

OCTUBRE 2010

NÚMERO 312

3 EUROS

REVISTA MUSICAL CATALANA



Pablo González

La nova veu de l'OBC

Discapacitats i
praxi
musical

Ashkenazy
obre Palau 100 dirigint
Rakhmàninov

Neix el
Cor Jove
dels Països Catalans



SOM MÚSICA

CONCERTS FAMILIARS AL PALAU

VIII TEMPORADA 2010/11



ZIG ZAG, PASSETS AL PALAU

INTERCANVI D'EMOCIONS
A TRAVÉS DEL JOC MUSICAL

D'1 a 2 anys

Petit Palau



DIES: 6, 7 i 13 de novembre de 2010

HORARI: 11 i 12.30 h

PREU: el nen i un adult: 24 €
el nen i dos adults: 30 €

CONTES CANTATS

UN ITINERARI PER UNA DE LES NECESSITATS
MÉS ANTIGUES DELS HUMANS:
EXPLICAR I ESCOLTAR HISTÒRIES

A partir de 4 anys

Sala de Concerts



DIES: 23 de gener de 2011

HORARI: 12 h

PREU: 11 €

TRENCADÍS DE CANÇONS

CONTRASTOS MUSICALS
ENTRE MODERNITAT I TRADICIÓ

A partir de 3 anys

Sala de Concerts



DIES: 13 de març de 2011

HORARI: 12 h

PREU: 11 €

BIM BOM, NADONS AL PALAU

TALLER ESPECTACLE.
EL DESPERTAR MUSICAL DELS NADONS

De 0 a 12 mesos

Petit Palau



DIES: 14, 20 i 21 de novembre de 2010

HORARI: 11 i 12.30 h

PREU: el nadó i un adult: 24 €
el nadó i dos adults: 30 €

EL FANTASMA DEL PALAU

PAISATGES MUSICALS

A partir de 4 anys

Sala de Concerts



DIES: 13 de febrer i 15 de maig de 2011

HORARI: 12 h

PREU: 11 €

LA VOLTA AL MÓN AMB 80 INSTRUMENTS DE PERCUSSIÓ

TOT RITME

A partir de 4 anys

Sala de Concerts



DIES: 20 de març i 22 de maig de 2011

HORARI: 12 h

PREU: 11 €

EN JAN TITELLA

UNA AVENTURA MUSICAL

A partir de 2 anys

Petit Palau



DIES: 15 i 16 de gener de 2011

HORARI: 11 i 12.30 h

PREU: 11 €

L'ORQUESTRA VA DE FESTA

DESFILADA CARNAVALESCA
D'UNA ORQUESTRA VIATGERA

A partir de 4 anys

Petit Palau



DIES: 19 i 20 de febrer de 2011

HORARI: 11 i 12.30 h

PREU: 11 €

LA VEU DEL MÓN

IMAGINACIÓ SONORA:
LA MÀGIA DE LA VEU

A partir de 4 anys

Sala de Concerts



DIES: 3 d'abril de 2011

HORARI: 12 h

PREU: 11 €

Informació i venda:

Tel. 902 442 882

A/e: taquilles@palaumusica.cat

www.palaumusica.cat

Amb la col·laboració de:

Coca-Cola

LL Fundació
Lluís Carulla

Organitza:



FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA



Pablo González
La nova veu de l'OBC

Discapacitats i praxi musical Ashkenazy obre Palau 100 dirigint Rakhmaninov Neix el Cor Jove dels Països Catalans

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:

Elisabeth Alomar Kurz, Pere Artís, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Jordi Cornudella, Ana María Dávila, Julio Hurtado Llopis, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Miquel Pujadó, Albert Torrens i Lluís Trullén.



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

PRESIDENTA: Mariona Carulla i Font.

DIRECTOR GENERAL: Joan Llinares i Gómez.

c/Palau de la Música, 4-6

08003 BARCELONA

Tel.: 93 295 72 28

Fax: 93 295 72 10

WEB: www.palaumusica.cat

A/E: revista@palaumusica.cat

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

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

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

Membre de l'Appec.

PORTADA: PABLO GONZÁLEZ
(FOTO: LAYETANA.OFFICE.COM).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVII

NÚM. 312

OCTUBRE 2010

EDITORIAL

5 De 25-J a 25-J mirant cap al futur

PANORAMA



DON PASQUALE AL FESTIVAL
DE PERALADA 2010



COR JOVE DELS
PAÏSOS CATALANS

MIQUEL GONZÁLEZ

ALBERT TORRENS

TEMA



27 Música i discapacitats.
Praxi musical i discapacitació

28 D'on venim i cap on anem
per Dra. Elisabeth Alomar Kurz

29 La Coral Allegro o la sensibilització social mitjançant la música
per Julio Hurtado Llopis

33 Música per a tots
per Ana María Dávila

MUSICALIA



PABLO GONZÁLEZ

LAYETANA.OFFICE.COM

36 Pablo González. Nova saba en el món simfònic
per Mercedes Conde Pons

40 Un cop d'ull... al mes d'octubre. Philharmonia Orchestra i Bayerischen Rundfunksorchester a Palau 100. Temporada OBC: Franz-Paul Decker, Mahler i Stravinsky. Lulu al Liceu
per Mercedes Conde Pons i Jaume Comellas

44 Lied sense partitura. Miquel dels Sants Oliver
per Miquel Pujadó

45 Paper d'assaig. El rei dels verns
per Jordi Cornudella

46 Música encreuada
per Eduard V. Patsi

Revista de l'ESMUC, pàgines centrals



SOM MÚSICA

PRIMER PALAU

XV TEMPORADA 2010/11



CICLE DE JOVES INTÈRPRETS



CONCERT NÚM. 1
Dimecres, 06.10.2010
19.30 h

ELISABET FRANCH
flauta
MIGUEL COLOM
violí
BEATRIZ BLANCO
violoncel

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS
VIRGINIA MARTÍNEZ, directora

C. Reinecke: Concert per a flauta i orquestra en Re major, op. 283

M. Bruch: Concert per a violí i orquestra núm. 1, en Sol menor, op. 26
R. Schumann: Concert per a violoncel i orquestra en La menor, op. 129



CONCERT NÚM. 2
Dimecres, 13.10.2010
19.30 h

QUINTET FRONTELA
PERE SANSÓ, flauta
VICENT SALVADOR, oboè
ALEJANDRO VILLANUEVA, clarinet
JOSEP CASADELLA, fagot
MARC MORAGUES, trompa
ROBERTO GONZÁLEZ-MONJAS violí

GIORGOS FRAGKOS, piano

S. Brotons: *Essentiae Vitae*, quintet de vent, op. 80
J. Françaix: Quintet de vent núm. 1

W. A. Mozart: Rondó en Do major, per a violí i piano, K. 373
S. Prokófiev: Cinc melodies per a violí i piano, op. 35
F. Mompou: *Jeunes filles aux jardins*
R. Strauss: Sonata per a violí i piano en Mi bemoll major, op. 18



CONCERT NÚM. 3
Dimecres, 20.10.2010
19.30 h

MIGUEL ÀNGEL ACEBO
piano
XAVIER LARSSON
saxòfon
DANIEL CLARET
violoncel

ORQUESTRA NACIONAL CLÀSSICA D'ANDORRA
MARZIO CONTI, director

W. A. Mozart: Concert per a piano i orquestra núm. 9, en Mi bemoll major, K. 271, "Jeunehomme"
J. Ibert: Concertino da camera, per a saxòfon contralt i orquestra
C. Saint-Saëns: Concert per a violoncel i orquestra núm. 1, en La menor, op. 33



CONCERT NÚM. 4
Dimecres, 27.10.2010
19.30 h

CLAUDIA C. VALETTA
piano
QUARTET TETRAUK
JOSEP M. MOLINA, violí
IGNACIO RAMAL, violí
DAVID TEJERA, viola
TERESA SEGURA, violoncel

L. van Beethoven: Sonata núm. 26, en Mi bemoll major, op. 81a, "els Adéus"
F. Chopin: Scherzo núm. 4, en Mi major, op. 54
F. Liszt: *Tarantella* (Suplement de Venècia i Nàpols)
D. Esterri: Estudi diatonicopantonal per a quartet de corda
F. J. Haydn: Quartet en Re menor, op. 76 núm. 2, Hob. III. 76, "de les Quintes"
S. Barber: Quartet en Si menor, op. 11



CONCERT DE CLOENDA
Dijous, 25.11.2010
20.30 h

LLIURAMENT DE PREMIS I DIPLOMES
ALÍ JORGE ARANGO*
guitarra
JONC FILHARMONIA
MANUEL VALDIVIESO, director

M. Castelnuovo-Tedesco: Concert per a guitarra i orquestra núm. 1, en Re major
R. Wagner: *Idil·li de Siegfried*
L. Brower: Concert per a guitarra i orquestra núm. 3, "Elegiac"

*Guanyador del Premi El Primer Palau 2009



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

Organitza:

FUNDACIÓ ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

Patrocina:

MITSUBISHI ELECTRIC
AIRE ACONDICIONADO

E

s prou sabut que el 23 de juliol de 2009 es va produir l'inici del procés de descoberta d'un espoli desmesurat de totes les instàncies que giren a l'entorn del Palau de la Música: Orfeó Català, Fundació Orfeó Català-Palau de la Música i Consorci del Palau de la Música. La història és ben coneguda i no cal entrar en detalls.

Exactament un any després, dia per dia, l'equip gestor que va prendre les regnes del conjunt institucional esmentat va presentar de manera oberta els resultats de l'exhaustiu i profund treball que ha posat en evidència uns resultats que així mateix s'han fet públics i que tenen en l'impressionant guarisme de 35

milions i escaig d'euros la imatge precisa de la seva magnitud.

La tasca de l'equip gestor, encapçalat per la presidenta Mariona Carulla i el director general Joan Llinares, s'ha desenvolupat des de dos eixos principals: d'una part, la desbrossadora i aclaridora de l'entrellat i magnitud de l'espoli en tota la seva enorme complexitat d'interrelacions de tots els nivells, i de l'altra, l'establiment d'unes bases per on ha de caminar el conglomerat institucional del Palau en el futur, amb el referent de la revisió a fons dels estatuts com a pedra angular. Passat immediat i futur imminent d'aquesta manera s'han agermanat

en una empresa de grans dimensions, complicada i resolta amb gran eficàcia.

D'aquesta manera, la història de la gran família institucional del Palau es troba en el punt d'inflexió d'una nova etapa, o si es vol d'una refundació, que apareix oberta a un futur enormement ric en expectatives.

Un futur que es re-

De 23-J a 23-J mirant cap al futur

colza almenys en aquests factors bàsics: gestió transparent, marc estatutari que impossibiliti l'ancorament i la perpetuació en els càrrecs directius i que afavoreixi la transparència de gestió i alhora impossibiliti la reedició d'esdeveniments semblants; i finalment, però fonamentalment, que hom atorgui preeminència absoluta a la funció primigènia de l'Orfeó, la música. I per extensió la cultura catalana amb el recurs dels nombrosos i potents instruments de què disposa: aplec de conjunts corals estables –Orfeó Català, Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, Cor Jove, Cor de Noies, cors infantils. També l'Escola Coral, la biblioteca i aquesta Revista, tots amb l'aixopluc d'un equipament tan excepcional i privilegiat com és el Palau de la Música Catalana.

Des de la justificada satisfacció per l'excel·lent feina feta fins ara, a l'equip que ha comandat aquest procés li pertoca ara vetllar atentament perquè aquesta nova època es posi en marxa i es consolidi de la manera més idònia possible vers l'assoliment d'horitzons en línia amb els moments més gloriosos i autèntics de la seva història.

RMC
312

PERALADA

Entre Norah Jones i Zubin Mehta

El Festival Castell de Peralada d'enguany ha tingut un desenvolupament en conjunt satisfactori, tot complint, de manera bàsica, les expectatives que havia ofert la programació.

per J. COMELLAS

Hom partia d'una clara diferenciació entre la parcel·la culta i la de tall popular, ambdues servides per propostes sobre el paper –o sobre els “noms”– importants. I en aquest sentit, els dos extrems sens dubte els oferien la cantant pop –donant al mot un sentit ampli– nord-americana Norah Jones i el director indi Zubin Mehta al capdavant de l'Orquestra de la Comunitat Valenciana. Pel camí, un retorn digne –però no al marge de polèmica en algun cas– de la lírica d'alta volada, amb *Tosca* i *Requiem* de Verdi com a grans referents.

De totes les propostes, sens dubte la de més transcendència qualitativa va ser el concert que va oferir l'Orquestra de la Comunitat Valenciana, la formació que s'ha engendrat a la “florentina madrildista” manera, o sigui a cop de talonari i que va mostrar el seu extraordinari potencial. Es tracta d'una orquestra jove per edat pròpia i per la de la majoria dels seus components, fet que ajuda a configurar una línia interpretativa fresca, vital, d'una energia lluminosa i d'una gran brillantor. Comptant, és clar, amb la batuta privilegiada de Zubin Mehta, que semblava trobar-se molt còmode al capdavant del seu equip.

Tanmateix, el programa format per dos poemes simfònics de Richard Strauss –*Don Quixot* i *Ein Heldenleben*–, malgrat la seva rotunda entitat musical, no oferia les possibilitats d'espectacle previsible que s'espera sempre d'un concert de festival. I això va igualar una mica la resposta entusiasta que mereixia un esdeveniment de tanta envergadura: aigualiment afavorit també pel de la pluja intermitent que va trasbalsar el curs del concert.

Programa que sí que era de festival va ser el que van oferir l'Orquestra Simfònica Barcelona i Nacional de Catalu-



EL REQUIEM DE VERDI, DIRIGIT PER PABLO GONZÁLEZ

nya (OBC) i l'Orfeó Català amb el *Requiem* de Verdi, que constitueix la conjunció gairebé ideal d'envergadura qualitativa i espectacularitat. Aquí l'obstacle va ser la tramuntana, que va impedir

el gaudi perfecte, especialment a les graderies més elevades. Nota alta per a una interpretació rigorosa, especialment pel que fa als conjunts i en menor mesura el quadre solista, amb una direcció modèlica de Pablo González.

Dues produccions operístiques de característiques molt diferenciades van retornar el protagonisme originari al Festival. En comú només tenien uns intents dramàtics pretesament agosarats resolts de manera relativament gloriosa.

El concert de l'Orquestra de la Comunitat Valenciana va ser la proposta de major transcendència qualitativa.

La bufa *Don Pasquale* de Donizetti conté un dels arguments més inversemblants de la història de l'òpera –i compte, que d'aquesta mena n'hi ha molts. És tan sols un pretext que permet una successió de situacions de comicitat sovint forçada i que demana més actors cantants que no cantants actors. I per aquest costat la cosa va flaquejar, ja que el principal protagonista va escorar-se per la deriva que menys calia. El debut en un paper còmic li va venir gran –actoralment– a Carlo Colombara i això va condicio-

PERALADA

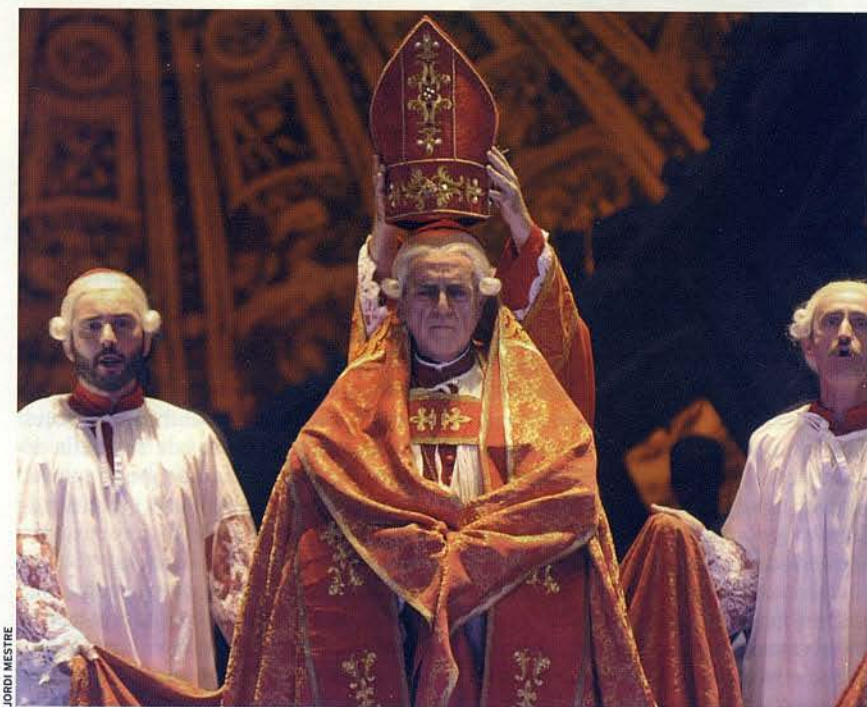


ZUBIN MEHTA DIRIGINT L'ORQUESTRA DE LA COMUNITAT VALENCIANA

darrerament la seva trajectòria. Alleugerit notablement de quilos, com sempre limitat actoralment, la seva veu va brillar amb una intensitat extraordinària. Amb ells Elisabete Matos confirmà el que tots sabem: el problema no és la matèria primera (la veu), sinó la manca d'un profund i autèntic sentit artístic. L'Orquestra i el Cor de la Comunitat de Madrid van mostrar un molt valuós nivell dirigits amb força més que ofici pel granadí Miguel Àngel Gómez Martínez.

Aquí la proposta dramaturgica va voler ser subversiva, convertint el cap policial Scarpia en un cardenal i el seu ajudant i home encarregat de la feina bruta, Spoletta, en una mena de sagristà ajudant malèfic. La càrrega ideològica evident de la idea –com a tal, en principi oberta a un àmbit interessant de reflexió–, va perdre eficàcia per l'excés en voler posar-ho en evidència. Hom pot excusar fins i tot certes llicències –la mort de Tosca afusellada en comptes de suïcidar-se–, i fins i tot pot acceptar si cal el canvi d'estatus social d'Scarpia. Però l'excés menava a un maniqueisme debilitador de l'eficàcia del discurs dramaturgic.

