escena com ja ha fet altres ocasions fins i tot a L'Auditori: dues cadires més sobre l'escenari –per a l'espera del violoncel·lista o la noia que girava fulls–, una taula, una gerra d'aigua i una llum tènue. Dues parts, la primera amb l'epicentre de la *Sonata núm. 3* emmarcada per l'*Estudi núm. 7, op. 25* en transcripció per a piano i violoncel de Glazunov i l'enigmàtica i punyent *Góndola lúgubre* de Liszt; la segona, dedicada al Chopin de la darrera etapa –amb les *Masurques* de l'*opus 67* i l'*opus 68 núm. 4*, testament musical de Chopin–, i la *Sonata per a violoncel i piano núm. 65*. Pires va estar subtil, refinada, mostrant una delicadesa extrema en els passatges lents (sublim en els "Largo" de les dues sonates i en *La lúgubre góndola* que Liszt va escriure arran de la mort de Wagner) i en tot moment cercant una sonoritat equilibrada, no gens desbocada i tendent a certa rapidesa de *tempi* –no de rotunditat– en els passatges més fogosos de la *Sonata*. Màgica en les masurques, Pires va desplegar el seu pianisme personal amb una clara predisposició cap a la recerca d'una poètica intimista, un fet idoni pels trets musicals del violoncel·lista Gomziakov. Un recital que l'estiu passat ja es va poder escoltar al Vendrell i que en la seva major part forma part de l'enregistrament discogràfic aparegut el passat 2009, tot esdevenint un homenatge a Chopin de màxima elegància i sobrietat.

La paradoxa del folklore escrit

TEMPORADA DE CAMBRA DE L'AUDITORI. Ensemble Mediterrain. Martinu: *Quartet per a clarinet, trompa, violoncel i tambor, H. 139* i *Nonet núm. 2 per a quintet de vent, violí, viola, violoncel i contrabaix, H. 374.* Albéniz: *Suite espanyola, op. 47,* en arranjament per a septet de Bruno Borralhinho.
L'AUDITORI. 31 DE MAIG DE 2010.

per Ll. N.

Tal com apunta el compositor i filòsof Daniel Charles a *Le temps de la voix*, el tret essencial de tota tradició musical folklòrica és l'oralitat, el fet de no haver estat escrita sobre un paper, tret que li concedeix una fluïdesa i una variabilitat permanents. Un cop algú l'escriu en un pentagrama, la música queda fixada i es converteix immediatament en el que s'anomena música culta. Aquesta és la dificultat principal amb què topa la música dita nacionalista: la de reproduir sobre el paper un impuls vital que només pot donar-se en la variabilitat constant d'allò oral. Martinu resol el dilema, en les dues obres que l'Ensemble Mediterrain va interpretar a la primera part del concert que ens ocupa, de forma admirable: pren els motius i l'aire de la tradició txeca i en fa un ús radicalment personal. Produeix així una música que conserva un cert aire folklòric, però que, de fet, només Martinu podria haver escrit.

L'Ensemble Mediterrain va fer-ne una interpretació d'una precisió, un equilibri i un bon sentit musical excepcionals. Opino que, al contrari del que el repertori més conegut pot fer creure, la més important de les configuracions instrumentals clàssiques no és el solista ni l'orquestra simfònica, sinó el conjunt de cambra. En el conjunt de cambra es dóna l'equilibri entre la riquesa de timbres i de plans sonors específica de l'orquestra simfònica i la precisió en el so, en el ritme i en el fraseig que només els solistes poden tenir. L'Ensemble Mediterrain és, en aquest sentit, paradigmàtic: uns solistes d'altíssim nivell (van colpir-me especialment la clarinetista Laura Ruiz Ferreres i el contrabaixista Hiroaki Aoe) i un treball de conjunt perfilat amb molta cura.

La *Suite espanyola* d'Albéniz, que constituïa la segona part del programa, topa frontalment amb la dificultat de la música nacionalista que he apuntat al principi: vol ser fidel, sobre el paper, a una tradició folklòrica que és essencialment oral. El que en la forma popular palpitava de vida, a les pàgines d'Albéniz es mostra artificiós, carrincló i cobert del polsim de caspa inherent a tot nacionalisme espanyol. L'arranjament per a septet que n'ha fet Bruno Borralhinho, director artístic de l'Ensemble Mediterrain, aconsegueix mitigar alguns dels defectes de l'obra: la major precisió i varietat tímbrica que, com deia, permet un conjunt de cambra, dissimula la pobresa de l'original per a piano, i li concedeix certa sofisticació; incomparable, però, a la de la música de cambra de Martinu.

RMC
309-310

Emporitans del Vallès

ORQUESTRA NACIONAL CLÀSSICA D'ANDORRA. Orquestra de Cambra de Granollers. Cobla Sant Jordi. Dir.: Antoni Ros Marbà. Obres de Josep M. Ruera
TEATRE AUDITORI DE GRANOLLERS. 13 DE MAIG DE 2010.

per Josep Pasqual

Ruera és d'aquells compositors que se sent poc però que sempre és present, i d'això, hom se n'adona especialment quan se l'escolta, que és molt menys del que seria estrictament necessari. Una de les virtuts de Granollers és que provoca que Ruera sorgeixi amb una certa cadència, i enguany ho va fer ressuscitant *Empúries*, el poema simfònic que culmina una carrera de sensibilitat i mestria. La dilatada gènesi de l'obra, que ocupa unes quantes dècades per contingències socials i personals, remarca amb més força el caràcter de proesa del tema que vol musicar, mentre que per altra banda, complementant orquestra simfònica i cobla, Ruera s'erigeix sense pretendre-ho en precursor d'una idea musical que recentment està desenvolupant la Simfònica de Cobla i Corda amb menys alegries que les desitjables.

Els quatre moviments d'*Empúries* descriuen l'estètica del catàleg de Ruera, expressiu en les melodies, contundent en les harmonies, complex en els desenvolupaments i eficaç en les instrumentacions, brillants i coloristes. El caràcter descriptiu es fa especialment evident en el primer moviment, en què presenta l'orquestra simfònica com a símbol dels invasors a través de formes musicals clàssiques gregues, un caràcter que evoluciona al llarg del discurs fins que al quart moviment la cobla, símbol dels naturals, esclata amb tota la seva esplendor a través de danses festives. El geniüt gest de Ros Marbà va realçar aquesta evolució conjuntant les tres formacions orquestrals en un veritable corpus únic, però el seu gust pel tractament sonor es va fer més evident en una primera part en què, al capdavant únicament de la Cobla Sant Jordi, a més d'una excel·lent versió de la sardana *Al nostre Garreta*, va oferir una relectura preciosista com poques vegades es deu haver sentit de la *Glossa del ball de donzelles*.

Perfecte equilibri sonor

EUROCONCERT. Mozart Piano Quartet. Mendelssohn: *Quartet op. 2 núm. 2.* Schumann: *Quartet op. 47.* Mozart: *Quartet K. 493.*
PALAU DE LA MÚSICA. 26 DE MAIG DE 2010.

per Ll. T.

Euroconcert va cloure la seva vint-i-cinquena temporada amb la presentació a Barcelona del Mozart Piano Quartet, conjunt cambrístic fundat a Berlín l'any 1997 i que amb poc més de deu anys d'història ha actuat en els destacats festivals i sales de concerts europeus i nord-americans. Un programa dedicat a Mendelssohn, Schumann i Mozart –interpretat en aquest ordre– ens va permetre copsar unes qualitats musicals notòries dins d'aquest conjunt, plenament integrat a nivell interpretatiu i que fonamenta el seu èxit en un perfecte equilibri sonor i una perfecta comunió d'idees estètiques en cadascuna de les obres. La vitalitat transmesa en una obra bellíssima, oberta i descriptiva com el *Quartet amb piano* que Mendelssohn va escriure quan tenia catorze anys, amb el seu graciós "Intermezzo" en detriment de l'habitual *minuetto* o *scherzo;* la confidencialitat que brolla de l'*opus 44* de Schumann, amb el celebèrrim "Andante cantabile", un dels moments més colpidors d'aquesta obra escrita el 1842, i aquella naturalitat, dolçor i perfecció de línies de l'ordre clàssic reflectida en el *Quartet en Mi bemoll K. 493* (compost el 1786 just després de *Le nozze di Figaro),* van ser enteses amb la seva justa personalitat pel Mozart Piano Quartet. Música de cambra amb una força càrrega poètica, amb una constant intenció lírica, amb una dolçor musical que esdevé segell d'identitat d'un conjunt que se sent especialment còmode en els moments de més demanda lírica que no en aquells de fortalesa tímbrica, tal com van corroborar, ja fora de programa, amb el moviment lent del *Quartet amb piano, op. 60* de Brahms.

1610: música per a un canvi d'època

33è FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA DE BARCELONA.
DEL 22 D'ABRIL AL 10 DE MAIG.
L'AUDITORI I ESGLÉSIA DE SANT FELIP NERI (ENTRE ALTRES INDRETS).

per M. C. P.

Al mal temps, bona música. Mentre la primavera es feia esperar durant les primeres setmanes d'estació, donava inici la 33a edició del Festival de Música Antiga de Barcelona, amb sols i ombres, encara amb els darrers freds, però amb moltes ganes de donar la benvinguda a una estació i a un festival que té un públic fidel, entès i, més encara en temps de crisi, àvid de nous i sòlids valors que confirmin la pervivència d'allò realment autèntic.

Molt bona proposta, doncs, la d'aquesta edició del Festival, de centrar l'atenció en una data molt significativa per a l'esdevenir de la història de la música. L'any 1610, fa just quatre-cents anys, la història de la música vivia la seva particular crisi, entesa en termes positius de moment d'inflexió cap a una nova direcció. Les crisis sempre són moments de revisió dels quals sorgeixen noves actituds i s'enderroquen velles tendències que eviten la mirada cap al futur. Va ser l'any, per exemple, de l'estrena dels *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi; obra que consolida un nou estil musical –ja assajat pel mateix autor en obres com *L'Orfeo* o fins i tot en els seus primers llibres de madrigals– que suposa l'esclat del darrer polifonisme (*prima prattica*) i la implantació de la *seconda prattica*, amb una presència superior de la melodia (i de la paraula) destacant-se per sobre del contrapunt.

L'Arpeggiata, un dels grups de música barroca situats a l'avantguarda de la interpretació d'aquest repertori, va ser el responsable d'inaugurar el Festival amb una versió d'aquesta cabdal obra del barroc italià que resultà tota una lliçó de com és possible, avui dia, presentar una obra antiga fent-la atractiva i de públic interès sense necessitat de pervertir l'essència original de l'obra. És clar que una obra d'aquestes característiques pren autèntica personalitat en un espai adient al seu significat darrer, com és el d'una església, però fins i tot a la sala simfònica de L'Auditori la riquesa d'una música que està més enllà del pas del temps va sonar en plenitud. Christina Pluhar liderà des de la tiorba –i amb el desdoblament excel·lent de Daniel Zapico en molts dels números– un conjunt vocal escollit amb grandíssima cura –tots els integrants van defensar ser els més adequats en cada un dels números adjudicats– que tenia com a suport un conjunt instrumental en què, per esmentar-ne un entre tots, el *cornetto* de Doron Sherwin suggeria atmosferes màgiques, inèdites i probablement irrepetibles. Una versió excelsa, feta des del profund respecte a una obra i un missatge que s'explica per si sol. Raquel Andueza, amb una presència destacada i brillant en aquest concert, repetí intervenció en el deliciós concert de La Colombina –quatre veus *a cappella*– amb pàgines del *Cançoner de la Sablonara* –del temps de l'Espanya dels Àustries– que recordaren l'oient com era el pensament d'una època disposada, com hauria de ser sempre, a riure's d'ella mateixa.

Si el concert de L'Arpeggiata havia posat el llistó molt alt, Stile Antico no va acusar la pressió en un concert carregat d'espiritualitat i energia dut a terme a l'església de Sant Felip Neri. L'*Officium Defunctorum* de Tomás Luis de Victoria (1605), obra magna de la polifonia, combinat amb peces contemporànies de William Byrd, sonà en tota la seva amplitud de matisos gràcies a una formació d'origen britànic que porta la precisió en la interpretació a les seves venes. Pura matemàtica espiritual era la que arribava a l'oïda actual –massa mal acostumada als sorolls quotidians d'una ciutat del segle XXI– sobrepassada en ocasions per la perfecció acústica que la limitada capacitat humana no pot descodificar.

Només en aquesta línia d'excel·lència es va mantenir la Holland Baroque Society, però en aquesta ocasió amb un programa que defugia l'espiritualitat més deífica per apel·lar a aquella més mundana. L'esperit reformista, molt més terrenal, amarà de manera profunda en el públic congregat en aquest concert gràcies sobretot a l'actitud entusiasta de cadascun dels membres de la formació i la intenció posada en cada accent, en cada paraula dita. Com una comunitat en què cada membre és tan important com l'altre, emocionà la companyonia més que evident entre els membres i el profund lliurament a la música i l'harmonia programadora d'un concert equilibrat de principi a final. Molts quedàrem impressionats per la puresa del cant de la soprano cega Nele Gramss, però potser aquest fet purament anecdòtic ajudà a entendre encara més per què la música es dirigeix més enllà de la vanitat corporal.