RMC
312



JOAN PONS, IMPONENT SCARPIA A TOSCA

nar el resultat global de la representació. De fet, qui més be se'n va sortir va ser Manel Esteve –la veu menys important, però l'actor més eficaç–, mentre que el tenor Celso Albello va excel·lir en un cant d'un gran refinament i exactitud de línia. Un nom que cal seguir amb atenció. Isabel Rey va estar bé, però es podia esperar més d'una artista tan encimbellada com és ella.

Traslladar l'acció a un creuer de luxe no afegia més valor dramaturgic que fer-ho a altres indrets possibles: des d'un càmping a un parc temàtic o la cuina d'un restaurant. I és que l'argument (hi insistim) no dona per elucubrar gaire

més enllà del que conté la seva insubstancial lletra.

Tosca, de fet una òpera tràgica, va ser servida per un molt excel·lent quadre d'interprets encapçalat per Joan Pons, un dels Scarpia més importants universalment de la seva generació, que a més continua imposant la seva extraordinària autoritat damunt l'escena. Pons, malgrat no ser precisament un jove, és un gran cantant modern d'òpera: cant i presència configuren un tot d'una excepcional categoria. Va estar acompanyat per un Cavaradossi amb el qual Aquiles Machado va reviscolar un cert moment de dubte que havia sembrat

Norah Jones va ser el gran esquer de la parcel·la pop, amb localitats exhaurides gairebé a l'instant de posar-se a la venda. Sobre l'escenari bàsicament va deixar la perplexitat per com poden produir-se aquests fenòmens de masses tan dimensionats. Certament que la noia té una veu bonica i penetrant i un perceptible bon gust; però música, el que es diu música, en va oferir ben poca en les seves cançons repetitives i indolents. I a més va imposar si us plau per força mitja hora de recital d'una companya del conjunt que només va aportar cansament als espectadors. Però a la fi, en el *show business* internacional les coses funcionen així. A cop d'iniciatives empresarials: no de geni i creativitat.

Pel que fa al titulat XVII Gran Concert de sardanes i música per a cobla, hom va desaproveitar una bona oportunitat de mostrar la seva excel·lència a un públic més obert del que és propi en aquest gènere. Per una part perquè la Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona –emblema de la millor interpretació de simfonisme per a cobla–, va determinar un programa d'una incoherència i absurd excessius. I per l'altra perquè Carles Santos va anar a la seva en la seva aportació i ja sabem què vol dir això: qualsevol esgarip, tanmateix sense capacitat de sorprendre ni de provocar, a aquestes alçàries.

TORROELLA DE MONTGRÍ

Bach com a columna

El Festival de Torroella de Montgrí, considerat estratègic per la Generalitat i consolidat com un dels cicles de referència de música clàssica a Catalunya, ha tornat a assolir enguany un èxit de públic al voltant d'un 86% d'ocupació d'aforament, la qual cosa suposa un total que voreja les 7.000 persones.

per LLUÍS TRULLÉN

Aquest fet ve motivat per la qualitat artística assolida i la diversitat de programació dels setze concerts del Festival d'enguany, malgrat que l'aportació econòmica hi ha disminuït uns 300.000 euros respecte de la temporada anterior. Amb un suport que prové en un alt percentatge d'aportacions institucionals, el Festival està esperant inaugurar l'any 2012 el nou auditori (l'Espai Ter), que amb un aforament de 750 localitats permetrà, entre altres propostes, la realització d'òperes en petit format.

Enguany el Festival ha consolidat uns eixos en la vessant musical invariables que li han permès atorgar-li un segell propi. En primer lloc, la figura de Bach com un dels epicentres de la programació, però presentat des d'unes òptiques molt diverses. L'Acadèmia 1750 amb la seva concertino Farran James al capdavant iniciaven el Festival amb la interpretació de tres cantates, el punt de partida d'una iniciativa que té com a fita en el decurs d'onze anys interpretar la integral de les cantates religioses de Bach. L'orquestra, com hem apuntat en anteriors ocasions, reuneix veritables especialistes i solistes que a més d'haver treballat amb els grans directors del camp de la música antiga assoleix un grau de qualitat com a conjunt certament admirable. Un Bach profund, delicat i elaborat de manera preciosista en què les veus de Raquel Andueza, Marta Infante, Lluís Vilamajó i Pau Bordas van apropar-nos al refinament i la màgia de les celebèrrimes cantates BWV 78, 42 i la magistral BWV 140. El Festival va programar dues noves propostes bachianes. La primera, *La Passió àrab* segons Johann Sebastian Bach. El Modern String Quartet i el conjunt Saraband (integrat per set instrumentistes àrabs amb instruments com el *nay*, el *qanun* o percussions) versionaven diversos passatges de les *Passions* de Bach, en què la veu de la contralt Fadia el Hage i projeccions d'imatges cruentes i punyents del problema palestí s'entrecruaven dins estils eclèctics com el jazz, la música clàssica àrab i, per descomptat, cors i àries de Bach. Una proposta colpidora i que indiscuti-



ACADÈMIA 1750

blement va funcionar per la seva fortaleza musical. D'altra banda, la versió per a trio de cordes de les *Variacions Goldberg* en què Gérard Caussé, Gautier Capuçon i Tatiana Samouil –en substitució de Renaud Capuçon–, van apropar-nos a la cèlebre obra clavicembalística bachiana amb una versió delicada, acurada en la polifonia, conjuntada en la sonoritat i refinada en el tractament. El piano va tenir-hi una aportació idènticament rellevant. A la ja habitual presència de Joaquín Achúcarro, el qual va oferir un monogràfic Chopin, cal destacar l'actuació en recital del gran beethovenià Rudolph Buchbinder, que va oferir una versió superba de la *Sonata Waldstein* i un desplegament de virtuosisme en els *Estudis simfònics* de Schumann, una versió plena de fortaleza tímbrica i de *tempi* vigorosos. Sublim va estar un pianista com Ronald Brautigam, un dels grans intèrprets amb instruments històrics, que aquest cop amb un Steinway, però, va oferir un monogràfic beethovenià en què sonates com la *Pastoral*, la *Patètica*, la dels *Adéus* o l'*Appassionata* van brillar per la seva essencialitat, per la profunditat, pel matís, sense deixar de banda el gran fraseig imprescindible per a la *Sonata dels Adéus* o els *tempi* més exigents mostrats en el decurs de l'*Appassionata*. Un recital certament brillant. També amb les figures de Schumann i Beethoven com a epicentre va triomfar a Torroella un dels grans mestres del piano actual com és Eric Le Sage, pianista que en l'actualitat porta a terme l'enregistrament de l'obra íntegra per a piano de Schumann. Le Sage va presentar un programa de màxima exigència musical i tècnica, amb bagatel·les de Beethoven, amb la *Dansa dels companys de David*

i el *Carnaval* de Schumann, afrontat amb una especial delicadesa, amb sensibilitat, amb templança, i en què la dicotomia schumanniana Eusebius-Florestan entrava constantment en joc per recrear una versió summament variada i contrastada.

El recital va incloure l'estrena de l'obra per a piano a quatre mans *Souvenirs d'été* escrita per Albert Guinovart i interpretada per Le Sage i el mateix compositor, escrita en memòria a la pedagoga Maria Curcio, professora d'ambdós pianistes precisament als cursos de Torroella de Montgrí. És una obra de gran factura, amb un llenguatge eclèctic en què predomina la melodia revestida per harmonies de gran bellesa sonora.

Com a cloenda i fora de programa, Guinovart i Le Sage van oferir-nos la *Fantasia* de Schubert, l'obra considerada per tants com la més sublim escrita per a piano a quatre mans.

Pel que fa a l'apartat orquestral, a banda del concert inaugural, cal destacar el concert ofert per l'Amadeus Chamber Orchestra de la Ràdio de Polònia que dirigeix Agnieszka Duczmal des de la seva fundació, ja fa més de quaranta anys, i que va tenir com a solista del *Segon concert per a piano* de Chopin (en versió d'orquestra de cordes) Alessio Bax. Interpretació interessant, en la qual el paper del piano encara resulta més enlluernador i en què la delicadesa va erigir-se com a motiu conductor de la lectura. Cal destacar així mateix la versió per a cordes dels *Quadres per a una exposició* de Mussorgski, mostra del refinament i la solidesa que ha assolit aquesta orquestra en el decurs dels anys.

VILABERTRAN

Entre noves descobertes i trobada amb grans amics

La Schubertiada de Vilabertran una vegada més ha estat receptora d'una proposta musical marcada pel rigor, per la voluntat de fer música de qualitat i per la concreció d'uns climes de devoció per la música.

per J. C. C.

Amb Schubert com a pretext, però no com a compromís tancat, amb un explícit domini d'interprets de l'àrea germànica, hom ha bastit la programació sobre constants ja conegudes: d'una part, el retrobament amb bons amics i coneguts i, de l'altra, la descoberta de valors nous amb els quals a ningú no faria res acabar esdevenint també amics retrobables més endavant.

En el primer cas hi ha hagut Christoph Prégardien, Julianne Banse —una artista especialment estimada a l'abadia romànica— i Angelika Kirchschlager. També el Trio Jess, aquesta germanitat en el sentit literal de l'expressió, i així mateix el Quartet Casals, que ja comença a ser de la casa. Dissortadament, aquest capítol no l'ha pogut completar enguany —baixa a darrera hora— el baríton Matthias Goerne, autèntic artista ensenya de la història del cicle. I pel que fa als novinguts, el pianista Sebastian Knauer i la jove soprano Mojca Erdmann ja han adquirit la condició de convidables sense reserves.

I com a cloenda, l'intent de consolidació d'una orquestra pròpia, que va oferir un darrer concert desplaçat al Teatre Jardí de Figueres.

A part, atenció especial a joves interprets, en un complement molt oportú, perquè prou escassos que són aquests tipus d'iniciatives.

Juliane Banse va oferir un recital d'altíssima categoria. La seva veu ha adquirit més cos i el seu cant resulta més vellutat, més rodó i més madur. Hi ha, a més, un sentit més auster i més elaborat de l'expressió, en el qual també compta saber moure's, cantar amb els ulls i el gest, components que la soprano alemanya, ara porta a límits de calidesa i profunditat excepcionals. El programa incloïa la curiositat de 6 *lieder* per a veu, clarinet i piano de Louis Spohr, que va comptar amb l'aportació de la jove clarinetista illenca Ona Cardona.

Angelika Kirchschlager no va oferir



JULIANNE BANSE I ONA CARDONA (CLARINET), ALEKSANDAR MADZAR, AL PIANO

la seva millor actuació a la Schubertiada. Una lleu proclivitat a l'esgarip operístic va llstar una actuació que va tenir en els poemes del cicle *Das Knaben Wunderhorn* el millor de la seva actuació. I, sorprenent, va oferir com a apèndix inconnex del programa una de les millors interpretacions que hem sentit mai de *Canción de cuna para dormir a un negrito* de Montsalvatge.

Abans el pianista Sebastian Knauer va oferir un concert d'una efusivitat abassegadora. Knauer és un pianista modern, amb un so rodó, poderós, afecte als tempos vius i a l'extroversió. En un programa convencional, finalment va incloure l'arranjament per a piano sol de *Rhapsody in blue* de Gershwin, obra amb la qual es va moure especialment identificat.

El Quartet Casals amb la col·laboració del violoncel·lista Eckart Runge van atipar-se d'escoltar bravos al final del seu recital; i tanmateix, amb tota seguretat aquesta no ha estat la seva millor interpretació. El programa, basat en dos quintets de Boccherini, va afavorir uns

climes un pèl superficials, més espectaculars que no profunds; però naturalment d'una brillantor extraordinària.

Pel que fa al concert de cloenda de l'Orquestra de la Schubertiada, va patir una contrarietat d'origen: un programa escàs de coherència. Hom va repartir protagonisme entre tots els components: orquestra, solistes (instrumentals i vocals) i cor, i a la fi res no es va viure amb intensitat.

En aquest sentit, malaguanyat excel·lent Cor Lieder Càmera i especialment el quartet de solistes vocals: Susanna Puig (soprano), Anna Alàs (mezzosoprano), David Alegret (tenor) i Marc Pujol (baix), que van tenir molt poca ocasió de lluir els seus mèrits, tot deixant un regust d'insuficiència evident, mentre que tampoc l'orquestra, excepte en la versió per a aquesta formació del Quartet de cordes "*Das Tod uns das Mädchen*" de Schubert va poder exhibir simplement correcció sense més. Llàstima.

RMC
312

GIRONA

Qualitat i coherència

Amb la *Missa Flamenca*, Enrique Morente obrí en el marc de l'Auditori de Girona l'onzè Festival de Músiques Religioses i del Món que, com en les darreres edicions, ha acollit cada una de les actuacions en llocs definits en funció de la proposta musical.

per JOSEP JOFRÉ

Així, els grans esdeveniments mediàtics van ser programats a les Escales de la Catedral. S'hi va poder escoltar la veu de Maria del Mar Bonet, la qual juntament amb els cors de Girona i la Coral Cantiga van apropar al públic el *Llibre d'Amic e Amat*, una de les obres cabdals de Ramon Llull.

També s'hi va poder gaudir de l'actuació dels Staff Benda Bilili. Aquest grup de músiques del Congo, la majoria dels quals pateixen tetraplegia a causa de la poliomielitis i que es mouen amb cadires de rodes, va oferir a Girona, en una nit memorable plena de ritme, una revisió del seu àlbum de debut, *Très très fort*, en el qual van explicar la seva dura realitat quotidiana mitjançant una mescla entre la rumba congolea, el *funk* o el *reggae*.

Altres actuacions que van tenir lloc en el marc incomparable de les Escales de la Catedral gironina van tenir com a protagonistes Anjana, amb un projecte musical dedicat a la reelaboració del patrimoni musical ibèric; l'acordionista basc Kepa Junquera; Anouar Brahem Quartet de Tunísia; Alim Quasimov de l'Azerbaidjan, i l'esperada actuació del mestre dels ritmes de l'Àfrica occidental, Salif Keita. A més, s'hi va programar, en un homenatge a la gran ballarina i coreògrafa Pina Bausch, la projecció de la seva coreografia sobre *Le sacre du printemps* (La consagració de la primavera) d'Igor Stravinsky de l'any 1976.

En el terreny de la música anomenada "cultura" hi va haver, com també en edicions precedents, una programació amb molta qualitat i coherència, que va tenir com a resultat un repertori i unes interpretacions d'un alt nivell.

El Claustre Romànic de la Catedral, convertit un any més en escenari de concerts, va oferir un marc immillorable per tal de gaudir de la intimitat d'unes músiques que tenen per essència la comunicació directa de l'expressivitat que genera la intensitat del seu discurs. Així, a més del Quartet Albada que va oferir el *Requiem K. 626* de Mozart en la transcripció per a quartet de corda de Peter Lichtenthal, el *consort* de violes



QUARTET ALBADA

Fretwork va presentar el 29 de juny *L'art de la fuga BWV 641* emmarcada pels corals *Wenn wir in höchsten Nöthen sein*, *BWV 641* i *Vor deinen Thron tret ich hiermip*, *BWV 668*.

En la lectura que va fer el conjunt anglès de *L'art de la fuga*, encaminada a aportar riquesa expressiva, l'arquitectura musical de l'obra, tan important en Bach, va quedar en un segon pla i va diluir el caràcter unificador de l'obra.

Tot i l'anacronisme de les violes (el conjunt de violes, molt de moda en els segles XVI i XVII, estava ja en desús en temps de Bach), l'ús en la versió de Fretwork va aportar claredat en les riques textures contrapuntístiques de l'obra i va mostrar un ampli ventall de possibilitats interpretatives.

Així doncs, la versió que es va poder escoltar, impregnada d'equilibri entre les diferents veus, va mostrar una claredat en les línies melòdiques que no sempre és fàcil d'aconseguir en els conjunts de violes i va aportar serenor i placidesa tímbrica en l'escolta.

En determinats moments, però, aquesta serenor i placidesa transmesa pels músics va restar expressivitat i va mostrar una gamma dinàmica bastant curta, com ara en el *Canon all Duodecima in Contrapunto all Quinta*.

Un altre dels aspectes que aporta una interpretació diàfana en les textures i en les línies melòdiques és la claredat amb què es pot escoltar cada un dels instruments, la qual cosa deixa al descobert cadascuna de les notes dels instruments. És en aquest aspecte que la interpretació de Fretwork va estar més desafortunada, sobretot en la primera part del concert, amb dubtes en l'execució de la

viola primera, força evidents en el registre agut, i que van restar direccionallitat discursiva i sentit orgànic a la música.

Interessant també va ser el concert que va oferir Anonymus 4 el dijous dia 1 de juliol, vetllada que es va estructurar en dues parts ben diferenciades, tant pel repertori com per l'espai físic de l'actuació.

En la primera part, al Claustre de la Catedral, el quartet vocal femení va interpretar quatre peces del *Llibre vermell de Montserrat*. El *Llibre vermell* és un manuscrit medieval conservat al monestir de Montserrat que constitueix un dels pilars de la música medieval espanyola. Va ser copiat els últims anys del segle XIV i deu el seu nom a l'enquadernació en vellut vermell, feta, segons el que sembla, a final del segle XIX. Precedit per col·leccions de miracles atribuïts a la Mare de Déu de Montserrat, inclou un cançoner musical que recull cançons i balls per als pelegrins que arribaven al monestir.

La versió d'Anonymus 4 va estar plena de detalls que portaven la seva empremta: perfumades introduccions, atmosfera íntima i molta cura en la interpretació, la qual cosa va comportar una pèrdua de la vitalitat d'aquests cants.

El descans del concert va servir per traslladar-se a l'interior de Catedral, on Anonymus 4 va presentar un recull del *Còdex de las Huelgas*. Aquest manuscrit del segle XIV recull, molt probablement, el repertori que interpretaven les monges de clausura del monestir cistercenc de Santa María la Real de las Huel-

gas a Burgos.