En una altra divisió quedaren les intervencions de Diego Ares al clavicèmbal, Marco Beasley i Accordone i el Cor Madrigal –no podem referir els altres concerts per no haver-hi estat present– i no per què no tinguessin aportacions d'interès. Diego Ares, de fet, mostrà la seva personalitat davant d'un instrument que requereix molt de compromís interpretatiu, però el repertori escollit era potser massa exigent i amb un deix de monotonia per a un concert en viu. Marco Beasley, un gran declamador –cantant heterodox– va dir molt bé les peces escollides, però li mancava un decorat i escenari que acabés d'arrodonir una proposta, tanmateix, molt innovadora i, per als acostumats a les veus de tradició lírica, massa agosarada. En darrer lloc, el concert del Cor Madrigal tenia com a principal handicap un repertori en gran part desconegut –obres de mestres de l'Escolania de Montserrat, com Joan Cererols, Joan Baptista Comes i els més recents Ireneu Segarra i Bernat Vivancos (director actual)– i amb dificultat afegida per no ser, en el cas dels dos primers, obres de gran empremta. Si bé les peces de Segarra i Vivancos oferiren més atractiu, un desenvolupament desigual del cor –que denotava falta d'assajos– no va permetre arrodonir un concert, malgrat això, prou reeixit.

Estats de força major

El nom de Carlos Mena era el reclam final del XXXIII Festival de Música Antiga. Però el programa del concert advertia que, per raons de força major, la seva veu de contratenor s'havia hagut de substituir a l'últim moment per la veu de soprano de Julia Doyle. La incògnita de la "força major" s'explicità en les excuses verbals abans de començar el concert: la paternitat imminent del cantant era el motiu de la cancel·lació. Un cop fet l'anunci, l'Orquesta Barroca de Sevilla encetà la vetllada amb el *Concerto per archi en Do major, RV 114* d'Antonio Vivaldi, fresc i vital en l'"Allegro" i excepcional en els contrastos dinàmics de la "Ciaccona". Aquest concert preludiava la magnífica actuació de la cantant anglesa, que aixecà més d'un murmuri amb la seva entrada a l'escenari: era si més no curiós que, després del motiu de la cancel·lació de Mena, el vestit de Julia Doyle no dissimulés un avançat estat de gestació.

Doyle fou excel·lent en el *Nulla in mundo pax sincera*, al qual seguiren dues *Salve Regina* de G. F. Händel i D. Scarlatti. Corprenedora –per més sòbria– la primera, amb clímax de bellesa immarcescible com l'"Adagio" de l'*Ad te clamamus*.

Si el contingut d'aquest programa era eminentment religiós, el que presentaren dies abans el llaüt d'Ariel Abramovich i la veu de John Potter era un homenatge al refinament mundà de l'Anglaterra del XVII. Un reguitzell de cançons per a veu i llaüt, fantàsticament explicades en l'agradabilíssima veu de Potter, meravellosa, sobretot en les perles de John Dowland, Richard Martin o Robert Halles. Llàstima que l'acompanyament de llaüt quedés enrere per manca de projecció sonora, perquè les idees d'Abramovich i la claredat en la polifonia –tot i algunes inexplicables descurances tècniques– eren d'allò més suggerents. **J. B. P.**

RMC 309-310

Jansen i Steinbacher



A. BOFILL

PALAU 100 CAMBRA. Arabella Steinbacher, violí; Robert Kulek, piano. J. Brahms, A. Schnittke, L. van Beethoven.
PETIT PALAU. 26 DE MAIG DE 2010.

per J. B. P.

Les comparacions són odioses, i per això és millor no fer-ne. Però això no impedeix de dir que, igual que Janine Jansen, Arabella Steinbacher és una gran violinista. Una gran violinista que, igual que Janine Jansen, és jove i reconeguda; i que, igual que Janine Jansen, toca amb un Stradivarius. Així doncs, la substitució de Janine Jansen per Arabella Steinbacher a l'últim moment, per malaltia de la primera, és un esforç que cal agrair als responsables del cicle de Música de Cambra de Palau 100.

El programa d'Steinbacher i Kulek mantenia la "Primavera" de Beethoven del programa original, i canviava Janácek per Schnittke, i Schumann i Bartók per Brahms. La *Segona sonata per a violí i piano* del compositor d'Hamburg fou abordada en general amb tempos més aviat lents, que minvaven la frescor dels moments *scherzats* i la sorpresa de les entrades encavallades i dels diàlegs encreuats, la qual cosa acabà conduint a una versió escolar, mancada –sobretot en el primer moviment– d'intenció, progressió i propòsit del discurs.

En canvi, l'*Scherzo per a violí i piano sobre F.A.E.* (una obra de joventut de Brahms, amb una història curiosa al darrere, en ser un moviment d'una sonata escrita a mitges amb R. Schumann i A. Dietrich) fou interpretat amb caràcter i bon gust, amb molt bona entesa entre els dos intèrprets. En aquesta obra, Steinbacher evidenciava tant la seva gestualitat precisa i ferma, de so vigorós i ric en els moments més extrovertits, com el lirisme sumptuós i alhora mesurat en els moments de major volada lírica. No en va té com a mentora Anne-Sophie Mutter...

La *Primera sonata* de Schnittke, en la qual Kulek fou d'allò més convincent, també serví per posar de manifest l'enorme control i capacitat tímbrica de la violinista alemanya, amb un memorable final en els harmònics del "Largo". La corpulència rítmica de la peça, però, fou un xic mancada de vivacitat i esperit lúdic. Un ludisme que no faltà a la sonata de Beethoven ni al bis poc habitual de l'*Estrellita* de Manuel Ponce, arranjada per J. Heifetz, que deixà en l'aire el perfum d'unes dobles cordes magistrals. Benvinguda, doncs, Arabella Steinbacher, però esperat també el retorn de Janine Jansen.

Èxit de l'avantguardista Festival de Jazz de Vic

RMC
309-310

12è FESTIVAL DE JAZZ DE VIC.
VIC. DEL 6 AL 22 DE MAIG DE 2010.

per Albert Suñé

El Voll Damm XII Festival de Jazz de Vic, que se celebrà a la capital d'Osona del 6 al 22 de maig, va assolir els objectius que hom pretenia, ja que el públic respongué i els concerts obtingueren, en general, una molt bona acceptació.

Aquesta manifestació, dedicada al jazz de nova creació i tendències actuals de la música improvisada, oferí dotze concerts en dos escenaris de la ciutat: la Vic Bang Jazz Cava, organitzadors de l'efemèride, i el nou i magnífic Auditori Joaquim Maideu, situat a l'Atlàntida, el Centre d'Arts Escèniques d'Osona. La fundació gestora del complex cultural hi participà en règim de coproducció.

Com ja és habitual, l'organització enfocà la programació de cara al públic en general, però no deixà de banda els afeccionats que cerquen nous estímuls musicals, bàsicament jazz contemporani, música electrònica i lliure improvisació. I al costat de figures foranes de les del morro fort –Uri Caine amb Barbara Walker i Hakon Kornstad + Eivind Aarset–, hi hagué una molt bona representació de músics autòctons: Raül Reverter, Giulia Valle, Kaulakau, Stone House, Tarannà, i Hat, entre d'altres.

Però també hi hagué actes complementaris a la Biblioteca Joan Triadú, a la Jazz Cava, a Mas de Bigues i al Cinema Nou, on es van organitzar *jam sessions*, una audició comentada del Festival d'enguany, la Nit de les Escoles de Música, una *masterclass*, i la projecció del film *Electric Miles: A Different Kind of Blue*, del director nord-americà Murray Lerner. Per la seva singularitat, per l'acceptació del risc que comporta sempre organitzar una manifestació d'aquestes característiques, i pel criteri coherent que continuen tenint el fons i la forma, el Festival ocupa ja un espai propi en l'àmbit català.

Dos foren els concerts als quals vam assistir. El primer anà a càrrec d'un músic català i el seu grup i l'altre el protagonitzà una consagrada figura internacional al capdavant del seu quartet.

Raül Reverter presentà el seu darrer disc, *Trop's in Jazz*, editat per Adlib Arts. Amb ell hi eren Jordi Farrés, guitarra; Jordi Gaspar, contrabaix; i Toni Pagés, bateria. De fet, es tracta d'un treball que s'acosta als mètodes compositius contemporanis, incorporant al discurs jazzístic les construccions serials anomenades "Trops".

I així "Final Trops", "Trop Blues". "Adéu pastanagues" i "Do trop", per exemple, van arribar plenament gràcies a un saxo alt que posseeix, en primer lloc, un so molt bell, i a continuació una capacitat molt alta per configurar un jazz en el qual amb prou feines hi ha estridències i que s'aixopluga sota una pàtina molt lírica en ocasions, en la qual figuren una barreja d'estils que van des del dodecafonisme fins al *funky* tot passant pel *free* i el *cool*.

Coherent en les seves exposicions, amb un frasseig clar i net, precís, Reverter obtingué una clara acceptació del públic malgrat algunes repeticions harmòniques i tonals. Que, d'altra banda, no afectaren el seu discurs gràcies a la seva indiscutible saviesa. Al seu costat, Jordi Farrés, molt tècnic, estigué excessivament fred. Malgrat la tònica de l'actuació, un guitarrista amb més *punch* hauria fornit un quartet gairebé perfecte, perquè Gaspar i Pagés obtingueren nota alta. En qualsevol cas, la molt bona entesa del combo hi va dir la resta.

Per la seva banda, Uri Caine i el seu grup Bedrock deceberen un xic, ja que hom esperava més del líder. Ningú no pot dubtar que, al davant dels seus teclats, el músic nord-americà sap extreure sons i contextos realment atractius. Però el concert, que començà molt bé mercès a les esmentades troballes avantguardistes, es convertí aviat en una demostració coherent, això sí, però molt tancada.

Perquè, de fet, prevalgué el *funky* pel damunt de qualsevol altre estil o tendència. Sobtà, per tant, aquest encarcarament, ja que s'esperaven altres sons, altres barreges, altres sensacions. Quan aparagué la cantant Barbara Walker, la cosa pujà de to. Perquè posseeix un estil molt propi, molt espontani.

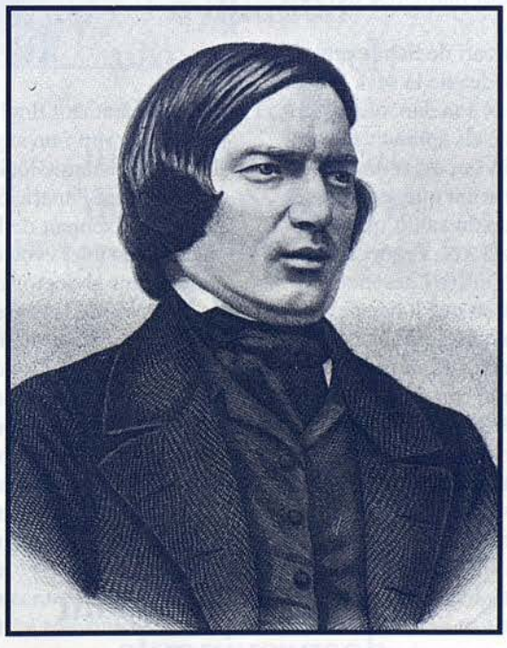
La seva potència de veu i el seu fraseig tallant, amb molta sava *gospel*, afegiren bones dosis d'engrescament. La llàstima és que els conceptes es repetiren massa, Caine no va variar el seu discurs i, malgrat els esforços del bon bateria Cornell Rochester, el baixista, Reggie Washington, estigué molt apagat.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Compositor, Eusebius i Florestan (II)

RMC
309-310

En aquest número completem el Tema que, dividit en dues parts, hem dedicat al compositor alemany Robert Schumann. Si en el número anterior abordàvem sense embuts dues parcel·les substancioses de la seva obra compositiva –pianística i lírica–, en aquest ens referim a la dimensió més humana, menys estrictament musical. I ho fem des de dos fronts de consideració: el primer, el de la seva personalitat marcada per uns trets biogràfics particulars que tenen en el fet tan vistent de la bogeria un punt àlgid; el qual, cal no ignorar-ho, té una causalitat poc coneguda que aquí és descoberta i abordada des de la serietat i el rigor.



Alhora observem com els trets biogràfics apuntats conjuntament amb els caracterològics que en bona mesura en deriven, justifiquen el procés generador de la seva obra compositiva i expliquen en gran part els components més determinadament personals. I aquí ja apareix com a rerefons la imatge d'una doble devoció creativa –musical i literària–, que explica de manera definitiva el que és més pregon de la seva música.

Alhora, aquesta doble vocació es concretarà no solament en l'art de la música, sinó també en el de l'escriptura, encara que no sigui des de la vessant estrictament entesa com sorgida del no res, o solament de la imaginació de qui ho escriu.

Robert Schumann, d'aquesta manera, s'erigeix alhora en un assagista musical de primer ordre; un crític rigorós i avançat; un analista finíssim de la vida musical del seu moment i fins i tot en emprenedor d'una publicació esdevinguda referent avançadíssim del que avui és l'especialitat del publicisme musical.