Considerat un dels grans referents de la música medieval espanyola, la seva singularitat radica, sobretot, a ser un dels pocs testimonis castellans de la polifonia que es conserven d'aquesta època i resta en el mateix lloc on va ser copiat.

El còdex consta de 170 folis i està compost de 19 quaderns. Format per 186 peces musicals compostes originalment des del segle XII fins al començament del segle XIV. De les quals 7 no tenen música, per la qual cosa en realitat hi ha 179 obres musicals, de les quals, aproximadament 145 són polifòniques. Les formes musicals representades abasten gairebé totes les corresponents a l'*Ars Antiqua*: motet, *conductus*, *organum* i seqüència.

Aquí, el detallisme i la visió íntima de Ruth Cunningham, Marsha Genensky, Susan Hellauer i Jacqueline Horner-Kwiatiek convidava al recolliment i a gaudir de la claredat que atorguen a cada una de les veus i que permetia escoltar, sobretot des de les primeres files, com s'anaven construint les monofonies i teixint les polifonies d'aquest important recull. Però la solidesa i la pulcritud de la seva interpretació va comportar poca flexibilitat a nivell rítmic.

Sense deixar el marc de la Catedral, cal destacar el concert que va oferir Rinaldo Alessandrini i el Concerto Italiano, que amb el títol d' "Amor sacre & amor profà" van oferir un programa dedicat a Vivaldi, així com els concerts gratuïts d'Exaudi Nos, amb la *Missa defunctorum cum poutour vocibus (Requiem)* de Joan Budrieu. i de l'organista



ANONYMUS 4

Benjamin Alard amb obres de Bach i Mendelssohn.

En l'aposta per la difusió d'obres íntegres (recordem la programació íntegra de la música callada de Mompou o de les suites de Bach per a violoncel programades en edicions anteriors), aquest any s'han proposat, de la mà de Pierre Hantaï, els dos llibres de *Das wohltemperierte* (El clavecí ben temperat) BWV 846-893 de J. S. Bach.

Amb l'Auditori de la Mercè totalment en silenci i amb una il·luminació que convidava al recolliment, el clavecinista francès va començar el seu viatge per l'obra amb les notes del *Preludi núm. 1 en Do major BWV 870 del Llibre II*.

Així, Hantai va proposar interpretar el conjunt de preludis i fugues en un ordre diferent al que s'esperaria si es fes cas de la partitura publicada en dos volums i que, començant per dues peces (un preludi i una fuga) en Do major i dues més en Do menor, continua amb la mateixa línia en l'estricta ordre ascendent de l'escala cromàtica.

Va afrontar l'obra amb rigor i amb una extrema pulcritud, tot extraient del clave una interessant varietat de colors. La seva excel·lent tècnica va facilitar l'escotada clara de l'entramat de les fugues i li va permetre embolcallar de fantasia

l'execució dels preludis.

El virtuosisme d'Hantai va fer-se palès en molts moments, ja fos escoltant com els seus dits lliscaven vertiginosament pel teclat amb una aclaparadora seguretat, sentint el seu control del *tempo* i la seva habilitat rítmica, o gaudint de la nitidesa dels ornaments intercalats.

Però en la música no tot és virtuosisme, i la proposta interpretativa del clavicinista francès, amb un caràcter plenament reflexiu, va marcar una certa distància amb el públic. Pierre Hantaï estava totalment absorbit en el seu univers, semblava tocar només per a ell, deixant sortir la música del clavecí per a qui la volgués escoltar. Això sí, va tocar de manera brillant.

El Festival es va tancar el diumenge 18 de juliol amb *Els contes africans de Nelson Mandela* a l'Auditori, que van servir per sumar-se a les celebracions del Dia Internacional Nelson Mandela, instituït per l'ONU.

El balanç del Festival, segons el que va manifestar l'organització en roda de premsa, va ser satisfactori, tant a nivell artístic com per la qualitat i l'excel·lència de la programació, i així mateix pel públic, en què la xifra mitjana d'assistència va ser del 82,5% (76,9% d'ocupació en els concerts de pagament i 96,5% d'ocupació en els concerts i en les activitats gratuïtes). En xifres absolutes, als concerts de pagament hi van assistir 4.698 persones –l'oferta era de 6.482 localitats–, mentre que als gratuïts hi anaren 2.467 espectadors.

RM C
312

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/libreta atenguin els rebuts que els presentarà el Consorci del Palau de la Música Catalana, pel pagament de la meua subscripció a 'Revista Musical Catalana'

ENTITAT OFICINA DC NÚM. COMPTE

Titular compte:..... DNI:

■ BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i cognoms del subscriptor:

Adreça:

Població i Codi postal: Telèfon:

Signatura:

Amb la quota anual de 25,24 €. Faré efectiu l'import mitjançant domiciliació bancària

(o bé taló bancari adjunt a favor de 'Revista Musical Catalana'). Per a subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

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

MIKROKOSMOS

El Concurs Internacional de Composició Ireneu Segarra

per PERE ARTÍS

El compositor israelià Yair Klartag, de vint-i-cinc anys d'edat, va rebre el dia 2 de juny d'enguany el premi que l'acredita com a guanyador del I Concurs Internacional de Composició Ireneu Segarra 2008-2009, convocat per l'Escolania de Montserrat en col·laboració amb la Fundació Abadia de Montserrat 2025 i amb el suport de la Fundació de l'Obra Social de la Caixa de Catalunya. L'obra guanyadora es titula *Salve Regina*.

L'acte es va celebrar a l'auditori de la Pedrera i va comptar amb la presència del premiat; d'Àlex Susanna, director de Cultura de l'Obra Social, i del germà Manuel Gasch, prefecte de l'Escolania de Montserrat. Abans del lliurament del premi i de la interpretació d'una obra per a piano de l'autor guardonat, va tenir lloc una taula rodona sobre "Música i espiritualitat" als segles XX i XXI.

L'estrena de l'obra premiada es va celebrar el dia 3 de juny a l'hora de la Salve, al santuari. L'obra està pensada per a veus blanques i orgue i va ser escollida entre 112 obres provinents de 33 països. La dotació econòmica és de 15.000 euros. El concurs s'inscriu en els "Enccontres musicals de composició" iniciats el 1968 pel P. I. Segarra, director de l'Escolania durant més de quaranta anys.

A partir d'ara aquest concurs serà biennal i té una finalitat doble: fomentar la producció litúrgica per a veus blanques i premiar els nous valors de la composició contemporània.

Novament, doncs, Montserrat ens ha donat exemple de rigor musical amb aquesta iniciativa i posa el nostre monestir com un referent musical mundial.

Mai estarem prou agraïts als qui han participat d'alguna forma en aquest certamen que amb tota seguretat donarà fruits abundants musicalment i sociològicament.

La notícia és prou important en tots sentits perquè el columnista en doni coneixement a la seva secció habitual i sigui coneguda pels seus lectors.

En la mort de Maria Canals

El dia 28 de juliol va morir a Barcelona la pianista, pedagoga i promotora musical Maria Canals. Hi havia nascut l'any 1913.

Titular del concurs d'interpretació pianística que porta el seu nom, Maria Canals va desenvolupar una trajectòria marcada per dues parts molt diferenciades. La primera com a virtuosa del piano, amb una trajectòria brillant, i la segona com a pedagoga a partir de la creació l'any 1948 de l'Escola Ars Nova, que va dirigir durant més de mig segle.

La seva formació va comptar amb el privilegi del mestratge de Ricard Viñes.

Aquesta dimensió es va veure acrescuda amb la creació l'any 1954, juntament amb el seu espòs, escriptor i crític literari Rossend Llates, de l'al·ludit concurs que s'ha convertit en un referent internacional en aquest tipus de manifestacions.

En el número del mes de març del 2009, la "Revista Musical Catalana" va publicar una llarga entrevista confegida per la nostra col·laboradora Ana Maria Dávila. En reproduïm alguns passatges d'una especial significació.

-He tingut una vida molt rica i plena; el piano m'ha donat grans i molt bons amics i ara em sento immensament feliç de veure que hi ha una gent jove que s'ha fet càrrec del Concurs, que són com si fos jo mateixa, perquè el que diuen és el mateix que jo penso. Sembla que m'hagi tornat jove.

-Jo vaig créixer en un ambient totalment musical. El meu pare havia estat molt amic d'Albéniz a París i a Barcelona es feia molt amb el mestre Lluís Millet i amb Antoni Nicolau, que em cuidava moltíssim.

-Jo vaig crear el Concurs perquè tenia la necessitat interior d'ajudar la gent. I resulta que mai es pensa en la gent que té condicions, que és treballadora i que té ganes de fer alguna cosa, perquè es suposa que com que estan dotats, ja s'apanyen sols. Doncs no senyor, no. El que val també necessita ajuts [...] en aquest moment hem arribat a un punt en què cada cop es fa més difícil fer una carrera, perquè el nivell dels pianistes és cada cop més alt. Per això, avui, un jove pianista necessita tenir molt de talent i treballar molt, moltíssim per tirar endavant. És l'únic camí.

Entre d'altres distincions, Maria Canals l'any 1981 va ser guardonada amb el títol de Cavaller de l'Orde de les Arts i les Lletres del Govern francès; el 1990 va rebre la Creu de Sant Jordi i la Medalla al Mèrito en Belles Arts del Ministeri de Cultura; i el 1994 la Medalla d'Or de l'Ajuntament de Barcelona. **RRMC**



Oriol Aguilà, nou director del Festival de Peralada

En la cloenda de l'edició d'enguany del Festival Castell de Peralada es va anunciar el nomenament d'Oriol Aguilà com a nou director substituïnt en el càrrec Joan Maria Gual. En la nota hom remarcava l'avinentesa de la vint-i-cinquena edició i també l'assumpció d'un pla estratègic per als propers anys.

Oriol Aguilà és una persona molt coneguda en el món de la gestió cultural. És llicenciat en història de l'art i diplomata en direcció d'empreses per ESADE. Ha estat director de Mecenatge del Gran Teatre del Liceu durant els anys de la reconstrucció i en els dos següents, període en què també va assumir les àrees de comunicació, màrqueting, audiovisuals i relacions institucionals. Des del mes de maig del 2009 és director d'estratègia i marca de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals i forma part del Comitè de Direcció del Grup Castell de Peralada. Caldrà estar amatents a la línia d'actuació i orientació artística i de gestió en general que imposarà el nou director, en un moment en què el Festival ha patit unes giragonses relativament manifestes. Sigui com sigui, tot fa pensar que aquest nomenament suposa un fet de significació profunda en el si de la institució.



Associació d'Amics
de l'Òpera de Sabadell

òperacatalunya

XXIIIè CICLE D'ÒPERA 2010-2011



Giuseppe Verdi

Rigoletto

Intèrprets: Ismael Pons, Sergio Escobar, Saïoa Hernández, Jeroboam Tejera, Laura Vila, Beñat Egiarte, Joan Garcia, Eduard Moreno, Laura Obradors i Eugènia Montenegro

Cor Amics de l'Òpera de Sabadell - **Director:** Daniel Gil de Tejada
Orquestra Simfònica del Vallès - **Director:** Elio Orciuolo

Director d'escena: Carles Ortiz

Disseny d'escenografia: Jordi Galobart - **Il·luminació:** Nani Valls

Sabadell 20, 22 i 24 d'octubre - Manresa 27 d'octubre
Granollers 31 d'octubre - Viladecans 5 de novembre
Vic 7 de novembre - Reus 9 de novembre
St. Cugat del Vallès 12 de novembre



Homenatge a la Sarsuela

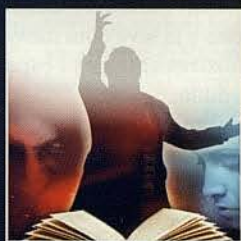
Intèrprets:

Maribel Ortega, *soprano* - Gemma Coma-Alabert, *mezzosoprano*
Sergio Escobar, *tenor* - Carles Daza, *baríton*

Cor Amics de l'Òpera de Sabadell i Orquestra Simfònica del Vallès
Director: Daniel Gil de Tejada

Obres de: A. Barbieri, E. Arrieta, M. Fernández Caballero, F. Chueca, T. Bretón, R. Chapí, G. Giménez, A. Vives, J. Serrano, Sautullo i Vert, F. Alonso, F. Guerrero, P. Sorozábal i F. Moreno Torroba.

Sabadell 26 i 28 de novembre



Jacques Offenbach

Les contes d'Hoffman

Intèrprets: Javier Agulló, Gemma Coma-Alabert, Svetozar Rangelov, Saïoa Hernández, Maite Alberola, Marta Valero, Albert Deprius, Marc Sala, Joan Garcia, Beñat Egiarte, Xavier Mendoza, Xavier Aguilar i Laura Vila

Cor Amics de l'Òpera de Sabadell - **Director:** Daniel Gil de Tejada
Orquestra Simfònica del Vallès - **Director:** Rubén Gimeno

Director d'escena: Carles Ortiz

Disseny d'escenografia: Jordi Galobart - **Il·luminació:** Nani Valls

Sabadell 23, 25 i 27 de febrer - Manresa 2 de març
Girona 6 de març - St. Cugat del Vallès 11 de març



Gioacchino Rossini

il Barbiere di Siviglia

Intèrprets: Carles Daza, Natalia Gavrilan, Albert Casals, Enric Serra, Marc Pujol, Eugènia Montenegro i Eduard Moreno

Cor Amics de l'Òpera de Sabadell i Orquestra Simfònica del Vallès
Director: Daniel Gil de Tejada

Director d'escena: Pau Monterde - **Assistent d'escena:** Miquel Gorriz

Disseny d'escenografia: Elisabet Castells - **Il·luminació:** Nani Valls

Sabadell 11, 13 i 15 de maig - Manresa 18 de maig - Viladecans 20 de maig
Granollers 22 de maig - St. Cugat del Vallès 27 de maig - Vic 29 de maig
Reus 31 de maig - Mataró a determinar



Concurs MIRNA LACAMBRA
per accedir al
XV CURS DE PROFESSIONALITZACIÓ
PER A JOVES CANTANTS D'ÒPERA

- Dedicat a l'òpera **IL BARBIERE DI SIVIGLIA** de G. Rossini
 - Tancament de la inscripció el 29 de gener de 2011
 - Concurs els dies 1, 2 i 3 de febrer de 2011
 - Iníci del Curs: 14 de febrer de 2011
 - Finalització del Curs: 12 de maig de 2011
- Amb la representació de **Il barbiere di Siviglia** de G. Rossini
al Teatre M. La Faràndula de Sabadell

Producció i organització del Cicle Òpera a Catalunya:



Amics de l'Òpera
de Sabadell



Presidenta i Directora Artística: Mirna Lacambra

Información: Tels. 93 725 67 34 y 93 726 46 17 • E-mail: aaos@aaos.info - www.aaos.info

Patrocinen:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

Fundació
BancSabadell



Ajuntament
de Sabadell



Col·labora:

LAVANGUARDIA

DEL SEU AFFM.

Sr. Aleksandr Konstantinovic Glazunov
(com a imatge d'entarten' -proscrit- compositor)

Benvolgut amic:

El benemèrit dial de Catalunya Música m'acaba de permetre escoltar aquest matí molt a primera hora el seu ballet *Les estacions*. El fet m'ha produït una gran satisfacció, en primer lloc perquè la seva obra és d'una gran bellesa. Però també pel fet de ser vostè un compositor molt car d'escoltar en directe.

I d'això va la cosa. Les programacions dels nostres cicles i temporades de concerts, es mouen de manera contumaç en un mostrari d'oferta restringit, en el qual apareixen i reapareixen més o menys els mateixos autors i en els quals l'únic element diferenciador és la tria del conjunt de les seves obres, moltes de les quals així mateix insistides i repetides sovintejadament. Aleshores el factor sorpresa o imprevisible es redueix a la parcel·la interpretativa.

Les raons que això sigui així, naturalment, no les puc proclamar de manera categòrica, però en tot cas n'hi ha algunes que resulten força incontestables: comoditat dels intèrprets, manca d'ambició intel·lectual, vinclament acomodaticí a interessos comercials primaris, conformisme cofoista dels espectadors, rebuig malaltís del factor risc...

Vostè, estimat amic, en tot cas no és una excepció, sinó que forma part d'una confraria infeliç de grans músics a qui ningú pot negar els seus grans mèrits, encara que sí el pa del reconeixement públic, que és el més preuat per a tot artista.

Encara que per l'època en què va morir (any 1936), la cosa el va agafar d'esquitllentes, ja deu recordar que la dictadura nazi de l'Alemanya de Hitler va foragitar del seu país i àrees d'influència una per ells qualificada com a *entarten musik*, o sigui música proscriu, o degenerada. O si vol, maleda, o empestada..., tant li fa. En definitiva, impedida del culte públic. Una magnífica exposició amb catàleg documentat que es va realitzar a la Pedrera promoguda per la Fundació Caixa de Catalunya en va fer memòria viva fa uns quants anys.

Ara vostès són víctimes d'una altra mena de dictadura: la de la conjunció de les raons que he esmentat abans. És una dictadura radicalment diferent, no cal dir-ho, però d'una finíssima, subtil i implacable eficàcia.

I m'estic referint a noms molt importants. Sense necessitat d'entretenir-me en tasques de documentació exhaustives,

només recorrent a la memòria més immediata i centrant-me en els caps de brot més vistents, m'apareixen col·legues seus com els del Grup dels Cinc -Balakirev, Borodín, Mussorgski (excepte els gastats *Quadres d'una exposició*), Cui, i Rimski-Kórsakov (també amb l'excepció de *Sheherezade*). També compatriota seu oblidat és Glinka, de qui fins i tot resten oblidades les seves estimables òperes *Una vida pel tsar* i *Ruslan i Ludmila*. Així mateix, el moscovita una mica inclassificable Skriabin. Pel que fa a l'àrea eslava: Kodály, Martinu, Smetana i Janáček; fins i tot Stravinsky; Bartók encara se'n salva. A la francesa, Honneger, Dutilleux, Poulenc, Milhaud (qui es recorda del Grup dels Sis?), Messiaen i Françaix. A la nòrdica, Nielsen i Grieg, i a la britànica Vaughan Williams i Delius. A la germànica, Berg (excepte el seu *Concert per a violí*), Webern, i Schönberg, amb excepcions puntualíssimes -pobra Segona Escola de Viena... No parlem dels compositors llatinoamericans: Revueltas, Guastavino, Ginastera, Villa-Lobos...; i què cal dir d'alguns nord-americans com Ives, Varèse (nord-americà, de fet) o Bernstein i fins i tot Gershwin i Porter, enllà de programes dedicats a la seva obra menys consistent? I no ploraré més pels nostres catalans i espanyols, que és causa més o menys perduda.

Es tracta, en el cas de tots vostès, de compositors amb una obra consolidada en algun cas amb més d'un segle d'existència i la majoria afectes a estètiques no agosarades o deliberadament avantguardistes. Ja no parlo de l'Escola de Darmstadt, amb mig segle d'eclosió al damunt, que naturalment també està congelada de manera explícita: i parlem ni més ni menys que de Boulez, Berio, Cage, Stockhausen, Nono, Ligeti...

Benvolgut amic: ho deixo aquí perquè tampoc no volia anar més enllà, si fins aquí ja no és prou. Només constato que aquesta forma de procedir de fet constitueix una mena de doble robatori encobert de patrimoni: el que es fa als afectats del gaudi de l'excel·lència i també descoberta de la seva obra, i el que es perpetra en vostès de projecció dels seus testaments creatius, dessagnats del fonamental flux sanguini d'una projecció pública que hauria de constituir un fet natural en tot context cultural/musical dinàmic i obert....

Del seu affm.

Jaume Comellas

RMC
312

Eulogio Dávalos, Medalla d'Honor de la Ciutat de Barcelona

El guitarrista xilè Eulogio Dávalos, fincat a Barcelona des de fa anys, ha estat distingit amb la Medalla d'Honor de la Ciutat de Barcelona. Aquest premi s'atorga en reconeixement a virtuts i valors cívics en el desenvolupament de la consciència ciutadana.

Eulogio Dávalos ha desenrotllat una intensa activitat a Barcelona, especialment en l'àmbit propi professional (músic), en el qual ha estat artífex del Certamen Miquel Llobet d'interpretació, membre del Cercle Guitarrístic de Catalunya, Festival de Guitarres d'Amèrica de Barcelona, homenatge a Maria Luisa Anido, etcètera. A part és el president del Centro Salvador Allende. El lliurament de la distinció, que també ha recaigut en 25 personalitats més, tindrà lloc en un saló de l'Ajuntament de Barcelona el mes de gener vinent.

Recuperada una obra inèdita d'Enric Granados

Aquest mes d'octubre s'estrenarà a Lviv (Ucraïna) el títol *Primer concert per a piano i orquestra* d'Enric Granados, a cura de l'Orquestra Simfònica d'aquesta ciutat amb direcció d'Alexis Soriano i interpretació solista de Melani Mestre. Es tracta de la descoberta, efectuada per Mestre, a la Biblioteca de Catalunya procedent del fons de la família Granados-Carreras, d'un fragment inèdit del que havia de ser l'esmentat *Concert*. En una tasca de recomposició, Mestre ha completat aquest primer moviment i per als altres dos ha treballat sobre altres composicions ja conegudes del mateix Granados, com són la *Danza española número 2 Oriental*, *Capricho español* i *Allegro de concert* fins a configurar, amb aquests afegitons concebuts inicialment no com a parts d'un concert, l'estructura completa dels tres moviments.

Cicle Bandautors al Palau

Bandautors al Palau és un nou cicle que comença el dia 15 d'aquest mes, i amb el qual a més s'institueix un nou concepte. Si en el seu moment els cantants catalans que alhora eren autors dels seus temes, l'entusiasta Salvador Escamilla els va batejar com a cantautors, ara es tracta de batejar conjunts catalans –que com a conjunts, per tant, comporten un format col·lectiu– com a bandes, en una accepció que té més a veure amb el pop i fins i tot amb el rock que no amb el que va ser la Nova Cançó; encara que s'hi emparenti, com posa en evidència l'article que publicarem en breu de Miquel Pujadó, ell mateix exponent destacadíssim avui justament del concepte cantautor. L'esmentat cicle consta de cinc concerts que s'oferiran successivament des d'aquest mes d'octubre fins a l'abril i en el qual intervindran alguns dels més destacats membres de l'accepció.

Són noms gairebé tots ells joves –l'excepció és sens dubte la veterana banda Els Pets– que en aquests moments tenen un acusat protagonisme en el món de l'espectacle català, que s'alternaran a la Sala Gran i al Petit Palau, segons les característiques de cada grup. Es tracta, per ordre de presència en el cicle, de Sanjosex, Els Pets, l'omnipresent Pascal Comelade, Pep Gimeno/Botifarra amb Miquel Gil, Els Amics de les Arts, Mishima i Roger Mas, que actuarà acompanyat per la Cobla Sant Jordi. **RRMC**

Èxit de l'oferta musical d'estiu al Palau

Un total de 17.300 espectadors han assistit als cicles de concerts que ha ofert aquest estiu el Palau de la Música Catalana. Palau30', promogut conjuntament amb el Festival Mas i Mas, amb una programació de 88 concerts, va atreure 7.300 espectadors, i Palounge (que se celebrava a la Plaça del Palau), 10.000, amb ocupacions que superaven el 70 per cent.

Entre altres artistes, hi van prendre part Sílvia Pérez Cruz, Névoa, Olvido Lanza, The Minstrels, Llibert Fortuny i Manuel Camp.

“Una cançó d'ara”. Amb aquest títol el dia 26 de juny tingué lloc a Llorenç del Penedès, a la plaça del Castell, un recinte emmarcat entre el castell i l'església del poble, un concert de la Coral Harmonia i Marina Rossell, els quals feren un repàs antològic de les millors cançons del moviment de la Nova Cançó. El concert, sota la direcció d'Imma Vinyes, va satisfer plenament el públic que omplí tota la plaça.

TANGENTS

Catalanets pel món

per JORDI MALUQUER

Els que guardem ben al fons del cor el sentiment de pertinença al nostre país, anem pel món convençuts que ens costarà molt ser reconeguts. I així que trobem un petit índex de reconeixement, se'ns encenen els llumets de l'esperança. I quan hi ha decepcions, ens tornem a tancar dins de la closca tot esperant una nova ocasió. I és aquest segon cas el que un es va trobar aquest estiu. Al Festival de Montpeller vam saber que hi actuava el Quartet Casals –el nostre Quartet Casals resident a L'Auditori– i ens vam trobar que estava anunciat com a Cuarteto Casals. Decepció, però vam respirar a fons quan anunciaven l'estrena d'una obra de “*le compositeur catalan Joan-Albert Amargós*”. Ah! Però quin era l'obra? *Paisajes sonoros de España*. Pluff!

Quant a la qualitat del quartet i de l'obra d'Amargós, no hi cap posar-la en dubte, només que en aquest cas palesava com és de difícil trobar signes d'identitat anant pel món. I, a vegades, tot té una explicació, per exemple que el Cuarteto Casals es va formar el 1997, quan els primers integrants –després van canviar el viola– eren alumnes de la Escuela Reina Sofia de Madrid i, és clar, en comptes d'un quartet van crear un Cuarteto. Tampoc no ens podem agafar gaire a la història per trobar precedents més heroics. Pau Casals s'anunciava quan anava pel món com a Pablo Casals i un dels nostres millors tenors s'ha fet conèixer com a José i l'altre, amb més fantasia, com a Giacomo.

ARS SUBTILIOR

Una lliçó de feina ben feta

per XAVIER CHAVARRIA

Des de fa un temps, al món coral infantil de casa nostra les coses estan canviant molt i a molta velocitat. Més, fins i tot, que als cors d'adults: m'atreveria a dir que els millors cors del país són infantils. I no només per la preparació dels directors, per la formació dels cantaires, pels repertoris, o per la manera de cantar, sinó també per l'esperit d'obertura a noves experiències musicals, per l'ambició pedagògica i artística, i per l'orgull amb què es mostra arreu del món la feina feta. No vull dir que abans això no s'hagi fet, ja: la feina dels “pioners” va ser valuosíssima i molt àrdua, ells són els “mestres” i mai els estarem prou agraïts. Però el que s'està produint ara és una renovació inèdita, a fons i sense marxa enrere, perquè ja no es tracta d'un parell de cors que destaquen per sobre dels altres per qüestions conjunturals (un bon director, una bona “quinta” de cantaires...) com passava fa uns anys: ara la millora és estructural, sòlida, amb fonaments, i no pas una florida efimera. Ja fa temps que vam sortir del cau, però ara comencem a volar alt, i a mirar de tu a tu als millors cors infantils del món. Aquest cronista, que ho ha viscut de prop, en dona fe, d'aquest canvi d'idiosincràsia. I em fa l'efecte que en tot això hi té molt a veure el prestigi i el valor que s'han anat guanyant dins la societat la pràctica de la música i del cant coral en edats infantils: el creixement integral i humà de l'individu també passa per la música; a l'aspecte lúdic, s'hi ha afegit amb força el formatiu.

I un dels cors punters d'aquesta renovació és el Cor Infantil Sant Cugat, que enguany celebra el vintè aniversari. És un dels cors més potents del país, amb un projecte pedagògic ambiciós i una trajectòria de reconegut prestigi arreu d'Europa. Podem afirmar, sense por d'equivocar-nos, que el Cor Infantil Sant Cugat és l'ambaixada més sòlida i qualitativa del mètode Kodály d'ensenyament musical a Catalunya. Fa més de deu anys que tenen un vincle estretíssim amb els millors professionals del cant coral i de la pedagogia musical a Hongria (i en especial amb el llegendari cor Cantemus): viatges, trobades, concursos, intercanvis i, per sobre de tot, moltes ganes d'enriquir-se i d'innovar. Encapçalat per Martí Marín, el seu fundador, per Elisenda Carrasco, que l'ha dirigit amb saviesa i coratge durant vint anys, i per Oriol Castanyer, que hi aporta la força de la nova generació de directors, el projecte d'aquest cor infantil abasta ja una Escola Coral amb més de 300 cantaires entre 4 i 18 anys, el cor de noies Aglepta, i l'escola de música Aula de So, que col·loca Sant Cugat a la primera línia pel que fa a pedagogia musical. Tot un exemple i una lliçó de feina ben feta. Enhorabona i per molts anys!

RM
312

Jordi Martí, president del Consorci de L'Auditori i OBC

Joan Xicola, director tècnic de la Banda Municipal

L'alcalde de Barcelona, Jordi Hereu, ha nomenat Jordi Martí com a president del Consorci de L'Auditori i Orquestra Simfònica Barcelona i Nacional de Catalunya. Substitueix en el càrrec Joaquim de Nadal, que es va jubilar el mes de juliol.

Jordi Martí fins ara era delegat de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona des del 2006. Llicenciat en Ciències de l'Educació, anteriorment havia estat (2006-2007) gerent de l'Institut de Cultura de Barcelona i subdirector gerent del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, entre altres càrrecs. També ha estat professor de polítiques i gestió cultural en diverses ciutats del Brasil de la mà de l'Agència Espanyola de Cooperació Internacional i el Ministeri de Cultura del Brasil.

D'altra banda, Joan Xicola substitueix Abil-li Fort com a director tècnic de la Banda Municipal de Barcelona, plaça que ha guanyat en concurs públic. Titulat superior de fagot pel Conservatori Superior del Liceu, ha estat membre de l'Orquestra Simfònica del Vallès, de la qual ha estat també delegat de Gerència i actualment era responsable de l'Àrea Tècnica.

En la mort d'Antoni Anguela

Activista de la cultura popular catalana

El dia 6 d'agost va morir a Barcelona Antoni Anguela, destacat activista i gestor de la cultura popular catalana. Havia nascut a Manresa l'any 1947 i de ben jove es va implicar en l'àmbit especialment del sardanisme i del concertisme per a cobla, des de diferents formes d'actuació. Particularment destacada va ser la tasca desenvolupada com a guionista i realitzador de programes d'informació sardanista a les emissores Ràdio Nacional d'Espanya a Barcelona, Ràdio 4, Ràdio Peninsular, Ràdio Mataró i darrerament COM Ràdio. També va col·laborar en mitjans escrits com "Tele/Express" i "Diari de Barcelona" i va ser un dels promotors del GISC (Grup d'Informadors Sardanistes de Catalunya). Antoni Anguela va ser fundador i director de la revista "Som", dedicada a la divulgació de la cultura popular catalana.

Des del 1981 era funcionari de la Generalitat de Catalunya, des d'on va promoure el Primer Congrés de Cultura Popular i Tradicional, va ser cap del Servei de Cultura Tradicional, director del Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular i cap de l'Àrea de Recerca, Conservació i Protecció del Patrimoni Etnològic. Antoni Anguela, en morir era president de l'Agrupació Cultural i Folklorica de Barcelona.

La BC edita la partitura d'Isidre Corderas 'Arbres i fonts de Sant Feliu'

La Biblioteca de Catalunya ha publicat fa poc la partitura *Arbres i fonts de Sant Feliu*, suite per a soprano i orquestra que el compositor Isidre Corderas va escriure l'any 2000. La institució compleix així el compromís adquirit en resposta a la cessió, feta per l'autor, del seu fons de catàleg, i ho fa amb una edició acurada, elegant i, en definitiva, d'una digna bellesa. Escrita sobre el text de *La cançó de les tres fonts* de mossèn Joan Batlle, la música expressa el gran amor que sent Corderas per Sant Feliu de Codines – "el meu estimadíssim poble", diu la dedicatòria. La partitura s'acompanya d'una breu biografia de l'autor a càrrec de Núria Dardinyà, així com d'una llista d'obres compostes per Corderas, que inclou tant música escènica com vocal a cappella, vocal amb acompanyament i instrumental – per a solista, cambra i cobla. Tant de bo que, com demana Dolors Lamarca, directora de la Biblioteca, aquest gest ajudi a fer que música com aquesta sigui "coneguda, estudiada, interpretada i escoltada". **Albert Torrens**

COBLA

Classicisme relatiu

per JOSEP PASQUAL

No és la primera vegada que des d'aquest espai ens referim a l'edat de la cobla com a eina instrumental. Si remenem en els ancestres, no hi ha dubte que la cobla és, en termes generals, el resultat de tota una evolució musical que ha tingut lloc al llarg de segles en un escenari que va molt més enllà de les seves fronteres geogràfiques actuals. És una evidència lògica que Jordi Puerto documenta a bastament en el seu *Diccionari de cobles*. En tot cas, la cobla moderna amb el format amb què la coneixem actualment és un conjunt orquestral que si en descomptem l'època que va trigar a més o menys consolidar-se, amb prou feines ha superat el segle de història. Amb aquesta pervivència, si prenem com a referència la història de la música en el seu conjunt, no hi ha dubte que hem de considerar la cobla com un fenomen musical recent, que tot i això ha estat capaç d'escriure un episodi força més que consistent en la petita gran història de la música catalana.

De fet, la música catalana no s'entendria sense la cobla. Tots els grans noms de la creació catalana hi han tingut una vinculació més o menys directa, i alguns entre ells, fins i tot en règim d'exclusivitat. Aquesta dedicació creativa li ha facilitat una evolució força fulgurant i, de fet, prou intensa com perquè a hores d'ara se'n puguin diferenciar èpoques, escoles i etapes estètiques diferents. Estrictament parlant i atesa la seva història, la cobla és música contemporània, però en tot cas, se'n distingeixen etapes clàssiques. Però què és, un clàssic? Semànticament parlant és allò que ha marcat una època, però en termes musicals la definició no és tan clara. Pot un contemporani ser un clàssic simultàniament? Socialment, sí; musicalment parlant, és difícil.

Aquest estiu ens ha portat unes quantes sorpreses. La iconoclastia de Carles Santos ha apostat per la modernització de la concepció escènica de la tenora a Peralada sota l'epígraf d'una contemporaneïtat que semblava referir-se a un futur immediat més que no pas al present, mentre que al cap de poc més d'un mes a Torroella va tenir lloc l'estrena de l'espectacle *Inaudit* amb què l'Esbart Montgrí vol recuperar la figura creativa d'un Vicenç Bou que no ha abandonat mai les cartelleres de les programacions. Santos és un contemporani perquè viu en els nostres dies tot i que la seva estètica es pot considerar tot un clàssic de l'escenografia actual. Per contra, Bou és un clàssic de la cobla, tot i que la frescor de les seves creacions en fan un contemporani de la lírica instrumental. El més interessant de tot plegat és que el públic s'ha deixat impressionar per les dues sensibilitats. Clàssics? Contemporanis?

TEMPORADA de Música i Dansa 2010/2011

MÚSICA

**Cor Montserrat
i Orfeó de Sabadell**

21 d'octubre, a les 21h

**Cor i Orquestra del
Gran Teatre del Liceu**

11 de novembre, a les 21h

**Acadèmia 1750
Orquestra del Festival
de Torroella de Montgrí**

17 de febrer, a les 21h

**Orquestra de Cambra de
Württemberg-Heilbronn**

17 de març, a les 21h

**Orquestra
Filharmònica
del Nord-est d'Alemanya**

19 de maig, a les 21h

DANSA

**Víctor Ullate
Ballet Comunidad
de Madrid**

17 d'octubre, a les 18h

**La Corona
del Ballet Rus**

13 de novembre, a les 21h

**Compañía
de Danza
Aída Gómez**

6 de febrer, a les 18h

**Ballet
del Teatre
Nacional de Praga**

13 de març, a les 18h

Compañía María Pagés

1 de maig, a les 18h



Centre Cultural
UnnimObraSocial

VENDA ANTICIPADA:
Tel. 902 180 677 / www.fundacioc.t.es
Oficines d'Unnim (antiga xarxa d'oficines de CaixaTerrassa)

Rambla d'Ègara, 340. 08221 Terrassa
Tel. 93 780 41 22
www.fundacioc.t.es/info@fundacioc.t.es

COR JOVE DELS PAÏSOS CATALANS

Un cor de primera

La tercera setmana d'agost, en un racó amagat de l'illa de Mallorca, una trentena de joves provinents dels diversos territoris de parla catalana es trobaven per donar vida, per primera vegada, al Cor Jove dels Països Catalans, una formació nova sorgida a redós de la seva germana gran, l'OJIPC, ambdues creades per l'entitat mallorquina Forum Musicae.

per ALBERT TORRENS

Convicció, dignitat i orgull. És el que demanava Magdalena González, presidenta de Forum Musicae, als membres del Cor Jove dels Països Catalans abans de començar l'últim concert d'aquesta trobada, el que va tenir lloc a Prada de Conflent el 23 d'agost. L'audició culminava, de fet, deu dies d'intens treball a la Colònia de Sant Pere, a Mallorca, on el cor havia viscut la seva presentació en societat –en aquest cas, al monestir de Santa Maria la Real de Palma– i els seus membres havien compartit una experiència humana que tots coincidien a qualificar d'"inesborrable".