D'aquesta manera hem completat un quadre força complet de la figura de Robert Schumann. En tot cas, un quadre per força incomplet, ja que mai no pot ser abastada del tot una personalitat tan rica, tan complexa i al mateix tan sintetitzadora de l'esperit de la seva època.

Eusebius i Florestan
Schumann i Schumann

Robert Schumann, un dels compositors més imaginatius de la generació romàntica, va tenir la mala fortuna de fer als quaranta-quatre anys un brot de follia que el va portar a un intent de suïcidi, llançant-se a les aigües del Rin, i finalment a la reclusió en un manicomi, on va morir als quaranta-sis anys, del tot esfondrat i alienat.

per MIQUEL DESCLOT

RMC 309-310

Robert Schumann ha tingut, a més, la mala fortuna pòstuma que aquell final malaurat condicionés massa sovint la consideració posterior de la seva personalitat i fins i tot de la seva obra. L'instint fulletonesc, sempre latent en els soterranis menys endreçats de l'ànima humana, s'ha complagut durant un segle i mig a embolicar la troca dels fets històrics de la vida del compositor per explicar, en funció d'aquella bogeria final, la seva complexa personalitat i fins la seva música innovadora, i el resultat de l'embolic en qüestió s'ha revelat tan atractiu per als especuladors d'ofici que quasi tothom ha acceptat acríticament la mistificació, fins i tot després que a les darreries del segle passat s'acabessin de publicar els voluminosos diaris de l'autor, en els quals ens apareix sense apel·lació com un músic dotat amb la sensatesa de qualsevol altre artista romàntic contemporani (és a dir, amb la sola "malaltia" del Romanticisme, per dir-ho a la manera maliciosa del vell Goethe).

N'hi ha hagut prou amb l'acudit literari de Schumann de posar nom a les dues cares més oposades de la seva personalitat (Eusebius, el contemplatiu, líric i melancòlic, i Florestan, l'actiu, dramàtic i fogós) perquè els aprenents de novel·lista i/o de psiquiatre li inventessin tan aviat una esquizofrènia com un trastorn bipolar. Barbaritat que segurament no se'ls hauria acudit mai si no haguessin sabut que Schumann havia mort boig. De fet, al segle XIV, Francesco Petrarca, un poeta i intel·lectual dividit entre l'herència medieval en què vivia i l'herència clàssica en què li hauria agradat viure, també es va presentar a si mateix desdoblat en dos personatges oposats, Agustí i Francesco, al seu memorable *Secretum*, i en canvi no hi ha hagut mai cap espavilat lligamosques que n'hagi volgut treure partit encolomant-li pertorbacions mentals imaginàries.

En realitat, la follia final de Schumann, que es va manifestar en un ram sobtat, va agafar desprevinguts tots els seus íntims, que no n'havien advertit mai cap indici previ. Fins aleshores, els freqüents problemes de salut del músic, incloent-hi els de tipus nerviós, no havien apuntat en cap cas a una ment feble o desguitarrada, i aquell esclat imprevist de bogeria va quedar com un dels molts misteris que la medicina de l'època no sabia explicar. Avui dia, en canvi, sembla més que probable que el ram de bogeria i la mort de Schumann vagin obeir al
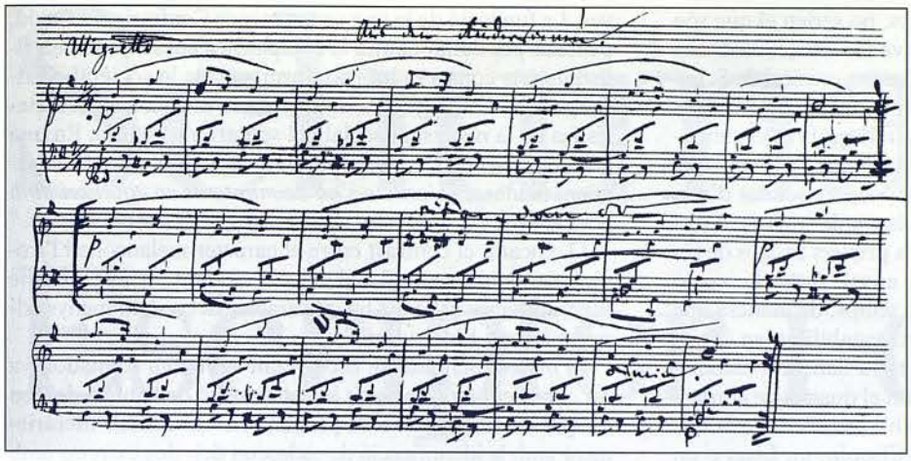


STADTMUSEUM BONN

desenvolupament final d'un llarg procés sifilític. Ja abans de complir els vint-i-un anys, a mitjan maig del 1831, el seu amic doctor Christian Glock de Leipzig li havia diagnosticat una sífilis, davant l'aparició del característic xancre delator. Però el desconeixement de la ciència contemporània de la diversitat de possibles evolucions d'aquella temible infecció va enganyar tant el doctor com el pacient. En cicatritzar el xancre, després de les cures de l'època (la veritat és que el xancre sol cicatritzar de manera natural en el primer estadi de la malaltia), tant l'un com l'altre es van felicitar amb satisfacció per la superació de la sífilis, i a cap dels dos no els va ni passar pel cap que, malgrat les aparences favorables, el mal pogués continuar treballant en secret durant anys i panys fins a reaparèixer a l'exterior en manifestacions molt més serioses; per exemple, en forma de neurosífilis (infecció del cervell o de la medul·la), que pot no presentar-se fins una vintena d'anys després de la infecció inicial.

> La follia final de Schumann va agafar desprevinguts tots els seus íntims, que no havien advertit cap indici previ.

La desintegració mental de Schumann, doncs, no sembla pas que vagi ser un procés lent i progressiu desenvolupat tot al llarg de la seva vida, com ha pretès la frivolitat de certs biògrafs fantasiosos, sinó la conseqüència de l'atac final del *treponema pallidum*, el bacteri causant de la sífilis, al cervell



FRAGMENT
D'*ESCENES PER A INFANTS*

del malaurat compositor. Schumann no era boig, doncs (ja haurien volgut aquells biògrafs fulletoners arribar a tenir tan sols la meitat de la "bogeria" necessària per escriure *Carnaval* o *Dichterliebe*!); decididament, no era esquizofrènic ni bipolar; va embogir finalment, això sí, als quaranta-quatre anys d'edat, a conseqüència de la infecció sifilítica que, un cop afectat el cervell, va acabar matant-lo en només dos anys. Abans de la intrusió del bacteri destructor, la ment de Schumann era tan "folla" com la de Berlioz, la de Liszt o la de Wagner. Ni més ni menys. Una ment que sabia perfectament, com resa el desideràtum del vers foixià, *"acordar Raó i Follia"*.

A diferència dels seus companys de generació de referència, els grans pianistes Felix Mendelssohn, Fryderyc Chopin o Ferenc Liszt, tots tres d'una precocitat insultant, Robert Schumann encara dubtava als vint anys sobre el seu futur professional. Havia crescut a Zwickau, una petita ciutat saxona al marge dels corrents musicals del moment, en el si d'una família de classe mitjana on la literatura tenia molta més presència i importància que no pas la música. Així i tot, el nen Schumann va començar a anar a classes de piano molt aviat. Però la seva mare, Johanne Christiane, que tenia prou facilitat musical per cantar de memòria un munt d'àries d'òpera, mai no va somiar per al seu fill una carrera musical, sinó més aviat una carrera "respectable" com la d'advocat. En canvi, el seu pare, August, editor, escriptor, traductor i llibreter, es va adonar de seguida de la musicalitat del vailet i el va encoratjar en els estudis musicals. Però el pes dels llibres en l'ambient familiar semblava tanmateix que s'havia d'endur la partida. És cert que als set anys Robert ja inventava danses al piano, però també ho és que als nou anys escrivia i interpretava, amb el seu germà Julius, petites obres de teatre; i més tard, encara, escrivia poesia i fins novel·la. L'adolescent de Zwickau, en realitat, tenia més fàcil accés a la literatura romàntica del seu temps que no pas a la música contemporània corresponent, i en entrar a la universitat per estudiar dret semblava molt més preparat per escriure a la manera del seu admirat Jean Paul Richter que no pas de compondre música seriosament. Però els dos anys d'universitat, primer a Leipzig i després a Heidelberg, el van convèncer de les seves possibilitats en el camp de la música i el van fer decidir a emprendre estudis musicals en exclusiva, malgrat l'oposició de la seva mare (el pare havia mort quan el noi tenia setze anys). A vint anys, doncs, el futur gran compositor encara sabia més d'escriure que de compondre (fins llavors no va rebre les primeres classes serioses de piano). I, naturalment, aquelles habilitats literàries inicials no es van esllanguir amb la decisió de consagrar-se finalment a la música. Els seus diaris en són un bon testimoni, i potser encara més la dedicació a la crítica i el periodisme musicals, exercits amb entusiasme i amb èxit durant anys. Tan tard com l'any 1844, durant la *tournée* dels Schumann per Rússia, mancat Robert de les condicions idònies de treball, trobava més fàcil escriure poesia que no pas compondre música (al capdavall, la poesia li semblava "música disfressada", com va escriure llavors mateix al seu diari). I això que en aquell moment ja era un compositor bregat, amb un catàleg impressionant que incloïa bona part de la seva producció pianística, liederística, cambrística i fins simfònica. Schumann va mantenir sempre actius, doncs, tant els seus dots musicals com els literaris, cosa que es va reflectir de manera diàfana en tota la seva producció musical. De fet, si algú de la seva generació es mereix el títol de "poeta del piano", sovint atribuït a Chopin, aquest és sens dubte Schumann (la literarietat explícita de la seva obra pianística contrasta vivament amb la construcció molt més abstracta de la del polonès). I cap altre compositor contemporani va demostrar un olfacte tan refinat com ell a l'hora de considerar i interpretar musicalment la poesia i la literatura del seu temps (només cal pensar en els cicles liederístics sobre Heine o sobre Eichendorff, o en les *Escenes del "Faust" de Goethe*). Tanmateix, aquesta dualitat de Schumann no era cap raresa entre els músics romàntics: Berlioz era un prolífic i excel·lent escriptor, com també ho era Wagner (bé que no tan bon poeta com ell es creia); i Liszt potser no era tan escriptor com ells, però tenia un gust i un coneixement literaris del tot equiparables (la seva passió per Goethe, Shakespeare, Dante o Petrarca és més que eloqüent). Al capdavall, el desig de fer confluir les arts en un objectiu comú va ser una de les característiques més remarcables de l'estètica romàntica (que havia de culminar en l'obra d'art total preconitzada per Wagner, que és qui va encunyar el terme *Gesamtkunstwerk*).

La dualitat provocada pel doble instint, literari i musical, de Schumann va tenir una traducció en la seva producció.

La dualitat provocada pel doble instint, literari i musical, de Schumann va tenir una traducció molt evident en tota la seva producció. Durant els primers anys de compositor, en què preval clarament la seva llegendària habilitat improvisatòria al piano, és la imaginació literària la que l'empeny a escriure una música totalment innovadora i agosarada, ajudat sens dubte pel fet de no arrossegar el "llast" d'una formació musical clàssica com la de Mendelssohn. Les *Danses de la Confraria de David*, el *Carnaval*, les *Escenes per a infants*, o la *Kreisleriana*, per esmentar algunes de les obres

RMC
309-310

més conegudes dels seus primers anys, no serien el que són sense l'estímul extramusical que les va fer créixer amb una ingenuïtat admirable. Alhora, però, l'instint musical de Schumann el feia conscient de les pròpies mancances en el terreny de la construcció purament abstracta (les obres esmentades fa un moment són en realitat construïdes com un mosaic, per la simple juxtaposició de petites peces nascudes d'una imaginació improvisatòria), i l'impulsava de seguida a mesurar-se amb les formes clàssiques (els primers assajos de sonata daten si fa no fa dels mateixos anys). Aquesta tensió es va anar accentuant amb el pas del temps, de manera que tan bon punt va aconseguir una certa estabilitat, en casar-se amb Clara Wieck, el compositor es va llançar a escometre formes altament compromeses com el quartet de corda o la simfonia clàssica (formes que semblaven alienes a la inspiració romàntica d'un Berlioz, un Chopin, un Liszt o un Wagner), després d'estudiar a fons Beethoven i fins Bach, o de comprendre que el seu admirat Schubert no tan sols havia estat un genial liederista. Però, ben sospesat, la tensió entre l'impuls imaginatiu literari i l'ambició constructiva abstracta no és tampoc exclusiva de Schumann, sinó justament força característica de tota la generació romàntica (el mateix Liszt, impulsor i defensor de la "Nova Música", la va posar de manifest en una de les seves obres més genials, la *Sonata per a piano en Si menor*, que no per casualitat és dedicada a Schumann). Anys més tard, Johannes Brahms, quasi deixeble de Schumann, havia de seguir amb un èxit rotund i brillant, encara que no sempre prou reconegut, aquell camí iniciat pel seu amic i mentor, el de pouar en els antics per avançar cap a un futur nou.