La trobada convertia en realitat, doncs, un projecte que Forum Musicae havia fet públic mesos abans: coincidint amb el cinquè aniversari de l'OJIPC –l'Orquestra de Joves Intèrprets dels Països Catalans–, celebrat el mes d'abril amb un concert en el marc significatiu del Palau de la Música Catalana, es convocava els joves cantaires de tots els territoris de parla catalana –el Principat, el País Valencià, les Illes Balears, la Franja de Ponent, Andorra, la Catalunya Nord i l'Alguer– a integrar-se, amb la superació prèvia d'unes audicions, en aquest cor destinat a acompanyar l'orquestra en la interpretació d'obres del repertori simfonic coral i, amb idèntic objectiu, de ser una plataforma enriquidora d'intercanvi entre joves de diferents àmbits de la mateixa cultura amb la llengua com a vincle d'unió.

En aquesta primera edició, en tractar-se d'una experiència pionera i en haver-se reunit ja l'orquestra els mesos anteriors, el cor es reuní i actuà en solitari en plena època estival. Aquesta circumstància, lluny d'equiparar el Cor Jove dels Països Catalans a unes jornades de convivència lúdica –sense impedir, és clar, un component de lleure innegable– facilitava l'assistència dels cantaires i permetia a la formació accomplir un dels seus objectius primordials: la prepara-



ció, el treball i la interpretació d'un repertori específic, amb especial atenció a la recuperació d'obres poc interpretades o fins i tot desconegudes dels nostres autors.

Un programa representatiu. "De tradicions i d'esperances tix la senyera pel jovent", diu una estrofa de *La balanguera*, himne de Mallorca i també de tots els Països Catalans, una melodia emblemàtica que no podia faltar, en forma de propina musical, per culminar un programa de concert exigent, sense concessions i representatiu tant de les diverses èpoques de la història de la música com, sobretot, dels diversos territoris de parla catalana d'on procedeixen els membres del cor.

Així, un compositor llemosí però establert a la Seu d'Urgell com Joan Brudieu encetava el programa amb fragments de dos madrigals sobre poemes del valencià Ausiàs Marc –peces, d'altra banda, sovint interpretades pels nostres cors. Prenien el relleu tres motets en llatí de Francesc Valls, que va ser mestre

de capella de la catedral de Barcelona, i tancava la primera part un deixeble seu, Pere Rabassa, protagonista d'un dels grans titulars del concert. D'ell es va interpretar un *Magnificat*, però no un dels tres ja coneguts i classificats en el catàleg de l'autor, sinó que es va oferir la primera audició –tot un descobriment– d'una peça recuperada de l'Arxiu Capítular de la seu de Palma pel musicòleg britànic Timothy Roberts. En tota la primera part del concert, el cor va estar acompanyat per quatre membres de l'orquestra de cambra barroca Ars Musicae i dirigit, és clar, pel titular del cor, Esteve Nabona.

Com sol ser habitual, la segona part del programa contenia peces de caire menys solemne i més distès, igualment representatives. Per començar, una melodia molt popular a la ciutat de l'Alguer, un *Ave Maria* de la compositora Isabella Montanari sobre poema d'Antonella Salvietti, arrangada per a cor per Stefano Garau. De València –tot i que el seu autor es traslladés de ben petit a Barcelona– procedien quatre mostres de l'art de Manuel Oltra, compositor i

arranjador de cançons populars. Tres mostres del seu *Bestiari* sobre poemes de Pere Quart i l'obra *El secret*, per a veus blanques i sobre poema de Joaquim Folguera, integraven aquesta part del programa, que es tancava, com no podia ser altrament, amb una representació de música coral d'autor balear. Amb aquesta intenció, l'autor escollit va ser Joan Maria Thomàs, personatge central d'una etapa cabdal de la història del cant coral a Mallorca. Del seu extens catàleg, se'n va poder sentir *Canticum Archa Noe*—en què Thomàs imita el contrapunt del Renaixement francès i esmenta diverses bèsties mitjançant onomatopeies—, la tradicional *Trist bressol* i l'estudi coral *Campanes sobre el mar*, una peça de notable dificultat que evoca una visió de la seu de Palma des de l'aigua i que ha adquirit, per als integrants d'aquest Cor Jove dels Països Catalans, un significat especial.

Uns dignes hereus. Magdalena González, presidenta de Forum Musicae i que vivia amb especial emoció la primera experiència d'aquesta nova "criatura" seva, havia expressat en diverses ocasions la seva voluntat que la tasca del cor es traduís en quelcom més que una nova formació en el panorama coral—sortosament ric—del nostre país. "*Hem de ser-ne uns dignes hereus*", demanava referint-se als autors interpretats en aquesta ocasió.

La qualitat de les actuacions del cor en concert, de ben segur, devien satisfer la seva inquietud, com també la de dues figures indispensables en qualsevol formació coral i que tenen, segurament, la major part del mèrit: la cantant i pedagoga vocal Fanny Mari i el director del cor, Esteve Nabona.

És clar que no tot va ser assajar durant els gairebé deu dies que els músics van passar plegats. A la tarda, després d'una merescuda estona de descans, l'organització havia preparat diverses activitats complementàries, bàsicament conferències, les quals, sense demanar una participació activa dels joves, contribuïen a la seva formació musical i global. Així, van ser convidats a passar per la Colònia de Sant Pere el filòleg Antoni Corbera i personatges destacats del món coral català i balear, com ara Joan Company, Baltasar Bibiloni o Manuel Cabero. El veterà director de cors té, a més, una relació molt especial amb el projecte, ja que avala des dels seus inicis l'Orquestra de Joves Intèrprets dels Països Catalans. Convençut que "*el món és dels joves*", Cabero va conviure amb els cantaires uns quants dies, en acabar els quals afirmava amb seguretat: "*Això farà història*." Que les seves paraules siguin profètiques depèn, en part, de tots nosaltres.

HOMENATGE A RAMON LLULL



JORDI BONET ARMENGOL

El Cor Jove dels Països Catalans, amb el grup instrumental d'Ars Musicae, dirigit per Esteve Nabona, es va presentar a Mallorca, al claustre del Monestir de la Real, el passat 21 d'agost. Fa 777 anys del naixement de Ramon Llull i l'entitat mallorquina Forum Musicae que presideix Magdalena González Crespi ha impulsat l'existència del Cor, iniciada fa un any per reunir joves entre 18 i 26 anys que visquin als territoris de parla catalana i que volen donar fe de la riquesa del patrimoni musical dels territoris on el català és la llengua pròpia i que s'estén de Salses a Guardamar i de Fraga a l'Alguer, a més del Principat d'Andorra.

El programa presentat comprenia madrigals de Joan Brudieu, motets de F. Valls i un extraordinari *Magnificat* desconegut del barceloní Pere Rabassa (1683-1767) dels segles XVI al XVIII i els músics contemporanis del mallorquí Joan M. Thomàs, del valencià M. Oltra i d'una algueresa, Isabel-la Montanara.

Així, en un indret lul·lià s'ha homenatjat Ramon Llull, que per escrit i de paraula va donar a conèixer la llengua catalana per l'Europa dels segles XIII-XIV, i la nostra música coral es manté viva i és part fonamental de la nostra cultura musical.

Dels 30 cantaires, sis són de les Balears, quatre de València, tres de l'Alguer i disset de Catalunya, és a dir, escollits de tots els territoris catalans amb proves d'accés, sota el guiatge de Manuel Cabero, durant març i abril, per a una permanència de 2 anys i que es troben anualment uns 10 dies i treballen intensament per enriquir-se musicalment, culturalment i personalment per millorar la qualitat del nostre món coral.

A l'Europa del segle XXI serà una eina que recollirà el testimoni perquè esdevingui representatiu i vertebrador d'una realitat que uneixi cada vegada més els nostres països.

La interpretació mostrarà una sensibilitat exquisida i una afinació impecable que n'augura un esdevenidor ben poc corrent. Al voltant de la nostra senyera finalitzà el concert amb la interpretació de *La Balanguera*, a la qual s'uniren els centenars d'assistents que tingueren la sort de compartir aquest esdeveniment esperançador.

Jordi Bonet Armengol

President de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

RMC
312

Quinze anys de música de cambra a Santa Cristina d'Aro

El passat 11 de setembre, coincidint amb la Diada, un concert del tenor José Ferrero i el guitarrista Jaume Torrent posava el punt final a l'edició d'enguany de la Temporada de Música de Cambra de Santa Cristina d'Aro. Tot i que ja fa anys que els concerts organitzats pel Fòrum d'Iniciatives Culturals d'aquest municipi del Baix Empordà omplen de música una de les esglésies més belles del sud de la Costa Brava, l'arribada, l'any vinent, al quinzè aniversari és una excusa perfecta per situar, novament, la mirada i l'anàlisi en aquest fenomen.

per ALBERT TORRENS

És una reflexió habitual, gairebé un mite que reapareix cada any poc abans de l'estiu, que Catalunya acull, cada volta de sol, els mesos de calor, tanta profusió de concerts agrupats sota l'epígraf de cicles o festivals, que fa difícil als afeccionats de no perdre's moltes de les cites –d'altra banda, de gran interès. Això, que no té res a veure, doncs, amb la qualitat de les propostes, pot ser cert sempre que no s'englobin sota aquest paraigua determinats fenòmens que, tot i poder semblar-ho, no responen a aquesta idea, com és el cas que ens ocupa.

Potser és per això que, ja fa anys, els seus responsables van batejar el conjunt de concerts que tenien lloc dins de l'any natural –per bé que es concentrassin a la primavera i a l'estiu– amb el nom de Temporada de Música de Cambra de Santa Cristina d'Aro. I aquest no és l'únic element que caracteritza el conjunt de cites organitzades pel Fòrum i que les diferencia d'una competència abundant: també ho són el fet de combinar les propostes concertístiques amb les conferències divulgatives –de vegades, en dates properes i directament relacionades amb el programa que s'interpreta en concert–; la possibilitat de compartir, després de l'audició, una estona de tertúlia i aperitiu amb els artistes que han protagonitzat la vetllada, i, pel que fa a qüestions organitzatives, l'amateurisme de tot l'aparell del Fòrum d'Iniciatives Culturals de Santa Cristina d'Aro, integrat per un grup d'amants de la música que no exerceixen aquesta activitat de manera professional –en el sentit més estricte del terme.

Una influència extramusical. I si anem una mica més enllà, topem encara amb un altre fenomen que segur que ens costaria molt de trobar en un altre indret:



DAVID BORRAT

RECITAL DE MARTA INFANTE, AMB JORGE ROBAINA AL PIANO, A L'ESGLÉSIA DE SANTA CRISTINA D'ARO

l'enorme influència que les activitats de la Temporada han tingut en la vida diària de Santa Cristina d'Aro i en el desenvolupament del vessant cultural del municipi. Fruit de l'èxit dels concerts organitzats pel Fòrum, han aparegut al poble altres iniciatives artístiques, com ara un grup de teatre i una coral. Totes dues entitats compten amb el suport de l'Ajuntament, que esperonat per aquestes bones perspectives va crear una escola de música que, en tres anys, ha vist créixer de manera exponencial el nombre d'alumnes inscrits. És clar que tot això queda petit al costat d'un dels principals projectes endegats els últims anys a Santa Cristina d'Aro a instàncies d'aquesta conjuntura: la construcció d'un auditori. No és estrany, per tant, que l'alcalde, Ricard Herrero, s'expressi amb aquestes paraules: "Volem agrair al Fòrum que hagi fet tanta feina per crear aquesta cultura de sensibilització envers totes les arts de la qual estem tan contents. De la seva mà, Santa Cristina

s'ha anat identificant amb la cultura durant molts anys i això coincideix plenament amb la voluntat política i ciutadana i amb el model de poble que volem, per diferenciar-nos de poblacions veïnes que tenen incidència en altres tipus d'activitat."

Quinze anys, quinze temporades. Tenir una dècada i mitja d'existència significa acostar-se a la majoria d'edat i situar-se en un moment propici per a la primera posada de llarg. Enguany, si més no, la Temporada de Música de Cambra de Santa Cristina d'Aro ho ha demostrat convidant a actuar a l'església del poble –una autèntica capsa de bombons– artistes de la categoria dels pianistes Martina Filjak i Alex Alguacil, la mezzosoprano Marta Infante, els membres del Quartet Modigliani, el Trio Broz, el Nexus Piano Duo, la flautista Francesca Canali –que repetia actuació– o autèntiques primícies com el duet for-

mat per la violoncel·lista Amparo Lacruz i la pianista Alba Ventura.

"Continuem en la línia de portar gent jove, de qualitat, artistes i compositors catalans –i no només els que sonen més–, que defineixen la personalitat de la nostra Temporada. Busquem i proposem programes una mica diferents, com sempre hem fet, que afortunadament es van reconeixent pertot", afirma Santiago Coll –president del Fòrum d'Iniciatives Culturals–, el qual, sobretot, afegeix: "I complir quinze anys voldrà dir que mirarem de fer una programació més important. Comptarem, a més, amb un auditori preciós que ens permetrà fer coses que fins ara no hem pogut fer. Amb modèstia, crec que tenim una capacitat, uns coneixements, un espai i uns productes excepcionals per ser una referència. Tenim els mitjans i tenim la il·lusió per fer, d'aquesta quinzena temporada, una cosa sonada."

De moment, i no és poc, a aquestes altures del calendari la quinzena edició de la Temporada de Música de Cambra ja promet portar a Santa Cristina, entre

HAN ACTUAT A LA TEMPORADA, ENTRE D'ALTRES

Quartet Ebène
Quartet Casals
Quartet Reinhold
Quartet Quiroga
Trio Jess
Trio Kandinsky
Trio Broz
Iván Martín
José Enrique Bagaria
Dalton Balwin
Severin von Eckardstein
Judith Jáuregui
Mladen Tcholich
Ilya Maximov
Wolfram Rieger
Albert Guinovart
Daniel Blanch
Moisés Fernández



QUARTET EBÈNE

Daniel Ligorio
Markus Placci
Romain Garioud
Fernando Arias

d'altres, els noms següents: els pianistes Mario Mora, Marc Heredia, Marko Hilpo, el duet de violí i piano format per Alejandro Bustamante i José Enrique Ba-

garia, el de violoncel i piano que integren Domenec Surroca i Claudio Suzin i els quartets de corda Vanbrugh i Quixote.

L'ACTUACIÓ DE MARTINA FILJAK

Martina Filjak, pianista croata, d'una bellesa transparent, com ho és la seva tècnica prodigiosa i el sentiment contingut, però cert, intens, que irradia quan interpreta Chopin o Prokófiev, que es transmuta en una exhibició de domini dels recursos pianístics quan broda el *Preludi i nocturn, per a la mà esquerra, opus 9* d'Skriabin, va passar com un oreig marí que tot ho vivifica per l'església parroquial de Santa Cristina d'Aro el dissabte 17 de juliol, en un dels concerts de la Temporada de Música de Cambra del Fòrum d'Iniciatives Culturals. Un públic atent i expectant la recordarà durant molt de temps amb la mateixa passió amb què va aplaudir cada peça, men-

tre una tramuntaneta d'estiu airejava la vall d'Aro, i els acompanyava, vall enllà, l'ànim refet i tensat pel prodigi de la música, vers un nocturn amb lluna creixent.

Joaquim Pijoan,
escriptor i membre de
la Junta Directiva del Fòrum
d'Iniciatives Culturals
de Santa Cristina d'Aro



RMC
312

EL NOU AUDITORI DE SANTA CRISTINA D'ARO

En un determinat indret del nucli urbà de Santa Cristina d'Aro, en una zona d'equipaments pròxima a l'Ajuntament, molt a prop del riu Ridaura –un riu petit, de règim torrencial– i al costat del que serà un passeig fluvial, fa mesos que hi pren forma una silueta singular. És l'edifici d'un nou auditori, obra de l'arquitecte Juli Capella per encàrrec de l'Ajuntament del municipi.

"Fa uns anys vam iniciar la redacció d'un projecte per tenir un auditori", explica l'alcalde Ricard Herrero, "però la manera de finançar-ho era complexa i, de fet, l'hem repartit en tres anys en els pressupostos. El mes de maig vam rebre l'obra i durant els mesos d'estiu hem estat treballant



en l'equipament de l'interior".

L'auditori tindrà una cabuda mitjana, amb aforament per a unes 400 persones aproximadament, que es repartiran entre una grada telescòpica i una platea amb localitats agrupades de tres en tres i que es poden recollir en uns carros en funció de les necessitats que calgui satisfer específicament

en aquell espai. Experts en escenografia i enginyers acústics treballen ja per acabar de definir l'aspecte més important en aquests casos. I és que una de les millors perspectives de l'edifici serà la que es veurà des de l'interior, perquè darrere l'escenari, un gran finestral de més de deu metres d'amplada deixarà veure el millor tel·l de fons possible: tot un bosc de ribera, d'alzines i de roures.

A PROPÒSIT DE...

El guanyador del Premi de Composició Ciutat de Tarragona

Xavier Pagès

A les portes d'aquest últim estiu, el seu nom apareixia com a guanyador d'un dels guardons més prestigiosos del país en el seu àmbit. El premi distingeix, a banda d'una bona composició, una trajectòria singular, ara enriquida pel seu pròxim compromís: dirigir com a convidat, els mesos vinents, l'Orquesta Ciudad de Granada.

RMC
312

per ALBERT TORRENS

—Felicitats pel premi. Com descriuria l'obra guanyadora?

—Es titula *Echoes*. Totes les meves obres, les tinc amb el títol traduït a tres idiomes —català, castellà i anglès—, i en aquest cas el vaig presentar en anglès perquè el jurat era internacional. El títol deriva del fet que està inspirada en aquest efecte, l'eco, des de la petita a la gran escala. Comença amb uns ecos que es fa el piano a si mateix —un retorn molt ràpid fort-piano— i que es van desenvolupant. Després el piano fa unes figuracions que l'orquestra recull i es va construint una mena de gran ressonància. A continuació, aquest eco es va convertint en una imitació i, finalment, això esdevé un gran cànon: el piano ofereix un material o textura que va passant per les diverses seccions de l'orquestra fins a arribar a un clímax. Per acabar, hi ha una reexposició i una coda a manera de *passacaglia*. En total, dura uns nou minuts.

—Per presentar-se al concurs, ha escollit una obra per a piano i orquestra. Però vostè també ha compost molt per a la cobla...

—El contacte amb la música de cobla, i amb la Cobla Sant Jordi en particular, m'ha aportat moltíssim, i espero també haver-hi aportat jo alguna cosa. Jo venia del món clàssic i al principi com-

ASSEGURA QUE EL PREMI L'HONORA, ENTRE D'ALTRES MOTIUS, PERQUÈ NO TALLA LES ALES A COMPOSITORS MAJORS DE 30 ANYS I ELL, EN AQUEST MÓN DE LA COMPOSICIÓ, HI ARRIBA JA GRAN. SIGUI COM SIGUI, AQUEST I ANTERIORS GUARDONS DISTINGEIXEN LA TRAJECTÒRIA D'ALGÚ QUE, BEN

AL CONTRARI, VA VEURE ESTRENADES LES SEVES PRIMERES OBRES A L'EDAT EN QUÈ D'ALTRES COMENCEN A ESCRIURE-LES. PER AIXÒ, I POTSER PERQUÈ HA VISCU TASTAT LA MÚSICA DES D'APROXIMACIONS DIVERSES, PARLA AMB SEGURETAT D'ALLÀ ON VOL ARRIBAR, PERÒ NO AMAGA ELS DUBTES SOBRE EL CAMÍ QUE L'HI HA DE PORTAR. DUBTES QUE NO VIU COM A INQUIETUDS, SINÓ COM A REPTES I OPORTUNITATS.



ponia música d'estil jazzístic. La primera experiència amb la cobla —em van entrenar una sardana, fins i tot abans d'haver començat a estudiar composició—, em va arribar com un regal. Després, amb els anys i gràcies a aquell primer contacte, vaig acabar dirigint-la, i també vaig continuar escrivint i vaig poder programar les meves pròpies obres... Per això, en aquest moment, és molt difícil separar les meves dues facetes de compositor i director. Gràcies a la composició, estic creixent com a director i a l'inrevés: gràcies a estar dirigint, puc donar a conèixer la meua música. No em plantejo triar entre un camí o l'altre; això sí, darrerament he cregut oportú fer un gir en la meua trajectòria i apuntar cap a un altre objectiu, més simfònic.

—També és autor d'una bona quantitat de música vocal —fins i tot, una òpera de cambra— i ha posat música a una pel·lícula.

—Sí, *Viatge a Júpiter* —que vaig escriure per encàrrec del Festival de Peralada— és una obra de la qual estic molt content i que ha canviat molt la meua manera de compondre. Vaig aprofitar el fet que la música anés acompanyada d'imatge per escriure coses una mica més "estranyes" del que la gent està acostumada a sentir. El fet de tenir un context adequat va fer que pogués ser una mica més agosarat en la recerca de nous mitjans d'expressió. El resultat és que, en pocs anys, el meu llenguatge ha canviat molt ràpidament. Però si analitzes la meua música, hi veus que no ha estat un canvi brusc, sinó que hi ha un camí: he passat d'escriure una música tonal força entenedora a un llenguatge que un jurat de música contemporània ha entès que estava al nivell d'una música d'avui dia. Jo penso que un jurat no només ha de premiar la qualitat —això és una base imprescindible—, sinó també la inquietud

d'aquesta música: si realment aporta alguna cosa al repertori o no.

—De la mateixa manera que reconeix la seva pròpia evolució recent, ¿és capaç de predir per on avançarà a partir d'ara?

—El que tinc clar és que estic en moviment. Jo no sé si d'aquí a deu anys la meua música s'haurà atonalitzat més o no, però m'agradaria que anés cap a algun lloc interessant per a tothom, no només per a mi, sinó també per a intèrprets i públic. Està clar que, de vegades, en el camí, t'hi pots deixar gent a qui deixis d'agradar. Però jo no em puc quedar escrivint en el mateix llenguatge de fa vint anys. Qualsevol creador, en general, ha de ser una persona activa i que tingui inquietud.

—Els pròxims mesos ha estat convidat a dirigir l'Orquesta Ciudad de Granada en diversos concerts pedagògics. Un fet que enllaça amb la seva feina en diversos centres formatius.

—Sí, vaig estar molt content de rebre aquesta invitació d'una de les millors orquestres d'Espanya, una orquestra internacional de primer nivell. D'altra banda, pel que fa a la meua vinculació amb la pedagogia, a mi m'entusiasma treballar amb gent jove, perquè són molt receptius i, a més, són el futur de la societat i del món de la música. L'activitat pedagògica és una relació que funciona en dos sentits: el que dónes t'és retornat d'una manera o altra, i enriqueix enormement la teua manera de veure la música. Ara mateix estic treballant en el projecte d'una nova jove orquestra al Vendrell, que intentaré compaginar amb la meua activitat plenament professional. El que encara no he fet és transmetre la pedagogia com a compositor, però això penso que és una cosa que arribarà una mica més tard, perquè jo mateix encara he de madurar molts conceptes.

—A banda —i potser abans— de tota aquesta activitat com a músic, vostè també és enginyer industrial. El fet que el seu projecte final tracti sobre l'afinació de pianos assistida per ordinador no deu ser pas casual.

—Jo he tingut sempre clar que volia ser músic. Estudiar una enginyeria va ser fruit del fet que els estudis de música, abans, no fossin universitaris. Com que era bon estudiant i m'agradava la ciència, m'hi vaig posar, i ho vaig poder compaginar amb la música. A l'Escola d'Enginyeria hi havia un piano de cua i m'hi passava moltes hores entre classes, per compondre o estudiar. El projecte me'l va proposar el Departament de Mecànica de Vibracions, tot i que jo pensava deixar la carrera sense fer el projecte final. El vaig fer tot en un sol estiu —vaig estar mesos tancat al laboratori— i, a més, vaig tenir la sort de guanyar un premi.

HO HAN DIT, HO HAN ESCRIT

Excepcionalment, dediquem l'espai d'aquesta secció a només dues cites; una d'elles, a més, amb tot l'article complet. Es tracta d'una interessant reflexió sobre un aspecte el més frívol, que comporta el **FET FESTIVAL D'ESTIU**. L'altra ofereix una altra reflexió, així mateix molt interessant, sobre el fet **CANT CORAL A CATALUNYA**, que incideix en dos aspectes molt essencials.

Festival Iglesias

«TOT ÉS CULTURA, ÉS CLAR. NO CALEN ENCICLOPÈDIES. Ni lectura, ni biblioteca, ni universitat. Tot contribueix a farcir aquesta carpeta que anomenem intel·lecte. Tot és bagatge, res no és balder. Sabina i Julio Iglesias tampoc. Per això els festivals i les fundacions se'ls disputen. I fan el ple.

El problema arriba **QUAN CONFONEM EL CAPÍTOL DE L'ESBARJO -TAN SIMPLE COM NECESSARI-**, amb el de la formació. El problema doble es presenta quan les institucions amb capital públic o entitats amb obra social destinen **PRESUPOST I MISSES A CONTRACTAR FATXENDES A DRETA I ESQUERRA** per aconseguir el personal. En diran compromís amb la cultura popular i al capdavant és jugar sense risc.

Entre Vivaldi i les ranxeres hi ha tot un mar de possibilitats. **ENTRE MOZART I LES BALADES ENSUCRADES HI HA TOT UN MENÚ PER EXPLORAR**. Entre la pretensió de dir-se Festival en majúscula i una Festa Major qual-

sevol hi hauria d'haver alguna diferència.

Els vestits seran els mateixos. El preu de les entrades, també. La selecció dels assistents i el repartiment d'invitacions convida a pensar que es tracta d'un esdeveniment important. S'obre el teló i apareix **UN CROMO AMB CAMES QUE CANTA. PAGA LA DIPUTACIÓ. PAGA L'AJUNTAMENT**. Paga una caixa. Ho patrocinen les empreses que representa que assumeixen una responsabilitat corporativa, un compromís social.

En diuen festivals i en realitat **MOLTES FUNCIONS SÓN UNA SARDINADA**. Això sí, vestida de blanc, transvestida de rodolins. Cultura? I tant que sí. **CULTURA A CAVALL DEL FUTBOL I DEL PANEM ET CIRCENSES**. Per què no deixar exclusivament a la iniciativa privada la contractació de lluentons a més de 200 euros la peça?»

Francesc Cruanyes, "Diari de Girona", 8 d'agost de 2010.

«**CATALUNYA VA INTERVENIR DIRECTAMENT AMB LA FUNDACIÓ D'EUROPA CANTAT**. És en aquest sentit que es pot afirmar que Catalunya no ha tingut mai cap problema per al seu reconeixement internacional, malgrat que en aquests tipus d'organitzacions la representació és a nivell d'estat. En aquest sentit **HEM TINGUT UN ESTATUT UNA MICA ESPECIAL**. El problema d'Espanya és que, com és un desert amb uns quants oasis, l'articulació és difícil a nivell de comunitats autonòmiques. I si a nivell de comunitats autonòmiques hi ha dificultats, a nivell estatal encara n'hi ha més. [...] En tant que com a Oficina Coral de la Mediterrània un dels reptes que tenim és articular el que fem a nivell de Catalunya, fer-ho també amb els països de la riba mediterrània. Tant els del nord com els del sud. [...] **NO TINC CLAR QUE LA GENERALITAT TINGUI POLÍTICA MUSICAL, PERÒ DEL QUE SÍ ESTIC CONVENÇUT ÉS**

QUE NO TÉ POLÍTICA CORAL. Hi ha un desconeixement absolut de la realitat. Cal saber quina és la realitat coral dins i fora de les federacions, en tots els aspectes: corals, directors, compositors, editors... **HI HA COSES INCOMPREENSIBLES**, com per exemple **QUE EL CANT CORAL NOMÉS ESTIGUI ATÈS AL DEPARTAMENT DE CULTURA I MITJANS DE COMUNICACIÓ EN UNA PART, PRECISAMENT NO DE MÚSICA, SINÓ DE CULTURA POPULAR**. Això ja és estrany. Però la realitat ens diu que es dediquen recursos al cant coral des d'altres àmbits, per exemple els departaments d'Educació, Governació, Cultura i Mitjans de Comunicació (diferents directors generals)... **TOT UN SEQUIT D'ACCIONS O MESURES QUE NO ESTAN COORDINADES**»

Martí Ferrer, president del Moviment Coral Català. Joan-Ramon Gordo, "L'Aurora", número d'estiu 2010.

RMC
312

Onze joves intèrprets viuran el seu Primer Palau

Una vegada més, la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música, comptant amb el patrocini de l'empresa Mitsubishi Electric, promou una edició del cicle El Primer Palau, destinat, tal com indica el títol, a afavorir la projecció professional de joves intèrprets a l'albir de la seva professionalització, que trepitjaran per primera vegada l'hemicycle del Palau.

per RMC

Se celebrarà els quatre primers dimecres d'octubre i ultra aquest al·licient bàsic, també hi ha el dels premis que atorga el jurat oficial i el de la crítica.

Serà la quinzena edició i hi prendran part deu joves virtuoses, ja sigui a títol individual o com a conjunts. Seran una flautista, dos violinistes, dos violoncel·listes, un quintet de vent, dos pianistes, un saxo i un quartet de corda, tots ells historials joves però d'una notable solvència en els seus processos de formació i també en alguns casos amb el suport de premis rellevants.

Seran la flautista Elisabet Franch, el violinista Miguel Colom, els cel·listes Beatriz Blanco i Daniel Claret, els pianistes Roberto González-Monjas, Miguel Ángel Acebo i Claudia C. Valletta, el saxo Xavier Larsson, el Quintet Frontela (vent) i el Quartet Tetrauk (corda). En conjunt, es tracta d'oferir un quadre bigarrat de propostes que faci que el cicle tingui atractiu pels propis valors musicals, ultra la seva funció bàsica indicada de promoció de trajectòries de joves professionals.

L'estructura del cicle es manté com habitualment, amb dos dels concerts



DARÍO MARIÑO, GUANYADOR DEL PRIMER PALAU 2008, AL CONCERT DE CLOENDA DE L'ANY PASSAT

amb acompanyament orquestral i dos més cambrístics o solistes. L'Orquestra Simfònica del Vallès protagonitzarà el primer amb la batuta de la jove directora murciana Virginia Martínez; l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra acompanyarà el tercer dirigida pel seu director habitual en gran format, Marzio Conti.

El cicle acabarà amb el concert extraordinari de cloenda, amb lliurament de premis, amb l'actuació del guanya-

dor de l'edició de l'any passat, el guitarrista cubà fincat a Barcelona Ali Jorge Arango, que actuarà acompanyat per la JONC Filharmonia dirigida pel seu titular, Manuel Valdivieso. Hi interpretarà el *Concert per a guitarra i orquestra* de Mario Castelnuovo-Tedesco i el *Concert per a guitarra i orquestra número 3, "Elegiac"* de Leo Brouwer, en un programa en el qual també s'oferirà la bella pàgina wagneriana *Idil·li de Siegfried*.

25 % de descompte

Els subscriptors de la "Revista Musical Catalana" obtindran un 25 % de descompte en la compra de dues entrades per concert, a les taquilles del Palau de la Música Catalana, per als cicles Palau 100 Cambra, Concerts Simfònics al Palau i El Primer Palau, de la temporada 2010-11.

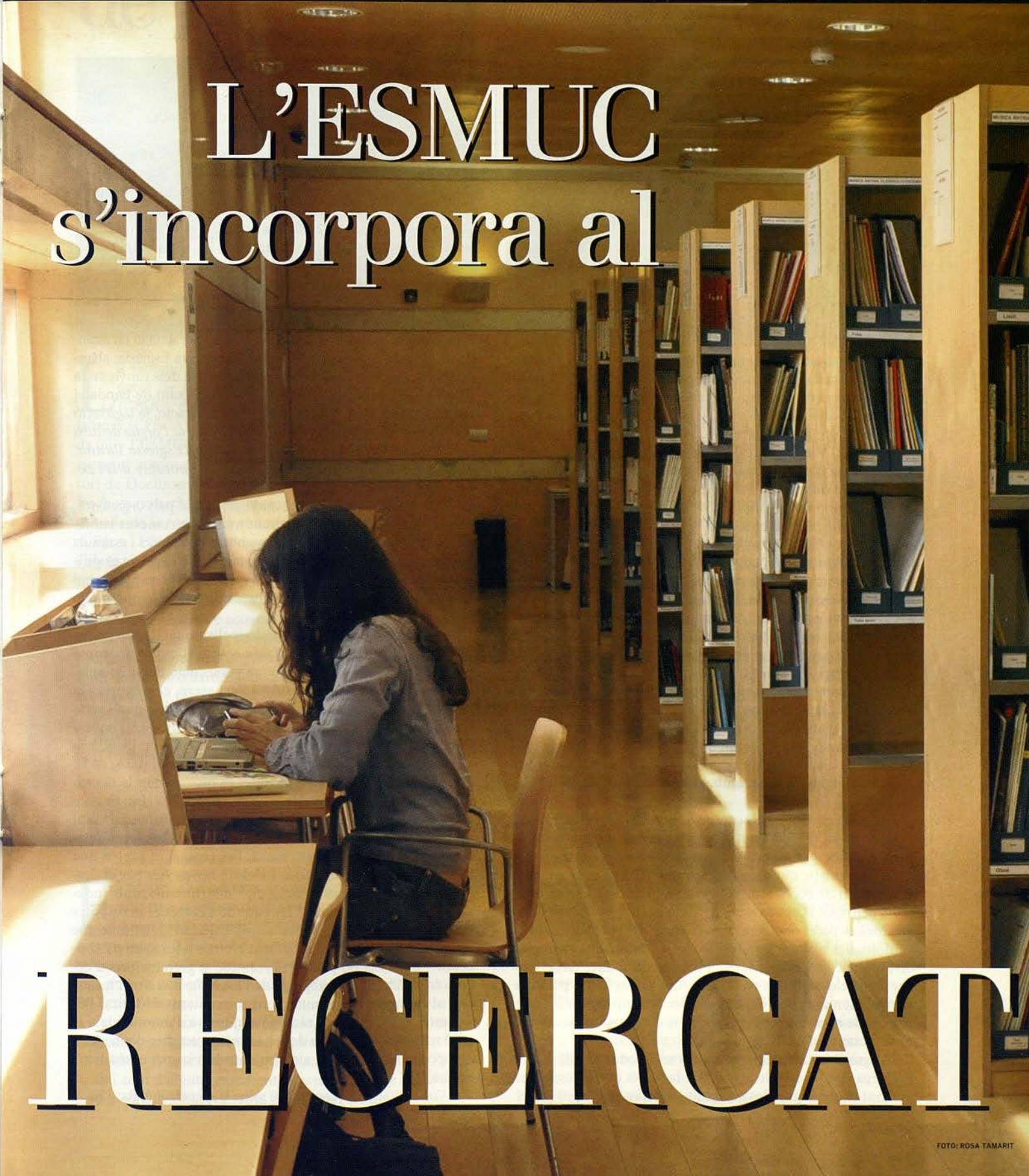


Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.

esmuc

Escola Superior de Música de Catalunya

OCTUBRE 2010
NÚMERO 59



L'ESMUC s'incorpora al

RECERCAT

Podem reivindicar un orgue civil?