RMC
309-310

Moltes altres paradoxes de l'ànima romàntica es manifesten en la personalitat de Schumann. Com ara la tensió entre la necessitat de solitud (per al somieig i la sempre anhelada creació) i la necessitat de confraternització (per sentir-se acompanyat en la seva missió, que al capdavall era social). Ja en els anys d'universitat trobem l'encara indecís estudiant tancat hores i hores improvisant al piano, per a decepció dels seus companys, i alhora sortint en colla en celebracions nocturnes excessives. La fundació de la que va anomenar Confraria de David, pensada per lluitar contra la complaença anestesiada dels filisteus (els conservadors conformistes de la societat petitburgesa de Leipzig), des de la premsa musical, és característica de la necessitat social del solitari imaginatiu. En una nota de diari de l'època ell mateix ho expressava de la següent manera: *"L'artista s'ha de mantenir en equilibri amb el món exterior; altrament s'enfonsaria, com em passa a mi."*

O, encara, el contrast entre el caràcter melancòlic i l'irònic, que sembla paral·lel al del seu admirat Heinrich Heine (i en oposició, val a dir-ho, al caràcter del seu no menys admirat Joseph Eichendorff).

El mateix Schumann, esperit tan agut com somiador, va ser conscient molt aviat de la polarització de l'ànima del seu temps, sobretot de la seva pròpia, i ho va reflectir literàriament amb la identificació de cadascun dels dos extrems amb sengles personatges ficticis: Eusebius i Florestan, apareguts al seu diari ja a començament de l'estiu del 1831. Eusebius encarnava el seu jo més reflexiu, taciturn i retret, mentre que Florestan personificava el seu jo més vivaç, alegre i decidit. Era la seva manera literaritzant d'analitzar-se i coneixe's a si mateix. Que allò no tenia res que hagués de fer pensar en cap tendència esquizoide ho prova la seva reflexió contemporània: *"Jo sóc una combinació de Florestan i Eusebius; si un d'ells no t'agrada, t'hauràs de quedar també sense l'altre."* Els dos personatges, però, no es van limitar a aparèixer als seus diaris íntims. Molt aviat van aparèixer també en públic. A final de setembre d'aquell mateix any, Schumann enviava a l'"Allgemeine musikalisches Zeitung" un article d'elogi de les *Variacions sobre "Là cidarem la mano" de Mozart*, de Chopin, que havia descobert poc abans amb entusiasme, escrit idiosincràticament en forma de diàleg entre Eusebius i Florestan. Aquell gust per la mistificació literària va portar el compositor fins a l'extrem de publicar algunes de les seves primeres peces darrere el nom conjunt d'Eusebius i Florestan. El seu *Carnaval* de 1833-35 representa una veritable rua de personatges del seu entorn, sovint "disfressats" amb els noms novel·lescos que l'autor es plaïa a donar-los; entre ells, és clar, Eusebius i Florestan. És a dir, Schumann i Schumann. Això és: simplement, Robert Schumann.

REVISTA MUSICAL CATALANA

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

BUTLLETA DE DOMICILIACIÓ BANCÀRIA

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

ENTITAT [ ][ ][ ][ ] OFICINA [ ][ ][ ][ ] DC [ ][ ] NÚM. COMPTE [ ][ ][ ][ ][ ][ ][ ][ ][ ][ ]

Titular compte:..... DNI : .....

Signatura:

BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i cognoms del subscriptor: .....

Adreça: .....

Població i Codi postal: ..... Telèfon: .....

Amb la quota anual de 25,24 €. Faré efectiu l'import mitjançant domiciliació bancària
(o bé talò 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 (ORFEÓ CATALÀ, FUNDACIÓ ORFEÓ 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.

Schumann
Escriptor i crític

El geni de Schumann com a compositor és ben conegut; però no ho és tant la seva faceta d'escriptor, d'opinador i de crític, malgrat els centenars d'articles i comentaris que va publicar a la «Neue Zeitschrift für Musik», la prestigiosa revista musical que ell mateix va fundar a Leipzig l'any 1834 i que va dirigir durant deu anys.

per XAVIER CHAVARRIA

Havia estudiat lleis i filosofia a la universitat i havia crescut immers en un ambient d'alta cultura, de lectures i pensament que li van despertar serioses ambicions literàries. Novalis, Hölderlin o Keats, adoradors de la Grècia clàssica, eren els seus autors de capçalera; però també begué de l'esmolada sàtira de les novel·les de Jean Paul Richter, i dels drames d'amors folls, bogeria i suïcidi de Heinrich von Kleist. Schumann passava una època molt agitada i estimulant, d'abundosa creació i plena d'emocions per l'idil·li amorós amb Clara Wieck i pels enfrontaments amb el pare d'ella, reaci a lliurar la filla a un músic que ja començava a mostrar símptomes de desequilibri emocional. L'escriptura va acabar convertint-se en una de les seves principals ocupacions i durant els primers anys al capdavant de la revista, s'hi va bolcar amb un entusiasme i una dedicació inusuals, que van arribar en certs moments a arraconar la composició. Juntament amb Berlioz, es pot considerar Schumann el primer compositor que va exercir la crítica musical, i els seus escrits mostren una perspectiva molt interessant de tota una dècada crucial en el món de la música a l'Europa central.

El vehicle literari de Schumann. L'any 1834, amb vint-i-quatre anys, Robert Schumann va fundar a Leipzig la «Neue Zeitschrift für Musik» (literalment: Nou Diari de Música), per expressar els ideals musicals i estètics d'una *"societat d'artistes i amants de les arts"* formada per ell mateix i pels membres de l'anomenada *Davidsbündler* (la lliga de David). Els seus col·laboradors van ser Friedrich Wieck (el seu professor de piano i futur sogre) i els pianistes Julius Knorr i Ludwig Schuncke. La primera edició va aparèixer el 3 d'abril; se'n publicaven dos números per setmana i cada exemplar contenia quatre pàgines de mida quartilla amb dues columnes per pàgina. La idea inicial de Schumann era engegar la revista, donar-li volada, i abandonar-la al cap de dos anys, però ben aviat va haver d'assumir el gruix de la feina, atesa la poca implicació i compromís (i, en algun cas, limitacions literàries) dels seus col·laboradors i, per evitar-ne la desaparició, es va acabar convertint en el director, editor i principal col·laborador durant deu anys. En una dècada la «Neue Zeitschrift für Musik» va depassar el miler de números.

L'1 de juliol de 1844 Schumann en va cedir la direcció a Oswald Lorenz (que ja s'havia fet càrrec de la revista l'any anterior durant un viatge de Schumann a Rússia) i va marxar a Dresden amb la seva esposa. L'1 de gener de 1845 el diari va ser adquirit per Franz Brendel, que en va ser l'editor fins a la seva mort, l'any 1868. L'any 1850 Schumann es va instal·lar a Düsseldorf per dirigir-ne l'orquestra municipal, i va començar a recopilar tot el que havia escrit per a la revista; ho va publicar el 1854 en dos volums amb el títol *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Recull d'escrits sobre música i músics).

La «Neue Zeitschrift für Musik» tenia com a objectius lluitar contra la mediocritat i l'estancament de la vida musical de l'època, i donar impuls a una nova era de les arts, gloriosa i poètica: *"L'època dels compliments mutus s'ha de soterrar dins d'una tomba; aquell que no ataca allò dolent, només defensa a mitges allò bo."* Schumann estava convençut que la crítica musical en podria ser una arma poderosa. De fet, la seva nova revista es presentava com una resposta contundent a la indiferència i la tebior de la publicació musical de referència aleshores, l'«Allgemeine Musikalische Zeitung» que editava Gottfried Fink a Leipzig, i en la qual Schumann ja havia col·laborat: el seu cèlebre i premonitori article sobre un joveníssim virtuós d'origen polonès, absolutament desconegut, anomenat Chopin, va ser publicat per Fink el 1831 (*"Senyors! treguin-se el barret! Heus aquí un geni!"*, proclamà Schumann, embadocat per l'esperit patriòtic, els atreviments tècnics i el talent del seu coetani: *"Si el tsar Nicolau II sabés que el seu pitjor enemic són les obres de Chopin, i com són de perilloses les melodies simples de les seves masurques,*

> La «Neue Zeitschrift für Musik» tenia com a objectiu lluitar contra la mediocritat de la vida musical de l'època.

RMC
309-310

les prohibiria. Les obres de Chopin són armes cobertes de flors").

En la seva revista, Schumann volia reivindicar i retre homenatge a les obres mestres del passat, a l'art veritable i etern, font de tota creació futura, i lluitar contra la vulgaritat artística dels últims temps, encarnada en *"la buidor del virtuosisme mecànic i superficial, la frivolitat de Rossini i la música de saló"*. Volia conscienciar els pobles germànics del seu propi patrimoni musical, de la necessitat de la seva conservació i valoració; però també promoure la carrera de músics joves (intèrprets i compositors) que veien el seu nom publicat per primera vegada en una revista especialitzada (així ho van viure Chopin, Heller, Gade i, per sobre de tots, Brahms). Els comentaris i escrits de Schumann havien de somoure el criteri i atiar el sentit crític dels lectors, i capacitar-los per distingir el talent i l'art veritable, dels farsants i els fatxendes (Liszt i Wagner omplien aquest sac!): *"A la massa li és indiferent si Beethoven va escriure quatre obertures per a una sola òpera o si Rossini va escriure quatre òperes per a una sola obertura"*, es planyia Schumann.

Com a escriptor, Schumann era més un afeccionat ben dotat que no pas un professional amb una sòlida formació.

Aquesta *"societat d'artistes i amants de les arts"* impulsada i liderada per Schumann, portava el nom de *Davidsbund* (Lliga de David) perquè els seus membres se sentien al·legòricament lligats al personatge bíblic de David, en lluita permanent contra els filisteus; una denominació aquesta que va convertir en etiqueta el crític literari anglès Matthew Arnold per designar els enemics de l'art i la cultura. Schumann va immortalitzar els seus companys de brega en breus i enginyosos retrats musicals continguts en dues de les seves fantasies per a piano: *Davidsbündlertänze, op. 6* (l'últim número de la qual porta l'eloqüent títol "La marxa de Davidsbündler contra els filisteus"), i *Carnaval, op. 9.*

RMC
309-310

Canviar el món, ploma en mà. Com a escriptor, Schumann (que només va escriure de forma continuada entre 1831 i 1844) era més un aficionat ben dotat que no pas un professional amb una sòlida formació. La seva prosa té un estil florit, exuberant i pompós, amb tocs fantasiosos i d'un lirisme exacerbat. Als primers escrits, s'hi nota la forta petjada del pensament i l'estil de Jean Paul Richter, per la ironia, l'abundància de metàfores, les al·lusions velades i misterioses, la sintaxi ambigua, i un estil marcadament pretensiós, grandiloqüent, que ratllava la pedanteria. Amb els anys, l'escriptura de Schumann va tornar-se més austera, succinta i clara, però també menys genuïna. Sovint amagava la seva identitat rere pseudònims i personatges inventats per ell mateix i pertanyents a la novel·la que tenia projectada des de 1831 i que mai va dur a terme. Però els seus *alter egos* més recurrents són *Eusebius* i *Florestan*. Tots ells, personatges ficticis o reals, eren membres de la *Davidsbund*, la Lliga de David.

En els comentaris crítics, Schumann emetia agudes opinions sobre obres contemporànies i sobre els clàssics que admirava. Destaquen articles d'envergadura com *Discurs de Carnestoltes de Florestan*, però també comentaris sobre obres concretes de coetanis seus, com els dedicats a la *Simfonia fantàstica* de Berlioz o la *Simfonia en Do major* de Schubert, assajos d'opinió sobre grans mestres de la música com Mendelssohn, Chopin, Beethoven, Liszt, Cherubini, però també sobre compositors menors que a l'època pugnaven per fer-se un lloc dins l'elit musical, i que ara ens permeten veure la gens menyspreable clarividència d'algunes valoracions de Schumann i també l'estat de la rereguarda creativa de l'època i els autors que el temps ha arraconat, com Spohr, Hummel, Thalberg, Cramer, Kalkbrenner, Hiller, Field, Gade o Moscheles.

I cal parar atenció no només a les elogioses paraules que Schumann dedicava als grans mestres, sinó també a les que ens parlen d'aquests compositors menors, d'intèrprets, de directors i fins i tot de melòmans, perquè tots ells eren amics seus, formaven part del món musical de l'època i n'aporten una informació valuosíssima: aleshores encara ningú no sabia qui passaria a la història amb lletres majúscules. Sovint els detalls que ens dóna Schumann de la seva activitat, de les seves obres, ens permeten entendre millor el context cultural i musical del moment, però també l'actitud i els pensaments que tenia ell mateix sobre el fet musical. I també és remarcable l'honestedat i noblesa que mostrava en parlar dels seus col·legues, que de fet eren competidors seus: els elogis generosos cap a compositors que no tenien ni de bon tros el seu talent, és un testimoni eloqüent de la seva honestedat i *fair play*. Tanmateix, la major part de les seves opinions estan fetes amb una pàtina de subjectivitat fruit de l'amistat, la relació i l'admiració que sentia per molts dels seus col·legues. Això també vol dir que a vegades no apreciava l'obra de creadors amb qui no sentia cap afinitat estilística o personal.