Óscar Candendo i Pere Casulleras ens presenten en aquesta secció l'evolució històrica de l'orgue, des del segle III aC fins avui dia, i presenten el seu punt de vista sobre quin ha de ser el paper de l'orgue al segle XXI: un instrument litúrgic o un instrument civil.



Pere Casulleras

Professor de Sonologia i Música Antiga de l'ESMUC

Segons les fonts avui conegudes, degué ser l'enginyer Ktesibios qui l'any 246 abans de Crist inventà un instrument anomenat *Hydraulos*. Aquest instrument ja tenia les característiques bàsiques dels orgues actuals que en deriven i és considerat, de fet, el primer orgue. L'orgue és, doncs, ben anterior a l'Església cristiana i a la seva litúrgia. Un segle abans de Crist l'orgue era tan estès a Grècia que s'hi organitzaven campionats d'organistes amb premis i honors per als guanyadors. L'orgue fou ja a l'inici un instrument civil.

Sí que és cert que l'Església cristiana va incorporar ben aviat l'ús de l'orgue, principalment com a element de suport al cant polifònic (anomenat *organum*). Amb el temps l'orgue va anar esdevenint cada vegada més important per al cant. La polifonia religiosa renaixentista era concebuda com una peça d'orgue, que tocava totes les veus, amb cantants. El cant *a cappella* sense orgue era l'excepció.

Ludovico Viadana, 1602: "*Són múltiples les raons que m'han portat a escriure aquesta mena de Concerti, entre d'altres aquesta ha estat la més important: veure manta vegada alguns cantors amb l'orgue, a tres, dues o una sola veu per mancança de peces a una, dues o tres veus, cantar motets a cinc, sis, set o fins i tot a vuit veus. La unió d'unes veus amb les altres, com els temes fugats, cadències, contrapunts i altres característiques de la polifonia, s'omple de pauses, sense cadències, sense melodia, poc i insípid discurs, a part de textos mutilats de paraules, paraules fora de lloc que converteixen la música en una cosa avorrida, inepta, desagradable als qui l'intenten escoltar, a més essent ingrat i incòmode per als propis cantors.*"

Així comença el famós text reconegut com la base de la invenció del baix continu, la necessitat del qual s'argumentava amb l'esmentada dràstica descripció. El *basso continuo*, doncs, donava a l'orgue un paper cabdal en tota la música eclesiàstica, i fora de l'església –i on no hi havia orgue– a un instrument de teclat amb so relativament potent, el clavicèmbal.

El declivi esmentat dels cantors i la presència de l'orgue gairebé arreu va fer que aquest anés guanyant terreny en la litúrgia, també per motius econòmics: és menys costós pagar un sol organista, que afegir-hi cantors. Així va anar creixent el repertori de peces litúrgiques per a orgue sol, origen de la percepció que l'orgue és un instrument exclusivament litúrgic. Moltes peces oficialment litúrgiques són peces de concert, simfòniques o altres gèneres. De fet, l'única funció litúrgica de l'orgue és l'acompanyament del cant. Tot altre ús de l'orgue conté elements que no ho són. Això arriba fins al punt que els representants de l'Església hagin de demanar en la construcció de nous orgues la planificació d'elements que en possibilitin també l'ús litúrgic.

L'orgue és un element que converteix, doncs, l'església que l'alberga en una sala de concerts, i fa segles que ho està fent, malgrat el que diguin les autoritats eclesiàstiques.



Óscar Candendo

Professor d'orgue de l'ESMUC

Després d'uns inicis quasi mítics que es remunten a l'Alexandria del segle III aC i una etapa posterior com a instrument profà a Roma, l'orgue es desenvolupa sota els auspicis del cristianisme, amb el qual està substancialment unit. En efecte, en adoptar l'orgue com a instrument litúrgic per excel·lència, el cristianisme va impulsar tant la construcció de molts dels instruments musicals més bells i complexos que existeixen, com l'aparició de tota una plèiade de compositors i organistes que ha donat algun dels noms més importants a la història de la música occidental. No obstant això, els darrers cinquanta anys assistim al que sembla un abandonament progressiu de l'orgue per part de la mateixa Església; abandonament que sovint s'atribueix a una conseqüència dels canvis en la litúrgia introduïts pel Concili Vaticà II. Deixant de banda el reduccionisme en què incorre aquesta explicació, la legislació eclesiàstica¹ diu que: "*Cal tenir en gran estima l'orgue de tubs com a instrument musical tradicional de l'Església llatina, el so del qual pot aportar una esplendor notable a les cerimònies eclesiàstiques [...]*".

Aquestes paraules, llegides amb satisfacció pels organistes, contrasten, però, amb la realitat: molts instruments romanen muts o en mal estat, falten organistes qualificats i estímuls per exercir l'ofici... Seria lògic pensar que l'Església té dificultats per atendre els organistes i vetllar pel seu patrimoni musical, però de vegades –tot s'ha de dir– sembla que no ho vulgui fer.

No voldria caure en un anticlericalisme fàcil, però m'he de referir al tipus de responsable eclesiàstic que, fent una benintencionada i alhora ingènua persecució del cristianisme primitiu, essencial, considera l'art sacre, el gregorià i la música –de fet, tota la litúrgia– com afegitons dels quals seria millor prescindir. (Jo no sé com es pot compatibilitzar aquesta actitud amb la pertinença a una institució com l'Església catòlica, tan vinculada al dogma i a la tradició, però, en fi, aquesta és una altra qüestió.) El fet és que, davant la manca progressiva d'espai i consideració de l'orgue i la seva música en la litúrgia actual, els organistes han anat trobant una via al marge o, en el millor dels casos, paral·lela: el concert. El mateix es pot dir de la música sacra. Per tant, si es pretén que l'orgue adquireixi autonomia i s'obrin noves vies per al desenvolupament i la promoció de l'instrument, amb independència de les actituds i aptituds de l'Església, la resposta és, rotundament, sí. En aquest sentit, em sembla fantàstic que es construïxin orgues i se'n facin recitals a les sales de concerts. Tanmateix no podem obviar que la gran majoria d'orgues (els millors) són propietat de l'Església; ben o mal tocats, són als temples i continuen sent instruments litúrgics. Per aquestes i moltes altres raons, l'adquisició d'autonomia a la qual m'he referit no s'ha de fer, al meu entendre, d'amagat o en oposició a l'Església, sinó buscant-hi vies per a una bona entesa.

¹ Concili Vaticà II, Constitució sobre la sagrada litúrgia: 120

L'ESMUC s'incorpora al RECERCAT

Repositori de Documents de Recerca de Catalunya



IMATGE CEDIDA PEL CESCA



IMATGE CEDIDA PEL CESCA

La signatura del conveni de col·laboració entre el Consorci de Biblioteques Universitàries de Catalunya (CBUC), el Consorci Centre de Supercomputació de Catalunya (CESCA) i l'ESMUC el passat 29 de juliol farà que cada curs l'ESMUC pugui incorporar una mitjana de cent documents acadèmics, realitzats pels seus estudiants, al Repositori de Documents de Recerca de Catalunya (RECERCAT). En fases posteriors s'incorporaran a aquest arxiu en línia els treballs de la resta de la comunitat educativa.

Per a l'ESMUC, l'activitat de recerca és un factor essencial i aquest acord desenvolupa un dels objectius bàsics de la institució, com és l'afavoriment d'iniciatives que potenciïn i ajudin a fer avançar el coneixement i la innovació, i que facilitin la transferència de coneixements a la societat. Cada curs, aproximadament uns 150 estudiants han de realitzar el seu projecte final per aconseguir la graduació. Enguany, entorn d'un centenar d'estudiants han donat la seva autorització per incorporar les seves investigacions a aquest arxiu en línia.

L'adhesió de l'ESMUC al RECERCAT es va concretar amb la signatura del conveni entre els consellers d'Educació, Ernest Maragall, com a president del Patronat de la Fundació

ESMUC; Josep Huguet, com a president del CESCA, i el Dr. Antoni González, com a president del CBUC.

Amb la incorporació de l'Escola Superior de Música de Catalunya al RECERCAT es garanteix una major visibilitat, difusió i preservació dels treballs elaborats a l'ESMUC. A més a més, es contribueix al moviment mundial per dipositar la producció acadèmica i de recerca a la Xarxa, gratuïtament, per a la utilització dels investigadors internacionals.

El RECERCAT és un projecte coordinat pel CBUC i el CESCA i compta amb el patrocini de la Generalitat de Catalunya. Aquest repositori inclou, bàsicament, la bibliografia acadèmica i de recerca de les universitats i dels centres d'investigació de Catalunya, com ara articles encara no publicats, comunicacions a congressos, informes de recerca, *working papers*, projectes de fi de carrera o memòries tècniques. Durant el mes de setembre l'ESMUC començarà a introduir al RECERCAT els projectes finals dels titulats 2009-10, presentats durant el mateix curs 2009-10. Tota la documentació i els projectes es podran consultar en text complet a l'adreça www.recercat.cat.

Antonio Álvarez. Tècnic de comunicació de l'ESMUC

Acte inaugural del nou curs acadèmic

El proper 25 d'octubre se celebrarà l'acte inaugural del nou curs acadèmic 2010-11. Enguany l'acte no només donarà inici al curs, sinó que també coincidirà amb la commemoració del 10è aniversari de l'ESMUC. Per aquest motiu serà un esdeveniment especialment destacat, que comptarà amb la presència de l'Honorable Conseller d'Educació, Sr. Ernest Maragall.

Com no podria ser altrament, la música tindrà un paper molt important en aquest esdeveniment, amb una orquestra formada amb una àmplia participació de graduats de l'Escola així com d'alguns estudiants i professors que hi actuaran com a solistes. El programa previst per a l'acte inclou l'es-

trena d'una obra simfònica de Feliu Gasull i una altra de Mauricio Sotelo. L'obra de Feliu Gasull comptarà amb la participació com a solistes de Sílvia Pérez, Xavier Sabata i Assumpta Mateu. L'obra de Sotelo està escrita per a una formació no gens habitual: hi prenen part intèrprets de música clàssica i contemporània, de flamenc i de música antiga. El caràcter divers d'ambdues peces està en consonància amb el plantejament docent que ha tingut l'Escola des del seu inici.

Per a tots aquells interessats a assistir-hi, l'acte se celebrarà el dia 25 d'octubre a les 19 h a la Sala Pau Casals de L'Auditori.

Elena Pons. Estudiant de Musicologia històrica

REFLEXIONS SOBRE MANERES DE TREBALLAR EL COS

La formació corporal en l'educació acadèmica dels músics

"Estic intentant confiar en la integritat del procés creatiu. Hi ha dies en què no passa res, i dies en què tot passa. Això és difícil, però del tot necessari, no per empènyer-nos, sinó per acceptar que no hi ha una rima o un motiu per la forma en què les coses flueixen i permeten que t'escoltis."
(Mahler 2000:6)

per VIKA KLEIMAN

Des de fa molts anys, la pedagogia és una part important de la meua tasca quotidiana, a través del treball corporal i mitjançant diferents llenguatges. Des del 2003 imparteixo diverses assignatures de formació corporal a l'Escola Superior de Música de Catalunya, a estudiants dels àmbits d'interpretació, pedagogia, musicologia, direcció d'orquestra i direcció de cor.

Al llarg d'aquesta pràctica docent han sorgit interrogants sobre la pedagogia del cos en l'escena acadèmica que han anat transformant la mateixa pràctica. En aquest article voldria esbossar algunes idees entorn de l'ensenyament vinculat al cos i al moviment, i deixar oberts alguns interrogants que en el futur podran ser objecte d'un desenvolupament més aprofundit.

Sobre quin cos tractem, en una classe de formació corporal? El cos com a objecte o el cos com a subjecte? Com ens podem interrogar sobre aquest subjecte de l'experiència corporal? Com cal pensar la relació entre l'acte pedagògic i el moviment?

Les experiències de la vida modelen el nostre cos, i la manera com aquestes ens afecten transforma la nostra percepció, la nostra comprensió d'allò que és el cos, la nostra manera d'utilitzar-lo i d'exposar-nos a les experiències.

Avui dia en poques ocasions ens podem permetre de valorar el nostre cos de manera subjectiva, interna i pròpia.

Ens hem acostumat a experimentar el cos a partir d'un model imposat per les marques de la nostra època: des del registre visual, des del mirall, o des de la imatge externa. No valorem la informació que ens proporcionen les percepcions

internes i les sensacions i, potser per aquest fet, amb el pas del temps se'ns han fet imperceptibles.

Hem delegat tot el coneixement del nostre cos en l'exterior; ens hem acostumat a creure que la imatge del mirall som nosaltres mateixos i que el saber sobre el nostre cos no ens pertany.

Formes de cos i de subjecte. No podem parlar de formació corporal sense comprometre la concepció de cos i de subjecte que subjau en aquesta pràctica.

El treball de classe s'orienta segons quina sigui la idea de cos que adoptem. En plantejar-nos preguntes sobre la idea de cos i de subjecte, aconseguirem més claredat i coherència en la pràctica que desenvolupem a l'aula, i donarem visibilitat al que funciona com a suport d'aquesta pràctica docent.

Pel que fa a la formació corporal, en molts llocs continua funcionant la idea cartesiana que cos i consciència es poden treballar com ens separats, que un d'ells podria dominar l'altre i que, fins i tot, seria bo que ho fes. En determinades pràctiques, el cos ha esdevingut

un objecte que el subjecte-consciència-raó intenta modelar per assolir un ideal fonamentalment utilitari. Aquest supòsit es qüestiona des de diverses perspectives filosòfiques.

"La nostra època concep la cultura com oposada a la natura. La civilització industrial dominant ha volgut subjugar les forces de la natura, sotmetre-les a la raó tècnica. En aquesta ideologia té origen el moviment de domesticació del cos per privar-lo de la seva naturalesa animal i transformar-lo en producte cultural, moviment que s'expressa en les regles dels usos socials."
(Picard 1983:232)

El subjecte es constitueix en relació amb l'altre; ens reconeixem en la imatge que l'altre ens torna, i aquesta operació esdevé més complexa i s'enriqueix gràcies a les percepcions internes, que ens ofereixen una realitat que no és la de la imatge.

Patricia Stokoe, creadora i pedagoga de l'expressió corporal, deia el 1987 en relació amb l'ensenyament i l'aprenentatge de l'expressió corporal: *"En copiar el model extern es tendeix a perdre el referent intern. Es veu el resultat però no la causa del moviment."* (Stokoe 1990:63)

Entenc els processos del subjecte en l'experiència corporal més enllà del dualisme subjecte-objecte.

En les assignatures de formació corporal, proposo un treball de trobada amb el cos propi, i amb la singular forma de viure'l, que permeti una experiència en la qual noves formes i nous cossos siguin possibles.

"Forma com a «manera» –i no com a sistema formal– que no pretén sistematitzar, sinó mantenir-se obert a una constant interrogació de si mateix; a la possibilitat de descobrir noves vessants, nous usos, noves relacions amb altres sabers." (Tampini 2009:51)

Parlo des d'una perspectiva que no suposa un cos-objecte domesticat i disciplinat per la raó, per una consciència-subjecte. Comparteixo el plantejament de Deleuze, segons el qual subjecte i objecte són inseparables en el cos, que simultàniament dóna i rep, afecta i és afectat.

Tal com exposa Farina en la seva te-

No podem parlar de formació corporal sense comprometre-hi la concepció de cos i de subjecte que subjau en aquesta pràctica.



VINA KLEIMAN

si doctoral: “*Per a l'estètica deleuziana, subjecte i objecte són indissolubles en la noció mateixa de cos que actua i pateix, que afecta i és afectat, que crea mitjançant una acció i pateix alteracions mitjançant una força. Un cos es forma en processos constants de configuració i desfiguració, de maneres de fer-se a si mateix i al que li és exterior.*” (Farina 2005:83)

Un cos es forma en una dinàmica d'acció, desfiguració i reconfiguració. En aquesta mateixa operació, en aquest moviment, el subjecte que crea també és el seu propi objecte de creació. En resulta un procés de formació constant en les maneres de fer-se a si mateix.

En l'ensenyament de la formació corporal em proposo sortir del domini de la imatge, de la còpia del model extern, per tal d'entrar en el terreny de la sensació; sensació entesa –seguint novament a Deleuze– com allò que experimenta un cos en la variació, en l'oscil·lació de la percepció quan es troba amb una força que l'afecta. Un moment de suspensió del subjecte sobre allò que li està passant i que fa possible un canvi. La sensació permet l'obertura d'una zona amb potencialitat. Una diferència en el *continuum* que és la nostra manera d'entendre'ns, de moure'ns i permetre'ns ser moguts. Suposa entrar en contacte amb aquelles zones en les quals no ens resulta tan fàcil reconèixer el que hi passa. És una obertura que convida a reconfigurar el nostre “puzzle” corporal.

Deleuze diu sobre la sensació: “*Té una cara que mira cap al subjecte (el sistema nerviós, el moviment vital, l'instint, el temperament) i una cara que mira cap a l'objecte (el fet, el lloc, l'esdeveniment)[...] però no es pot dir que tingui cares, alhora que esdevinc en la sensació alguna cosa passa a través de la sensació. El cos mateix és qui la dona i qui la rep.*” (Deleuze 2002:41)

Es tracta de forces, friccions, pressions, canvis de pes que alteren de for-

ma gairebé imperceptible el coneixement sobre si mateix, i que obren zones amb potencialitat; petits ajustaments, indicis d'un procés de fluctuacions irreversibles.