Un dels primers articles que Schumann va escriure va ser l'enardit elogi del talent d'un desconegut jovenet polonès anomenat Frederic Chopin; el 1836 va comentar els seus dos *Concerts per a piano i orquestra*, i l'any següent feia grans elogis dels *Estudis opus 25*, de les masurques, nocturns, balades, valsos i de la *Sonata per a piano*. Schumann també va escriure sobre obres de Mendelssohn (les sonates, els preludis i fugues *op. 35*, el segon *Concert per a piano*, la *Simfonia Escocesa* i del *Somni d'una nit d'estiu)*, de Schubert (el *Gran duo* i la *Simfonia en Do major)*, i sobre obres concretes, com els dos *Concerts per a piano* de Moscheles, dues *Simfonies* d'Spohr, un quartet de corda de Cherubini, els *Estudis* de Liszt i fins i tot comentà peces per a piano de qui acabaria sent la seva esposa, Clara Wieck (les *Soirées, op. 6)*. L'últim article de crítica musical que va escriure, titulat *Nous camins*, el va dedicar a un altre jove talent les obres del qual l'havien impressionat i a qui augurava un avenir gloriós: Johannes Brahms. Aquesta declaració premonitòria i els auguris sobre l'art de Chopin li han atorgat una fama de visionari que potser no és del tot encertada; certs comentaris sobre altres compositors, elogis enardits a figures que ara considerem de tercera divisió, i algun atac frontal a obres concretes (vegeu el demolidor article sobre *Els hugonots* de Meyerbeer, de 1837) amb arguments tan viscerals com pobres i tendenciosos, posen en qüestió l'objectivitat i, sobretot, el valor absolut de les seves opinions. De fet, a part del viatge de

Un dels primers articles que va escriure Schumann va ser un enardit elogi al talent de Chopin.


BIBLIOTECA ORFEÓ CATALÀ BARCELONA

joventut a Itàlia i les breus estades amb la seva esposa Clara a Sant Petersburg i Holanda, Schumann no va sortir gaire de la seva regió i això confereix un cert regust provincià a les idees que mostra en parlar de mons musicals no germànics: la seva ignorància del panorama musical a Itàlia o a França i els accentuats prejudicis el portaren a expressar en més d'una ocasió opinions tendencioses i poc objectives. En canvi, la seva condició de creador confereix a les seves opinions una lucidesa i profunditat que mai podran aconseguir crítics no compositors.

Eusebius i Florestan. El caràcter bipolar de Schumann queda magníficament retratat en els seus escrits: fa la sensació que estan creats per individus diferents, oposats, però no pas contradictoris. Schumann va utilitzar molts pseudònims per signar els seus escrits, però els més habituals i representatius de la seva personalitat dual són Eusebius i Florestan (també el trobem rere noms com Jonathan, Meister Raro, Jeanquirit, Rohr o Serpentinus). Schumann converteix aquests noms en personatges, els atorga vida pròpia i hi vehicula les seves emotives i acalorades opinions. Tots dos pensen i senten el mateix però ho manifesten de manera diametralment oposada en virtut d'un temperament molt accentuat: Florestan és impulsiu, fogós, abraonat, apassionat, vehement i ferotge. Eusebius és de naturalesa dolça, amable i apacible, parla suaument i delicada, i esgrimeix *"un lliri com a única arma"*. Florestan és qui proclama *"llenceu-lo als lleons!"* en comentar la *Gran sonata elegíaca* de Carl Loewe; qui diu que Liszt *"té molts dits i poc cervell"*, i qui defineix la música de Wagner com a *"miserable, informe, repugnant i absolutament amateur"*, i que en veure'l dirigir l'òpera *Fidelio* el qualifica de pèssim director. Eusebius es mostra comprensiu amb les errades harmòniques i *"les mil faltes"* que detecta en una *Sonata* de Delphine Hill, justificades per la *"seva condició femenina"* (sic). Eusebius no fa mai sang; Florestan busca brega, va a la guer- ra amb el plaer, l'orgull i el compromís messiànic d'un croat: *"Avui em sento com un jove i coratjós guerrer esmolant la seva espasa per primera vegada per a una bona causa!"* Schumann és conscient i es rabeja en aquesta polaritat temperamental, però l'explica amb una ombra de recança en una carta a Heinrich Dorn el setembre de 1836: *"Eusebius i Florestan són la meva doble naturalesa, i m'agradaria que es combinessin en una mateixa persona."* Aquest únic personatge híbrid havia de ser Meister Raro, que amaga un acrònim compost per l'última síl·laba del nom de la seva enamorada Clara, i la primera del seu propi nom. Però la seva accentuada dualitat era irreconciliable: salvant les distàncies, un Jeckill i Hide en tota regla.

Podem considerar Schumann un dels crítics musicals més importants de la primera meitat del XIX. No tenia la facilitat i l'experiència de Hanslick, ni l'elegància d'estil o el sentit de la proporció de Debussy, ni la ferotgia dels escrits d'Hugo Wolff; però la seva aportació a la cultura musical té un valor que cal no menystenir.

RMC 309-310

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 al cicle Palau 100 Cambra de la temporada 2010-11, a partir del dia 12 de juliol de 2010.

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.

Christian Lindberg ho és tot, menys convencional. Ell mateix es defineix com un bohemi, però redimit per la disciplina. Quelcom que demostra amb una activitat artística incessant, ja sigui com a trombonista, director o compositor. De fet, en el concert que va oferir amb l'Orquestra Simfònica del Vallès durant la darrera temporada es va mostrar simultàniament en totes tres facetes. I ho va fer amb una obra, *Helikon Wasp*, que de ben segur degué aixecari de la cadira més d'algun oient que, poc previngut, no esperava veure ni sentir els membres de l'orquestra cridar a l'unison *"Helikon Wasp!"* mentre el solista, el mateix Lindberg, narrador, trombonista i director alhora, explicava la sorneguera història d'una vespa heroica, sense conviccions ni moral, que l'únic que vol és, precisament, fer remoure a les cadires els *"manieristes intel·lectuals"*, com l'autor explica. Significativa obra d'un personatge que s'ha fet un lloc en l'actual panorama musical a força de creure en ell mateix i en les capacitats de la música com a vehicle transformador de les ments més carrinclones.

Christian Lindberg

"Ploma, batuta i trombó"

RMC
309-310

per MERCEDES CONDE PONS

Després d'una intensa *masterclass* de trombó a l'aula de cor de l'ESMUC en què amb molt de sentit de l'humor i una sinceritat sense pedanteria va donar alguns consells essencials als estudiants que hi van participar sobre la tècnica i presència física per tocar el trombó, Christian Lindberg s'asseu relaxat a la cadira d'una aula de la mateixa Escola per respondre a la munió de preguntes que l'esperen. I és que la seva personalitat convida a fer-li preguntes i més preguntes.

–Quines són les característiques més importants per esdevenir un bon trombonista?

–Hi ha tres coses essencials: el sentit del ritme, molt bona oïda musical i una gran personalitat musical. A banda d'això, també s'ha de tenir una bona forma física, molta resistència i capacitat pulmonar; per això jo m'entreno cada dia, i ja he fet vuit maratons!

–Cada vegada hi ha més diversitat d'estils musicals però menys diferències entre aquests. Quin creu que és el futur de la música?

–És cert que avui dia els estils són més propers, això fa que tots en puguem aprendre de tots; però la gent també reconeix com és d'important que hi hagi diferents estils i jo reivindico l'originalitat de cada música, que la música espanyola s'interpreti en l'estil que li escau.

–Considera que la música clàssica està estancada?

–No ho crec, però sí que és cert que alguns promotors, mànagers i gerents d'orquestra transformen la música clàssica en quelcom passat de moda. Tanmateix, la música per si mateixa no pot passar de moda, està viva i és el present. El que sí crec és que el mateix concepte de "música clàssica" és molt negatiu per a aquesta, la perjudica. S'hauria de parlar més aviat de música acústica.

–Però creu que el problema pot radicar també en el concepte de concert tradicional?

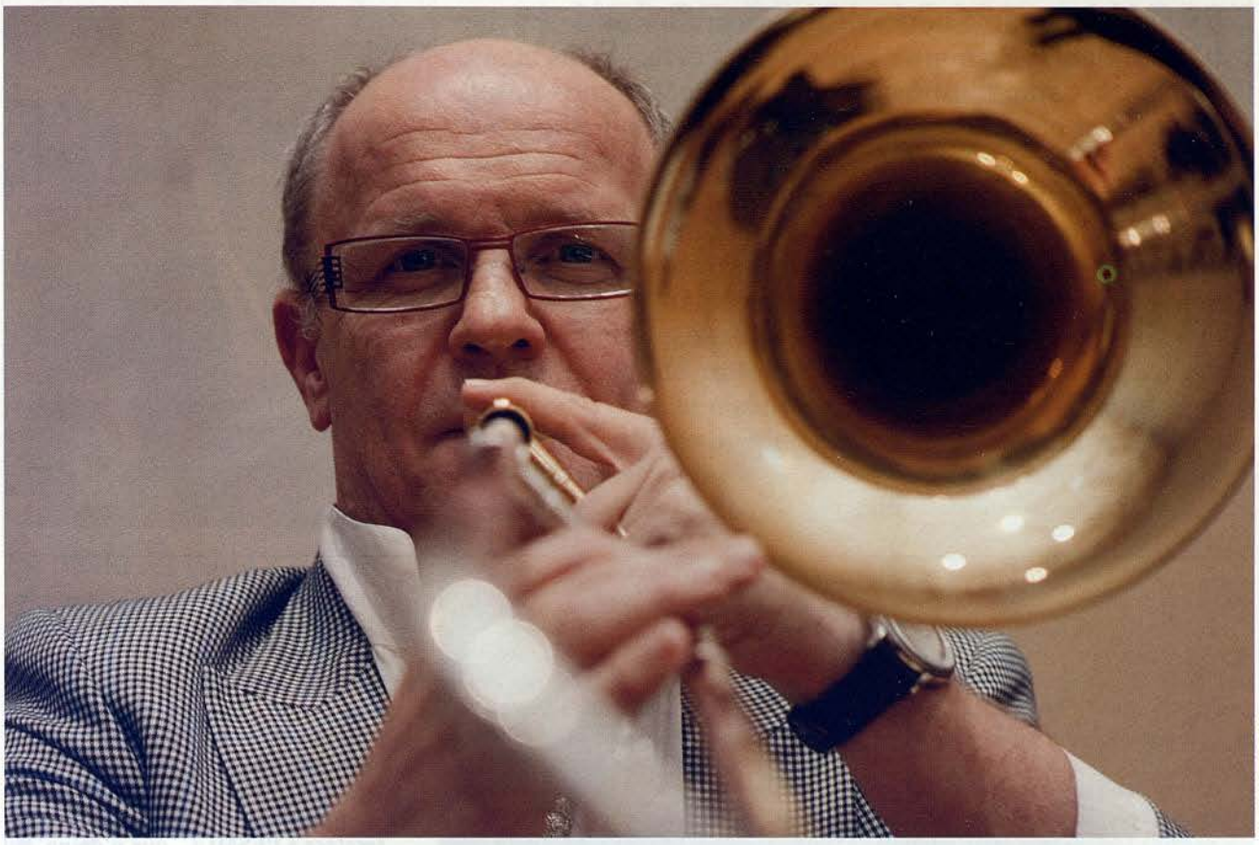
–Sí, absolutament. En molts llocs aquest concepte està antiquat. Cal viure en el temps actual. I és per això que en un moment donat, l'any 2002, vaig deixar de fer servir el frac i vaig notar una gran diferència de percepció del públic, que veien per fi una persona corrent al damunt de l'escenari, no algú extraordinari que portava un vestit no gens habitual als nostres dies.

–Què més es pot fer per actualitzar el model de concert?

–Es pot repensar l'estructura establerta de concert: obertura, solista, simfonia. És una ordenació que es dóna per descomptada i, encara que funciona, no té per què ser l'única vàlida. També funciona, com fa l'Orquestra Simfònica del Vallès, incloure una obra "secreta" en el programa, que en fa molt emocionant l'audició. I també s'hauria de plantejar el fet de dirigir-se al públic per presentar les obres. És molt important la informació que es dóna al públic. Totes aquestes coses trigaran temps a normalitzar-se, perquè implica trencar una tradició, però s'ha de fer pas a pas.

–Vostè ha escrit moltes obres per a trombó solista. Va ser la manca de repertori per a aquest instrument el motiu pel qual va començar a escriure música?

–No, en absolut. Hi ha molt de repertori per a trombó. Jo ja he estrenat 90 concerts i 300 peces de diverses formacions per a trombó. Però la raó per la qual vaig començar a escriure no és aquesta, sinó que més aviat va ser per accident. Algú em va demanar que escrivís una obra, ho vaig fer i després altres persones em van començar a demanar obres i a fer encàrrecs. Per ser honest, però, he de dir que vaig començar composició abans dels 20 anys i vaig escriure una peça de la qual no vaig quedar content i em vaig prometre a mi mateix que no escriuria mai més. Anys més tard, però, Jan Sandström, el meu compositor favorit, em va convèncer que havia d'escriure. Jo ja tenia 39 anys! Ell havia d'escriure una obra però



LAYETANAOFFICE.COM

no tenia temps i em va demanar que ho fes jo. Hi vaig estar treballant un any i mig i ell m'hi va ajudar una mica. Vaig fer prometre a l'orquestra que si l'obra no era bona no s'interpretaria, però va sortir bé i l'endemà em van fer dos encàrrecs més! I ara m'arriben encàrrecs de grans orquestres, com la Rotterdam Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Australian Chamber Orchestra, Scottish Chamber Orchestra...

–Quin tipus d'obres li demanen?

–Jo escric tant per a orquestra simfònica com concerts amb instruments de vent solista o fins i tot per a *ensembles* de vent. Però també he escrit un *Concert per a viola* i una òpera de 40 minuts. Però els encàrrecs m'arriben sobretot d'orquestres simfòniques. Per tant, acostumen a fer-me els encàrrecs amb tres o quatre anys d'antelació.

–En quin punt el seu rol com a virtuós del trombó bloqueja la seva activitat com a compositor?

–En aquests moments jo sóc en primer lloc compositor i tinc molts encàrrecs per escriure música i continuaré escrivint fins que em mori. El meu segon ofici és el de director. Sóc titular de dues orquestres i un *ensemble* de vent i vull intentar mantenir-les. Per tant, la feina com a trombonista vull mantenir-la fins que no afecti la meva feina com a compositor.

–Vostè va començar tocant el trombó i el fet d'esdevenir compositor li va venir més aviat per accident. Actualment considera molt més important la seva faceta com a compositor que no la de virtuós del trombó. Per què s'ha esdevingut, aquest canvi?

–Perquè compondre és extremament natural per a mi. Simplement, no puc viure sense fer-ho. És quelcom que, des del moment que vaig començar, encara em sorprenc de com de natural m'arriba a sortir. És una cosa que faig cada dia, cada matí quan em llevo...

–Quin és el seu sistema a l'hora d'escriure, de compondre?

–Quan es tracta d'un encàrrec, normalment tinc uns tres anys per fer la peça. El primer estadi és el de deixar que sorgeixin les idees, la temàtica. Després ve l'estadi en què cada dia escric un petit embrió, un tema breu d'uns deu o quinze segons. Per a cada peça arribo a escriure vint-i-cinc o trenta fragments d'aquest tipus, i a això dedico uns tres mesos. Després d'això miro aquests fragments des de la distància i selecciono els més interessants, uns sis o set només. Llavors faig l'estructura de l'obra i començo a compondre. Cada dia escric un màxim de 20 segons de música i quan he acabat aquest estadi, que el faig per *particelli*, orquestro l'obra sencera. I després s'han de fer totes les correccions...

–Aquestes idees embrionàries, li vénen soles o les ha de pensar?

–Les idees en l'estat originari vénen soles. Puc estar assegut al tren i tenir múltiples idees però a l'hora de posar-les sobre paper, he d'estar assegut i pensar com les puc escriure. I per fer això treballo una o dues hores molt concentrat només per a aquests 15 o 20 segons. Després les deixo reposar. I d'aquestes, amb el temps, puc veure quines són realment bones i les altres, les llenço a la paperera.

–Considera que la seva música té les arrels en la cultura escandinava?

–Jo escric des de l'interior i intento no passar massa pel cervell, per ser totalment lliure. Però, és clar, un pot mirar i des de fora, en aquest sentit, sí que hi ha una empremta dels meus orígens escandinaus, però també n'hi ha molt d'altres països, perquè viatjo molt durant l'any.

–La inspiració pot venir en el moment menys esperat?

–Sí, absolutament. Les idees poden venir en qualsevol moment, però el treball, l'acte de la composició, només pot venir del treball dur i diari.

–Vostè parla molt de disciplina, tant com a compositor com també a l'hora de tocar el trombó, tal com es desprèn de la *masterclass* feta a alumnes de l'ESMUC just abans de l'entrevista. Creu que aquesta disciplina és quelcom que la gent escandinava porta a dins de forma natural?

–No ho crec pas. En aquest sentit em sento molt més espanyol que no pas suec. Jo sóc de naturalesa molt bohèmia. Per tant, necessito estructurar-me molt per tal que les coses em surtin, i això, en el fons, és bo, perquè si un, de forma natural és molt disciplinat, té la ment molt tancada a moltes coses. Un també ha de ser capaç de comunicar-se amb els altres i estar obert a noves influències.

–Quines són les seves fonts d'inspiració i els temes en què basa gran part

No hi ha cap dubte dels orígens escandinaus de Christian Lindberg. No només l'acompanya el físic –ulls blaus, pell clara–, sinó també un caràcter directe i gens posat, que atrapa qualsevol que es posi davant d'ell com a interlocutor. És pacient, i això ho demostra tant en la sessió d'entrevistes simultànies com en la també simultània sessió de fotografies, després d'una intensa classe magistral de trombó a l'ESMUC, que combina amb els assajos del concert que ofereix la mateixa setmana amb l'Orquestra Simfònica del Vallès. A més d'això, afirma, dedica una o dues hores al dia a estar en forma practicant fúting i encara una o dues més a la seva passió actual, la composició. Tot un exemple de com treure el màxim profit d'un mateix, sense descuidar el principal, la diversió i, com a conseqüència, la satisfacció personal.


LAVETANAOFFICE.COM

de les seves obres?

–La vida! Tot el que m'envolta. Qualsevol petita emoció, sensació que tinc dins meu. Per això és tan meravellós compondre, perquè qualsevol cosa, qualsevol experiència pot ser traslladada en música.

–La seva música és molt atrevida, no li fa por sorprendre el públic amb efectes que fins i tot puguin crear estranyesa inicial. Quina és la reacció dels músics quan treballa amb ells una peça que els requereix no només tocar, sinó també parlar, cridar...?

–Tothom, per molt diferents que siguem, tenim en essència aquest caos interior i aquesta bogeria... No crec que a ningú li resulti tan estrany, doncs, reconèixer aquest caos interior. Per això és tan important la disciplina, perquè si jo poso a la partitura de dir quelcom de la forma més pura i sincera possible, no hauria d'haver-hi, en el fons, cap problema de comunicació. Llevat que algú tingui la ment molt tancada, que és clar que hi ha gent així...

–Amb el públic passa el mateix?

–Sí, és el mateix. Només s'ha de ser molt convincent i, en aquest sentit, les notes al programa en aquest tipus d'obres són molt importants, perquè si un comença a cridar sense saber per què, doncs és clar, la gent pot no entendreho... i llavors pensen que estàs boig. Això és la meva responsabilitat, però també la de l'orquestra. Tothom respecta Kafka, malgrat que els seus llibres siguin absolutament bojos i meravellosos!

–Què intenta expressar en les seves obres?

–Sempre s'hi vol expressar alguna cosa, però un oient no necessita rebre ni entendre-ho tot alhora. Amb això succeeix com en una relació. El primer dia no ho pots donar tot, has de guardar algun secret, per suscitar interès en l'altra persona. Per tant, en una obra hi ha molts secrets que es van desvelant o no, al llarg de l'obra. Si un para atenció en Brahms o en Xostakóvitx, encara avui s'hi poden descobrir algunes idees que quedaven amagades. Un exemple és la *Cinquena Simfonia* de Xostakóvitx. Oficialment es considerava que aquesta era una simfonia de tribut a l'Estat rus, però el fet és que hi ha un tema amagat que només fa pocs anys s'ha descobert. Xostakóvitx tenia una amant que va refusar casar-se amb ell i el va deixar per anar-se'n a Espanya, on es va casar amb un home de nom Roman Carmen. Per tant, ella va esdevenir la seva Carmen. I ell fa servir el tema de la Carmen de Bizet al llarg del moviment final. A més a més, hi ha un moment en què fa servir la nota La de forma reiterada i incisiva (fins a 256 vegades), perquè Lala era el nom d'aquesta jove que el va refusar.

–A *Helikon Wasp* (l'obra que va interpretar amb l'Orquestra Simfònica del Vallès al Palau de la Música), vostè explica que volia demostrar el seu enuig contra un tipus de buidor intel·lectual que circula en el món de la música. Es sent, d'alguna manera, un lluitador, un cavaller que va a les croades en defensa de la música contemporània?

–Crec que ho sóc, però no com a propòsit. El meu pare era pintor i al seu pare li agradava molt com pintava, però li demanava de no dedicar-s'hi com a ofici perquè no es guanyaria la vida. Per tant, el meu pare va voler reaccionar amb mi de la forma contrària i mai no es va oposar a res del que volia fer, sinó que més aviat m'encoratjava a ser fort interiorment i creure en el que feia. I això és el que faig, bàsicament. No tinc por, faig el que vull fer, i si això és radical o avantguardista, això no m'importa.

–Com a intèrpret, trombonista i director, què li agrada més, interpretar les seves obres o bé s'estima més les d'altres compositors?

–Per a mi no hi ha diferència, perquè quan dirigeixo una peça jo sóc una persona diferent del compositor, per molt que l'obra sigui meva. Jo he d'entrar a la peça com a director o trombonista i aprendre-la des d'aquest punt de vista, que no el tinc com a compositor. I després puc dir "aquest compositor no és gaire pràctic a l'hora d'escriure, això és molt difícil de tocar, etc.", malgrat que sigui jo mateix qui ho ha fet!

–Aprofitant que ha ofert una *masterclass* a l'ESMUC, què n'opina, del nivell musical dels estudiants en aquesta escola?

–Crec que el nivell musical a Espanya és molt alt, avui dia. Tinc dos països favorits, en aquests moments, perquè són els que han fet el més alt progrés en molt poc temps, que són el Japó i
Espanya. Si compares les orquestres d'aquí respecte de com eren fa trenta anys, hi ha hagut una autèntica revolució!

–Des d'aquí es té la idea que els països escandinaus són llocs ideals per la disciplina musical, ja sigui com a instrumentista o com a compositor, perquè la gent està molt més enfocada en la feina, ja sigui pel clima o el caràcter de la gent...

–Crec que el fet que Espanya i Itàlia tinguin un clima que permet una vida tan plena de colors, marca la diferència en els músics, els fa millor encara i els dóna més i millors possibilitats per a la composició. Escandinàvia és una bona regió per a la composició, però personalment, els millors compositors dels darrers temps són del sud d'Europa.

–Creu en el futur de la música?

–Absolutament, la música és quelcom que tothom necessita. Però ens ho hem de creure, sobretot els músics de la "clàssica", que no som antiquats, contràriament al que pensa gran part de la societat. Per exemple, el jazz, o el rock, estan molt ben acceptats i tenen molt de públic, però jo crec fermament que Mozart mai es deixarà d'escoltar, no morirà mai.

EL MES DE JULIOL-AGOST, A L'ABAST

The Royal Ballet retorna amb 'La bella dorment'

La temporada de ballet del Gran Teatre del Liceu fa la sensació que és més una mena de fill obligat que no estimat de debò.

per J. COMELLAS



ALINA COJOCARU ÉS AURORA A *LA BELLA DORMENT*

BILL COOPER

Després de cinc mesos de buit, precedits per d'altres cinc també desèrtics, arriba una gran companyia anglesa, The Royal Ballet, que tanca un cicle que havia obert al mes de setembre una altra destacada formació britànica, The English National Ballet.

The Royal Ballet és la companyia de ballet clàssic anglesa per excel·lència. Els seus antecedents pouen a l'inici dels anys trenta de la mà de la mítica ballarina irlandesa Ninette de Valois –ex Ballets Russos–, i amb el nom de Vic-Wells Ballet, que després, l'any 1939, va passar a ser Sadler's Wells Ballet, fins que definitivament va esdevenir The Royal Ballet establint lligams amb el Covent Garden.

Amb un centenar de membres del cos de ball i una escola pròpia, aquesta va ser la companyia de la qual en els anys seixanta i setanta van ser figures el duo format per Margot Fonteyn i Rudolf Nureiev, intèrprets de passos de dos que han quedat en la història del ballet com a fites de memòria inesborrable. Va ser una col·laboració que es va perllongar fins a l'any 1979, quan es va retirar la ballarina, que va ser honorada amb el títol de Prima Ballerina Assoluta de la companyia. Altres noms rellevants, entre d'altres, que han passat pel Royal Ballet han estat Alessandra Ferri, Alicia Markova i Roberto Bolle.

Actualment The Royal Ballet és dirigit per Monica Mason, una autèntica institució a la casa des que als setze anys d'edat va esdevenir la ballarina més jove de la companyia. La seva trajectòria s'ha desenrotllat sempre al Royal Ballet, en un recorregut que l'ha portada a la màxima responsabilitat.

Al Liceu oferiran una coreografia de gran espectacle, sense massa marge per sorprendre i alhora d'una rotunda i immarcescible bellesa. Ens referim a *La bella dorment*, sobre música de Txaikovski, basada en la coreografia original de Marius Petipa, reelaborada per Frederick Ashton, Anthony Dowell i Christopher Wheeldon, que és qui hi ha fet un darrer i espectacular afegitó.

Amb *El llac dels cignes* i *Trencanous* configura l'aplec de creacions més importants del coreògraf francès pare del Ballet Imperial Rus.

Ens trobem en el món del ballet clàssic/romàntic més ortodox, servit en tot cas per la màxima excel·lència qualitativa. I aquesta dada resulta remarcable perquè massa sovint aquests ballets de referència s'han prodigat en condicions de rigor immerescudes, fet afavorit per la bona acollida que sempre aconsegueixen.

THE ROYAL BALLET. *La bella dorment.* Música: Piotr I. Txaikovski. Coreografia: Marius Petipa, amb afegits de Frederick Ashton, Anthony Dowell i Christopher Wheeldon. Direcció: Monica Mason. Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu.
LICEU. DEL 10 AL 13 DE JULIOL DE 2010.

RMC
309-310

LIED SENSE PARTITURA



Rainer Maria Rilke

An die Musik

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit
die senkrecht steht auf der Richtung
vergehender Herzen.

Gefühle zu wem? O du der Gefühle
Wandlung in was?— in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt,—
heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft:
rein,
riesig
nicht mehr bewohnbar.

A la música

Música: alè de les estàtues. Potser,
silenci de les imatges. Llengua allà on acaben
les llengües. Temps
perpendicular a la direcció dels cors que traspassen.

Sentiments, per a qui? Mudança dels sentiments,
en què? En paisatge audible.
Música, oh tu, estrangera. Tu, espai del cor
que ens excedeix. Íntima matèria nostra
que, transcendint-nos, s'obre camí cap a enfora,
sagrat comiat:
car allò interior ens envolta
com una llunyania exercitada, com
una altra cara de l'aire:
pura,
immensa,
ja inhabitable.

RMC
309-310

Rainer Maria Rilke, nascut l'any 1875 a Praga –que llavors formava part de l'Imperi austrohongarès– i mort de leucèmia a Suïssa el 1926, és un dels grans poetes i prosistes de llengua alemanya –tot i que també va escriure més de quatre-cents poemes en francès. Autor d'obres cabdals com *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, *Les elegies de Duino* i *Els sonets a Orfeu*, va centrar-se en els problemes del cristianisme en un temps de dubtes i d'angoixes metafísiques. Viatger infatigable, enamorat sovint frustrat (Lou Andreas-Salome fou una de les seves amants i confidents), el 1902, a París –on va fugir del matrimoni amb l'escultora Clara Westhoff i d'una vida familiar que no estava feta per a ell–, es va enamorar de la modernitat artística a través de l'obra de Rodin i de Cézanne. Els seus poemes sovint parteixen de les arts plàstiques i de l'observació objectiva rodiniana –que és a l'arrel de textos tan coneguts com "La pantera"–, però la seva actitud davant la música és més ambigua i ha estat discutida sovint per la crítica. En aquest poema, Rilke parteix d'idees místiques sufís, segons les quals l'univers està dividit en dos nivells: un món de percepcions físiques immediates i un món espiritual difícilment abastable. La funció de l'art, de la música en aquest cas, és permetre'ns passar de l'un a l'altre, ni que sigui fugaçment. La música –art especialment poderós perquè no necessita la paraula– obre un portal entre dimensions, elimina la percepció normal del temps i ens ajuda a endinsar-nos en un nou entorn, ric en noves experiències suprasensorials.

Miquel Pujadó

PAPER D'ASSAIG

Un noi del Shropshire

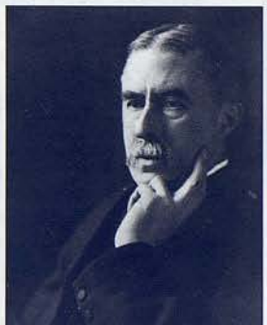
per MIQUEL DESCLOT

POETA



A quest hivern, en Jordi Domènech em va convidar a Manlleu a parlar sobre poesia i música. Dos anys enrere ja hi havia anat a parlar de Petrarca i els madrigalistes del segle XVI, i m'havia trobat amb la grata sorpresa que m'hi esperaven una cinquantena ben bona de persones, arribades de diversos punts de la comarca (mèrit d'en Jordi Domènech, que ha sabut aglutinar al llarg dels anys aquell públic fidel de feliços "pocs"). Enguany, doncs, encara vaig gosar proposar-los una incursió en un món menys familiar: el de la cançó culta anglesa. En sengles sessions, ens vam ocupar de la poesia d'A. E. Housman i de la de Thomas Hardy en la cançó anglesa.

Thomas Hardy ja és prou conegut entre nosaltres com una de les veus més penetrants i influents de la poesia anglesa, però Alfred Edward Housman és molt poc més que una entrada d'enciclopèdia: no em consta que traductors de poesia anglesa com Marià Manent o Marià Villangómez, per exemple, n'haguessin traduït mai ni un sol poema. Housman havia nascut l'any 1859 en un poblet del Worcestershire i havia fet estudis clàssics a Oxford, tot i que no va arribar a passar l'examen de graduació, sembla que per un excés de confiança. Després d'això es va establir a Londres, on va treballar a l'Oficina de Patents, mentre continuava dedicant-se privadament als estudis filològics sobre poesia grega i llatina, talment que, publicació rere publicació, es va guanyar un prestigi prou extraordinari perquè l'any 1892 li oferissin una plaça al University College de Londres, i el 1911 una càtedra a Cambridge, on ja s'havia de quedar fins a la mort, el 1936. Però, fora del camp de la filologia clàssica, on és tingut per un llatinista eminent, Housman és recordat sobretot per un volum de seixanta-tres poesies que es va editar ell mateix l'any 1896, *A Shropshire Lad* (Un noi del Shropshire). El llibre va caure com una raresa inesperada d'un professor de llatí i va passar inicialment sense pena ni glòria. Però a principis del segle XX ja començava a ser un llibre de referència per al jovent de l'època. George Orwell va poder escriure que Housman *"va exercir una profunda influència entre la joventut més inquieta"* entre 1910 i 1925 (de fet, *A Shropshire Lad* era un dels llibres més populars a les trinxeres britàniques durant la primera Guerra Mundial). Des del 1896 fins ara, el volum no ha deixat mai de reeditar-se (i Housman no en va voler cobrar mai ni un penic de drets).



ALFRED EDWARD HOUSMAN

El llibre es fixa en les experiències de la joventut de l'Anglaterra rural de l'últim terç del segle XIX (el Shropshire, als Midlands occidentals, és el comtat veí del Worcestershire natal de Housman), una joventut que veia canviar el món ancestral heretat dels pares, les seves formes de vida, una joventut que era enviada al sacrifici a les llunyanes guerres imperials... Housman hi construïa un cicle líric on ell mateix reconeixia la influència de les cançons de Shakespeare, de les balades tradicionals i de la poesia de Heine. Sota l'enganyosa aparença d'una lírica musical, directa i transparent, però alhora continguda i tibant, s'hi manifesta una poesia d'una melangia torbadora, d'un pessimisme desesperançat, on ja la religió dels avantpassats no és consol de la fugacitat i la fragilitat irreparables de la vida, ni l'amor de la pàtria i de la reina pot maquillar la misèria i el sofriment de la guerra i de la pobresa. En un dels poemes, la contemplació de la contrada li fa exclamar un dels versos més lapidaris del recull: *"That is the land of lost content"* (aquesta és la terra del goig perdut).

Com havia aconseguit Heine entre els liederistes alemanys, el llibre de Housman va atreure els compositors anglesos tant per les seves mateixes qualitats musicals com per la sintonia amb el profund sentiment de pèrdua que experimentaven les primeres generacions del nou segle. De fet, es podria afirmar que el llibre de Housman va ser l'estímul definitiu per al naixement d'una cançó culta anglesa equiparable al *lied* alemany i a la *mélodie* francesa. El 1904 va aparèixer ja un primer cicle de deu cançons, amb el mateix títol del llibre, degut a Arthur Somervell, molt més interessant del que podria fer pensar el poc ressò del nom d'aquest autor. Però van ser els compositors més joves els que més es van engrescar amb el llibre de Housman. Ralph Vaughan Williams en va fer un cicle de sis cançons el 1909, amb el títol manllevat a un dels versos, *On Wenlock Edge*, per a tenor, piano i quartet de corda. El malaguanyat George Butterworth, company de recerca folklòrica de Vaughan Williams, i potser el que més íntimament es va identificar amb la poesia de Housman, en va escriure onze cançons entre 1909 i 1912, que es van publicar pòstumament en dues sèries. El compositor i poeta Ivor Gurney també en va produir dues sèries entre 1908 i 1921. Darrere d'ells, molts altres compositors es van anar afegint de mica en mica a l'empresa de musicar aquells versos: John Ireland, C. W. Orr, E. J. Moeran... Es calcula que a hores d'ara existeixen més d'un centenar i mig de cicles de cançons compostos sobre aquests poemes: déu n'hi do, per a un poeta de pràcticament un sol títol.

Si em calgués triar una sola cançó que reflectís l'atmosfera del llibre, potser escolliria *Is my team ploughing?* de George Butterworth, resolta amb l'economia i la justesa d'un clàssic, en perfecta comunió amb els recursos de la balada tradicional anglesa, com el poema mateix. El text presenta un diàleg entre un noi mort a la guerra i un seu company que ha sobreviscut i ha refet la vida al poble. Em permeto donar-ne, per a qui vulgui acostar-s'hi, la mateixa traducció d'urgència que vaig fer per al públic de Manlleu: *"—¿Encara tira i llaura/ el meu parell valent,/ i el vell arnès dringueja/ com, doncs, del meu vivent?// —Sí, sí, els cavalls treballen,/ l'arnès torna a dringar;/ tot marxa, bo i tu jeure/ on vas un temps llaurar.// —¿I xuten la pilota/ al prat del riu proper,/ i els nois hi van darrere,/ quan ja no sóc porter?// —Sí, sí, la bimba vola,/ i els nois s'hi fan de cor;/ la porteria aguanta,/ amb un porter ben fort.// —¿Somriu la meva noia/ que em feia tant delir,/ i ja no plora en jeure,/ a l'hora de dormir?// —Sí, sí, ja jeu tranquil·la,/ no plora en un racó,/ viu més que complaguda./ Au, calla i dorm, minyó.// —El meu amic té forces,/ ara que estic retut?/ Ha trobat llit més flonjo/ que aquest que m'ha escaigut?// —Sí, sí, en bon jaç reposo,/ tothom m'enveja aquí;/ d'un mort la noia estimo,/ no em facis dir de qui."*

RMC 309-310

llibres



Perspectiva musical de Catalunya des de la *Revista Musical Catalana* (1904-2008)

A CURA DE ROMÀ ESCALAS I LLIMONA.
BARCELONA, 2009. INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS.

No resulta gens fàcil glossar la trajectòria d'una publicació que ha estat durant més d'un segle l'única referència de la música catalana i en llengua catalana, sobretot quan encara és viva i ha tingut fins a l'actualitat un recorregut tan canviant. Malgrat els inconvenients, el resultat d'aquest estudi que ha publicat l'Institut d'Estudis Catalans en l'avinentesa del Centenari del Palau de la Música Catalana és, per sobre de qualsevol adjectiu, un instrument de gran utilitat. Una utilitat que, com la mateixa publicació, ha estat des dels seus orígens el lema bàsic i la meta final a aconseguir.

El llibre en qüestió fa referència, ja en el títol, a una "perspectiva musical de Catalunya". La perspectiva que ofereix el llibre n'és un mirall organitzat, des de diferents temàtiques, que la "Revista Musical Catalana" ha tractat des de la seva gènesi. Romà Escalas i Llimona, l'editor, ha tingut molta cura a l'hora de seleccionar tant els departaments com els referenciadors de cada capítol. Noms com els del mateix Romà Escalas, junt amb els de Josep Dolcet, Joaquim Garrigosa, Francesc Cortès, Biel Ferré, Ramon Vilar, Albert Romaní o Xosé Aviñoa són prou coneguts per mèrits propis dins de l'àmbit de la investigació de la història de la música catalana i a Catalunya, i els del director de la "Revista Musical Catalana" Jaume Comellas o els col·laboradors habituals com Francesc Taverna-Bech hi estan justificats per raons òbvies. Per tant, el seu criteri respecte de l'avaluació i posada en qüestió del valor històric de la publicació és el més adient, al marge del contingut dels articles, en línies generals molt coherents, en alguns casos massa sintètics, en d'altres anecdòtics.

El llibre cataloga els factors d'interès que s'escauen dins de l'àmbit de la música catalana en blocs com els de la música coral, la presència del piano a Catalunya, el patrimoni organològic a Catalunya, l'etnomusicologia, la música i la religió, el món guitarrístic a Barcelona, el patrimoni musical català, els estils d'interpretació, la creació contemporània i l'acollida a Catalunya de les influències internacionals. Potser mancaria referenciar l'atenció a la música popular –entenguemne la música per a cobla, no l'arribada del *pop* i el rock– o la recepció d'un gènere tan prolífic com l'òpera a Catalunya. Si el llibre no ho desvincula en un capítol a banda no és per manca de presència a la "Revista Musical Catalana", sinó potser per un exercici de síntesi necessari a l'hora de configurar l'edició del llibre.

Però la lectura d'un llibre d'aquestes característiques deixa un regust noble al paladar. El gust de ser davant d'una realitat indiscutible, la del solatge d'una publicació –la "Revista Musical Catalana"– que ha complert amb voluntat i resultats més que notables la tasca d'enriquiment d'una cultura, la catalana, que cada cop sembla estar més diluïda. Si els seus primers cent anys de vida estaven sòlidament justificats –com demostra aquest llibre–, la seva continuïtat en l'actualitat es fa imperativa.

Mercedes Conde Pons

RMC
309-310



(Des)acords. Música i músiques als Països Catalans (1975-2009)

COORDINACIÓ: JOAN-ELIES ADELL I JAUME RADIGALES.
Autors: Benet Casablancas, Xavier Cester, Mercedes Conde Pons, Josep Vicent Frechina, Josep Lluís i Falcó, Rosa Massagué, Víctor Nubla, Mònica Pagès, Miquel Pujadó, Jordi Turtós.
EL CEP I LA NANSA EDICIONS.

El debat sobre temàtica musical, ja sigui estètic o sociològic, és una de les moltes mancances que afecten el nostre sistema musical. Per aquest motiu, d'antuvi s'ha de saludar amb complaença la publicació d'un llibre que té en el debat integrador el seu objectiu i finalitat. En tot cas, potser seria més idoni parlar de proposta de debat, o provocació al debat, ja que el que fa el volum és oferir al lector un aplec de reflexions sobre una variada gamma d'aspectes que afecten l'existència de la música a casa nostra, a més amb una visió –no ben justificada pel contingut– oberta als Països Catalans.

Un volum com aquest s'ha de jutjar en principi per les seves intencions, impecables, i també per la seva coherència, i si cal ritme intern. I aquí ens trobem amb el problema que, tot i que s'abastin molts aspectes, mai no es pot arribar a tots, sempre en pot faltar –o sobrar– algun, segons les preferències de cada destinatari. I ja ficats en el detall, difícilment totes les parcel·les acaben essent ateses amb el mateix nivell d'idoneïtat i rigor.

Des d'aquestes premisses, i un cop celebrada i felicitada la iniciativa en la seva globalitat, hom acusa des de parcel·les molt ben ateses i interessants, a d'altres en què aquesta condició excel·leix menys. Els treballs de Xavier Cester ("Quan acaba el totxo comença la gent"), Mercedes Conde Pons ("L'educació musical, un bé de tots?"), Mònica Pagès ("Composició musical"), Rosa Massagué ("Crítica als mitjans i mitjans poc crítics") i Josep Vicent Frechina ("La primavera creativa de la música en català"), se situen en el primer apartat, del qual també forma part l'interessant diàleg entre Benet Casablancas i Miquel Pujadó que clou el volum; alhora, hom troba prescindible el capítol dedicat a la programació radiofònica de música popular, mentre que la llarga introducció peca de confusionària i poc clarificadora pel que fa als objectius del llibre; les coses transcendents també es poden dir de forma planera.

J. Comellas

discos



EDUARD TOLDRÀ
Integral de cant i piano

Assumpta Mateu, soprano. Lluís Vilamajó, tenor. Francisco Poyato, piano. COLUMNA MÚSICA.

L'edició integral de l'obra de cant i piano d'Eduard Toldrà és un gran pas en el difícil camí de recuperació de l'obra i la memòria del compositor més important del Noucentisme català. Ho és encara més gràcies a l'acurat treball dut a terme pel trio musical format per la soprano Assumpta Mateu, el tenor Lluís Vilamajó i el pianista Francisco Poyato.

Es tracta d'un repertori que molts esperaven veure recopilat, ja que, de la intensa obra vocal de Toldrà, el pas del temps havia deixat al fons del calaix moltes petites joies de les quals només els annals guardaven testimoniatge de la seva darrera interpretació en viu, ja llunyana, per cantants històrics, com per exemple Emili Vendrell. Al costat de cançons tan populars en el repertori català com el *Romanç de Santa Llúcia*, *Festeig*, *Maig*, *L'ombra del lledoner* o *Menta i farigola*, aquest enregistrament permet redescobrir autèntiques obres d'orfebreria musical com la *Cançó d'un bell amor* –dedicada a la seva esposa Maria Sobrepera i inèdita per desig exprés del compositor– o *Recança*.

Les cançons d'Eduard Toldrà –com explica amb molta claredat Manuel Capdevila i Font en els comentaris al disc– van directament al sentiment de les persones, perquè són escrites des del sentiment. Són cançons populars no perquè es basin en melodies populars, sinó perquè Toldrà s'inspirava en allò de més senzill de la cultura catalana, el seu patrimoni: una terra generosa en beutat i diversitat i una gent amb arrels i valors profunds. Per això els textos escollits per Toldrà no podien ser més que de poetes que també beuen d'aquest paisatge, com són Josep Carner, Joan Maragall, Josep Maria de Sagarra o Tomàs Garcés. La seva és una música de perfums, d'atmosferes, de traços lliures, d'infinitud de gradacions de colors, com la paleta d'un pintor impressionista. Poesia viva, al capdavall.

A nivell patrimonial, l'enregistrament és essencial, ja que recull també harmonitzacions de cançons populars catalanes, així com *Seis canciones*, basades en poemes de Lope de Vega, Garcilaso de la Vega i Francisco de Quevedo i *Doce canciones populares españolas*, algunes pendents d'estrena.

Tant Assumpta Mateu com Lluís Vilamajó han treballat a fons un repertori que porten amb ells des de fa anys; per tant, aquest disc recull també el solatge d'una assimilació meditada.

Això queda palès en interpretacions en què la intenció té la justa mesura entre la vehemència i la contenció, però per sobre d'això, en què s'aprecia la humilitat d'emmirallar-se en la humanitat d'aquest gran músic català, per tal de deixar-lo parlar a través seu. L'acompanyament magistral de Francisco Poyato i el bon seny d'Albert Moraleda fan la resta.

M. Conde Pons

RMC
309-310



JOSEP M. RUERA
Música vocal

COR DE CAMBRA DEL VALLÈS ORIENTAL. COR INFANTIL DE LA UNIÓ. Jordi Casanova, tenor. Joan Vila Jover, piano. Dir.: Josep Vila Jover. **ARS HARMONICA.**

Josep Maria Ruera és molt més que el músic més important nascut a Granollers. És un compositor amb una obra substanciosa en diversos àmbits que quan es gaudeix mostra el solatge d'una gran mestria compositiva i d'una inspiració d'arrel clarament catalana.

Des de Granollers arriba aquest enregistrament en el qual s'ofereix una parcel·la de la seva obra, la vocal, en la doble dimensió solista i coral. I ho fa des d'una iniciativa d'una entitat modèlica pel que fa a la seva tasca i també per la seva importància quantitativa en aplegar ni més ni menys que cinc-cents membres actius a través de les diferents formacions corals i escola de cant i instrumental.

El CD presenta un mosaic de música que va escriure per a algunes de les formacions que va dirigir; són obres majoritàriament basades en temes populars en unes versions esplèndides i esplèndidament interpretades per dos dels conjunts d'Amics de la Unió sota el guiatge del seu director, Josep Vila Jover. Una segona part és dedicada a temes solistes en interpretació, també refinada, del tenor Jordi Casanova, molt ben acompanyat per Joan Vila Jover.

Un CD que transcendeix la dimensió d'homenatge per constituir-se en referent valuós d'una parcel·la de l'obra de Ruera. **J. C. C.**

Ànima. Òpera catalana

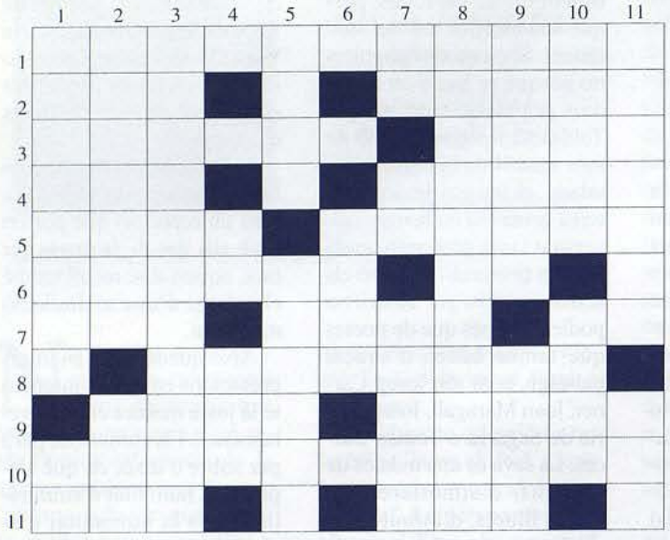
Joan Martín-Royo, barítion. Dir.: Josep Vicent. COLUMNA MÚSICA.

Hi ha productes discogràfics en què l'interès de les obres enregistrades passa per davant de la versió que n'ofereixen els intèrprets, i a l'inrevés. En aquest cas, ambdues cares de la moneda són igualment destacables, ja que tan atractiva és la idea de reunir en un únic volum una selecció d'àries d'òpera de diverses èpoques de la història de la música que comparteixen l'autoria catalana com el fet de sentir-les en la veu de Joan Martín-Royo. Que el barítion barceloní sigui un nom força habitual ja als nostres escenaris no significa necessàriament que l'haguem conegut de prop en totes les seves facetes, i peces tan distants en el temps i en l'estil com els fragments de *La merope* de Tarradellas o *Gaudí* de Guinjoan li permeten lluir, més enllà de bellesa tímbrica i musicalitat, una capacitat d'adaptació gairebé camaleònica. Seria injust, però, no esmentar els bons companys de viatge: l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu, així com les veus del tenor Albert Casals i el cor de la mateixa institució, que hi col·laboren en dues de les àries escollides. Els dirigeix Josep Vicent, un altre jove valor si tenim en compte la carrera que aquest músic suma, tot just encetada la quarantena, en el món de la direcció orquestral.

Albert Torrens

Música encreuada

per EDUARD V. PATSI



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

Música encreuada de juny 2010 (núm. 308)

Horitzontals. 1. Compositor català, gendre de Joaquim Homs, recentment traspassat (dues paraules). **2.** El del rock era l'Elvis, i el del vals, Strauss fill. Pont de violí capgirat. Farsa revoltada. **3.** John, escriptor nord-americà, autor d'*Una dona difícil*. L'aplec sense l'última sardana. **4.** Associació d'Operistes Afònics. La major. Ponien sense la inicial. **5.** National Festival of Llançà. Director de la pel·lícula *Notre musique*. **6.** Director de la sèrie *Historie(s) du cinema* amb música de Bach, Hindemith, Schubert, Webern, Beethoven... El que uneix el trompeter i el violiner. Mi major. **7.** Riu egipci desmanegat. Escala musical antiga i del revés. Sol: nota avocàlica. **8.** Mi major. Poques vegades el director d'orquestra ho és. **9.** Licor contingut en una ampolla musical. En són objecte les dives de l'òpera, els rockers morts i en Messi. **10.** Mouries el cos de forma incontrolada just abans del concert. **11.** Sense els uts no farem res. Re major. Sindicat. Faristol desplegat. **Verticals. 1.** Instrument de percussió geomètric. Posseeix. **2.** Instrument de vent genèric. La música n'és. **3.** Obres musicals primaverals, hivernals, tardorenques o estiuenques. **4.** Mi major. Una batuta. 440 Hz. Actor mut, poc apropiat per a l'òpera. **5.** Ple va quedar-ne el Liceu després de l'incendi. Expedient ple d'informes, cap per amunt i amb una sola S. **6.** Niccolo (Paganini) o Nicanor (Zabaleta). Gaetano (Donizetti) o Gabriel (Fauré). Sol, Re, Re, Sol. Cinquanta romans. **7.** Comença a afinar. Dues timbales vistes des de l'orgue. *Theobroma*, nom científic del cacau (fent la vertical). **8.** Ciutat alemanya famosa pels concerts de Bach. **9.** Mirar de conèixer la programació de la temporada d'una altra orquestra abans que es faci pública. Moble sobre el qual acaben la majoria de les protagonistes de les òperes: o per amor o per mort. **10.** Alguns músics acaben estimant més això que la música. El cinema és un art, però en aquest lloc de la llista. **11.** Compositor de la *Música aquàtica*. Estrofa escuada.

Solucions en el número següent

RMC 309-310

sidokus.com

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

Solucions en el número següent.

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

Sidoku de juny 2010 (núm. 308)

La bella dorment. Vals (Txaikovski)

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

<www.sidokus.com>

L'hivern. Largo (Vivaldi)

tve



2 Somos cultura

Componem el futur













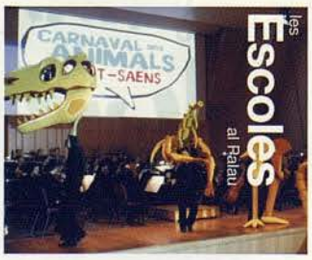














PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

www.palaumusica.cat