Cada època crea maneres d'entendre i codificar el cos i els seus moviments, i marca el que som i el que hauríem de ser. A la nostra època s'imposa amb exigència un model de cos prim, esvelt i eficaç, que desprestigia els signes de la maduresa i del pas del temps i que moltes vegades comporta autosubjugació, pèrdua de sensibilitat i de les capacitats d'autoregulació corporal.

Un cos ressona. Per tractar sobre la formació acadèmica de músics, reprenc la perspectiva de Tampini quan parla de la formació acadèmica del ballari, atès que la formació de músics i ballarins històricament ha partit de supòsits similars.

“*Els cossos són considerats bells en tant que eficients, en el sentit d'extreure'n el màxim de rendiment. El virtuosisme és un criteri de bellesa fonamental en la història de la dansa acadèmica. Els requisits per a l'adquisició de la tècnica són estrictes i inclouen: començar a una edat molt primerenca,*

Cada època crea maneres d'entendre i codificar el cos i els moviments, i marca el que som i el que hauríem de ser.

CLASSE DE FORMACIÓ CORPORAL I COMUNICACIÓ

practicar moltes hores diàries, repetir sèries de moviments cada cop més complexos i totalment preestablerts, per després usar-los en combinacions específiques que indica el mestre o coreògraf de torn. Bàsicament, adquirir la tècnica clàssica implica estar disposat a repetir i repetir els moviments fins a aconseguir-ne l'automatisme i la perfecció formal. Només llavors, l'intèrpret pot afegir-hi emoció o expressivitat.” (Tampini 2009:50)

La disciplina acadèmica crea maneres de fer i de pensar que produeixen un tipus de cos determinat.

En la formació corporal per a músics, l'exigència de màxim rendiment sovint impedeix escoltar el que passa en aquest cos-subjecte que s'aferra a un ideal amb exigència, autosubjugació, rigidesa i, de vegades, conseqüències nefastes, tant físiques com emocionals. Valdria la pena preguntar-se si aquest enfocament de l'educació corporal no respon als criteris cartesians de comprensió del món.

“*La modernitat, fundada en una fe cega en la raó, fa de la mirada classificadora el sentit sobirà. Estem davant d'un règim del sensible en què el subjecte no s'acaba de trobar en la situació de no saber, sinó que, per contra, utilitza els sentits de manera que responguin als requeriments de la raó.*” (Tampini 2009:64).

Com ja he plantejat, la idea de cos que subjau en tota formació corporal en condicionarà l'orientació. Considero que és des d'un cos sensible, atent, permeable i disponible, que l'aprenentatge de la tècnica pot transformar-se en una tasca potenciadora i creativa. Des d'aquesta perspectiva, les eines fonamentals del procés són la presa de consciència i la sensibilitat, més encara per a aquells que aposten per esdevenir artistes, intèrprets o creadors en qualsevol disciplina artística.

Dins de l'aprenentatge acadèmic musical, l'espai que es dedica a la vessant corporal hauria de facilitar les condicions perquè es doni el procés d'autoobservació, autoregulació, escolta i sensibilització per tal de fer visible el que succeeix en aquesta trobada amb el mateix cos. I des d'allà, hauria de permetre l'exploració i el procés de desenvolupament d'una consciència i disponibilitat corporals més grans, sense forçar l'experiència i coneixent els mecanismes en joc.

Aquest plantejament parteix d'una mirada sobre tot allò sensible que obre espai a la incertesa, a l'interrogant i al no saber; una perspectiva que permet a cos i consciència constituir-se mútuament i en la qual subjecte i objecte ja no es dibuixen com conceptes antagònics.

Sobre com ressona un cos. Gerda Alexander, creadora de la tècnica de treball conscient *eutonia*, ha abordat el treball corporal basant-se en una òptica similar a la que plantejo en aquestes línies. Així, parla del desenvolupament de la sensibilitat a través de l'autoobservació: "Per arribar al desenvolupament d'aquesta sensibilitat cal una presència, gràcies a la qual es desenvolupa l'aptitud de ser objecte de la mateixa observació i simultàniament viure els canvis d'aquesta observació." (Alexander 1989:24)

Les diverses activitats que es proposen dins la classe de formació corporal conviden a despertar aquesta consciència-presència, i condueixen a un desplegament corporal més satisfactori.

Prendre consciència no significa controlar i empenyer el nostre cos des de la voluntat d'imposició. Requereix una presència en forma de testimoni; un deixar de fer per permetre que alguna cosa succeeixi.

Així doncs, parlem d'una consciència ben allunyada de la proposta cartesiana, de voler autocontrolar els sentits per domesticar el cos. Parlem d'una relació no jeràrquica entre consciència i cos; d'una consciència convidada a ser testimoni, a observar sense jutjar, i un cos no cosificat, que crea coneixement des de l'experiència i construeix subjectivitat.

"Semblava el centpeus que, tan bon punt es posava a pensar en quin ordre havia de moure les potes, ja no podia caminar... Només quan agafa per sorpresa el mateix arquer, el tir surt suau-ment." (Herrigel 1999:46)

Com a cloenda. Les experiències a les quals ens veiem exposats i la forma en què aquestes ens afecten modelen el nostre particular procés de donar-nos forma i ens ofereixen punts des dels quals ens podem obrir a noves possibilitats. La formació corporal ha de facilitar a l'artista –o futur artista– aquesta potència d'obertura i disponibilitat, en la qual la consciència s'expandeixi en un cos que no sigui dual.

"La consciència pot aprendre de l'experiència. Per a la nostra finalitat, només cal assenyalar que la consciència en rol de testimoni funciona com una llum verda perquè aparegui la novetat, ja que deixa de funcionar com a controladora del moviment i dona peu perquè s'esdevingui l'imprevisible." (Tampini 2009:70)

Per això no s'ha d'imposar una forma sensorial i motriu com a correcta o model que calgui incorporar, sinó que s'ha d'estimular la intel·ligència física i emocional en l'àmbit de les sensacions de manera que s'encaminin cap al desenvolupament d'una major disponibilitat i consciència corporal pròpia.

Comparteix el plantejament de Deleuze: subjecte i objecte són inseparables en el cos, que simultàniament dóna i rep, afecta i és afectat.

Així, no baso el treball a l'aula en la incorporació d'una tècnica específica de moviment, sinó en la creació d'un territori d'experimentació i coneixement "en" el mateix cos, amb tot el que això comporta; un espai on els nostres habituals punts de referència es puguin qüestionar, i des d'allà puguem aprofundir en el procés de sensibilització, potència i disponibilitat.

El fet de desestabilitzar la nostra percepció permet que es generin noves possibilitats: no per adoptar una nova forma que –intentant mantenir-se "correcta" es torni rígida–, sinó per transitar per aquest procés de transformació dinàmica en la formació d'un mateix.

Des d'aquesta perspectiva, la situació d'ensenyament-aprenentatge ha de facilitar espais que permetin aquests "frecs" amb noves maneres de percebre tot servint de suport a l'experiència subjectiva sensorial, motriu, emocional i cognitiva de l'alumne: buscant el referent intern, convidant a una autoobservació generosa i sensible, posant a l'abast de l'alumne eines que en facilitin el seu coneixement i permetent a la consciència ser testimoni d'aquest esdeveniment.

Mitjançant un coneixement que no és

el dels llibres o el del mirall, i diferent del d'un cos amb objectius utilitaris i diferent del cos en la medicina.

Frecs, pressions, empentes, canvis de pes, tocs, moments de tensió i de relaxació, es transformen en experiències –com l'emissió de so amb la veu o un instrument musical– que permeten una àmplia gamma de sensacions i de possibilitats que esborren la claredat entre subjecte i objecte, entre cos i consciència, entre el que toca i el que és tocat.

"El tacte és l'únic sentit que no té òrgan propi: els estímuls tàctils es perceben a través de la pell, però també dels músculs, les articulacions, els òrgans, els vasos sanguinis, l'oïda interna, gràcies a les terminacions lliures i als mecanoreceptors. El tacte exigeix la proximitat del contacte. Sempre que toquem, alhora som tocats." (Tampini 2009:65)

És des d'aquest punt que l'alumne emprèn el camí del coneixement, ja no "del" seu propi cos, sinó "en" el seu propi cos, en l'entorn d'una aula que facilita aquest aprenentatge. Això requereix temps per a l'exploració, paciència i capacitat per suportar la incertesa des de la responsabilitat subjectiva; tant de l'alumne com del docent.

A tall de conclusió, retorno a Patricia Stokoe, que tant ha inspirat la meua pràctica docent amb les seves senzilles paraules i la seva dedicació a la tasca d'ensenyament en cadascuna de les meves trobades amb ella:

"Aquest ésser humà cos és a la vega- da la font que genera la imatge motiva- dora i creadora i l'impuls a l'acció; tam- bé és l'instrument mitjançant el qual plasma la imatge que pren cos en el seu cos, i és a més l'instrumentista, ja que ell mateix es balla." (Stokoe 1990:47)

Bibliografia

- ALEXANDER, Gerda. *La eutonia: un camino hacia la experiencia total del cuerpo*. Argentina: Ed. Paidós, 1989.
- ARZENO, María Elena. *Pensar, aprender, subjetivar. De la psicopedagogía a las prácticas del pensamiento*. Argentina: Grama ediciones, 2004.
- BROOKS, Charles. *Conciencia sensorial*. Barcelona: La Liebre de Marzo, 2006.
- DELEUZE, Guilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- FARINA, Cynthia. *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afectaciones*. Tesis doctoral de la Universitat de Barcelona, Departament de Teoria i Història de l'Educació. Programa de doctorat: Educació i Democràcia, 2005.
- HERRIGEL, Eugen. *Zen en el arte de tiro con arco*. Argentina: Ed. Kier, 1999.
- KLEIN, Susan. "Bailando desde el espíritu". En: *Neo, danza y artes escénicas del movimiento*. Vol 1, año 2000 (dossier recopilació sobre la Tècnica Klein Argentina), pàg. 5-6.
- MAHLER, Bárbara. "El solo de danza". En: *Neo, danza y artes escénicas del movimiento*. Vol 1, año 2000 (dossier recopilació sobre la Tècnica Klein Argentina), pàg. 6-7.
- PICARD, Dominique. *Del código al deseo. El cuerpo en la relación social*. Argentina: Ed. Paidós, 1983.
- STOKOE, Patricia. *Expresión corporal. Arte, salud y educación*. Argentina: Colección Humanitas–ICSA (Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas), 1990.
- TAMPINI, Marina. *Contact Improvisation: cuerpo y pensamiento en danza*. Tesis de mes- tratge en educació corporal. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2009.

Vika Kleiman és llicenciada en Psicologia, professora de Formació corporal i comunicació de l'ESMUC, de ioga, de consciència corporal i ballarina improvisadora.

IGNASI TERRAZA

L'Ignasi Terraza (Barcelona, 1962) i el piano es van conèixer quan ell tenia onze anys. Era l'instrument que hi havia a casa de la seva àvia. Des de llavors li ha seguit sent fidel i l'Ignasi s'ha convertit en un dels músics de jazz més rellevants i sol·licitats del panorama local i internacional. Durant tota la seva carrera musical, en diferents formacions i en solitari, s'ha guanyat el reconeixement i l'admiració tant del públic com de la crítica i, des del 2003, és professor de piano jazz a l'ESMUC.



CEDIDA PER IGNASI TERRAZA

per ARIADNA SÁEZ

—Què és per a tu el jazz?

—És un llenguatge musical; com tot llenguatge, té els seus dialectes i els seus codis, i també, com qualsevol llengua, serveix per dir alguna cosa.

—I creus que és encara més que això? És una manera de viure?

—Evidentment, el jazz està lligat a un entorn social, unit a unes formes més obertes, i aquesta llibertat, que està dins de la música, també ha acompanyat l'entorn d'aquesta música. Jo crec que sí, que traspuja aquests elements de tolerància, de saber escoltar i també, al mateix temps, de definir i fer sentir la seva veu pròpia. També hi ha l'element rítmic i de la dansa. Vol dir que està lligat a l'alegria de viure i al mateix temps de transformar la tristesa en llum. Hi ha elements que podries dir que formen part d'una forma de viure.

—Creus que la música ens funciona com a teràpia per evadir-nos de la realitat o per crear-ne una de nova?

—Sempre ha estat així. El blues és això. El blues està en la base del jazz, però al mateix temps ve de la transformació d'una situació personal, dura, trista, enrabada... És un cant individual de desesperació de la persona que està en una situació molt difícil i la transforma en música; però no en una música que reflecteixi tristesa o com de malament està el món, sinó que els valors que transmet són tot el contrari. És una mica com l'alquímia dels sentiments. És donar-li la volta, transformar el plom en or.

—Com penses que ha de ser un bon músic?

—Per una banda, hi ha el domini de l'instrument, del llenguatge, de la part tècnica. Això seria com el domini de la llengua. Però a la vegada, quan trobes un bon músic, passa com quan llegeixes poesia, que allò que t'està dient no es tan tècnic. Un poeta coneix bé la llengua, però un bon poeta no ho és pel fet de ser gramaticalment correcte, sinó perquè juga amb el llenguatge i al final et toca, i et toca ben endins. Aquesta és la clau de tot bon músic: que al final et toqui. I això té a veure no tant amb el com es diu, sinó amb el què es diu i des d'on es diu.

—Com et vas introduir en el món del jazz?

—Vaig estudiar música clàssica al conservatori. El meu començament en el jazz va ser d'autodidacta i no va ser fins quan ja estava pràcticament treballant com a professional que vaig contactar amb algun músic americà que venia per aquí. Vaig fer algunes classes amb Larry Porter, diversos seminaris al Taller..., i vaig completar la meua formació a posteriori. No vaig seguir uns estudis formals de jazz en el seu dia; era l'aproximació al jazz de l'antiga escola, a través dels discos.

—Amb quines dificultats relacionades amb la ceguesa t'has trobat durant la teua carrera musical?

—La ceguesa en la música et planteja una situació: no tens problema per accedir-hi ni per interpretar-la. El problema és evidentment la lectura i l'escriptura, que és la mateixa dificultat que tens en altres matèries. Però en la música

s'agreuja, ja que quan estàs tocant no pots llegir alhora i això t'obliga a memoritzar les obres prèviament per després poder-les tocar. Hi ha molta feina per poder treballar i mantenir un repertori clàssic. En el cas del jazz hi ha una barreja de música improvisada i de música escrita. Quan toques una peça coneguda, normalment la partitura que cal memoritzar és curta. Quan treballas amb un estàndard, hi ha mecanismes de memòria que s'activen en el moment en què entens com està feta aquella peça. No és igual que memoritzar una peça de música clàssica, nota per nota. Això ha facilitat que al llarg de la història del jazz hi hagi uns quants músics cecs. Ara bé, hi ha rols dins del jazz que són més difícils que altres. Per exemple, si has de tocar en una *big band*—sobretot a la secció de vent, on has d'anar clavats fent la veu que t'escriuen. Habitualment toco en una *big band*, però no m'he de posar d'acord amb cap altre pianista.

—I pel que fa a les dificultats de mobilitat, com t'ho fas a l'ESMUC?

—Dins de la ceguesa hi ha dues vessants que són les més problemàtiques: l'accés a la informació i la mobilitat. Dins l'Escola l'entorn és amigable. El que és nefast és el disseny de la plaça que hi ha just enmig de l'Auditori. Normalment en un edifici tan gran trobaries un punt en què, seguint la paret, trobaries la porta. En canvi aquí està tot elevat i és com si haguessis de trobar, sense cap referència, un quiosc enmig d'una plaça enorme. És pràcticament impossible arribar d'un punt a un altre assegurant el recorregut, abans o després et desviaràs.

Activitats

octubre-novembre 2010

Diumenge 3 d'octubre, hora per determinar
Parc Central del Poblenou

Concert de la Big Band de l'ESMUC, sota la direcció de Tim Garland.
 Inauguració del 42 Voll Damm Festival Internacional de Jazz de Barcelona.

Divendres 8 d'octubre, hora per determinar
La Pedrera (Passeig de Gràcia, 92. Barcelona)

S'inicia el primer de dos concerts a La Pedrera a càrrec de professors de piano de l'ESMUC, que interpretaran obres de Schumann i Chopin. En aquest concert Pierre Réach interpretarà obres de Schumann.

Dilluns 25 d'octubre, a les 19 h
L'Auditori (Sala Pau Casals)

Concert inaugural del curs acadèmic 2010-2011.
 Orquestra de graduats que estrenarà una obra de Feliu Gasull, composta especialment per a l'ocasió. Els solistes seran Sílvia Pérez, Xavier Sabata i Assumpta Mateu.
 Conjunt instrumental que estrenarà una obra de Mauricio Sotelo.

Dijous 28 d'octubre, de 16 a 20 h
Aula A351

Presentació d'instruments de la luthier Anna Andreu i de l'arqueter Gerard Díaz.
 Dins el programa d'activitats del Parc d'instruments de l'ESMUC "El darrer dijous de cada mes: mostra d'instruments"

Divendres 5 de novembre, a les 20 h
Auditori Mestre Blanc (Conservatori de Manresa)

Concert: "ESMUC, música contemporània amb instruments d'arrel".
 Mostra de projectes finals i de concerts de fi de carrera del curs 2010-2011 d'estudiants del Departament de Música Tradicional de l'Escola Superior de Música de Catalunya.
 Dins del programa de la 13 Fira Mediterrània de Manresa.

Dilluns 15 i dimarts 16 de novembre, hora per determinar
Aula de Cor

Classe magistral: "Notes des de la banquetta d'un pianista", a càrrec de Boris Berman.
 Organitza: Departament de Música Clàssica i Contemporània.

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

esmuc ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

Convocatòria de la IX edició del Premi Internacional Joan Guinjoan per a Joves Compositors 2010

El premi internacional Joan Guinjoan vol donar suport a les noves generacions de compositors i compositores, i facilitar l'estrena i divulgació de les obres guardonades.

Consulteu les bases a: www.esmuc.cat/premijoanguinjoan2010

Trenta-sis anys de Pina Bausch són molts anys

IPHIGENIE AUF TAURIS de Christoph Willibald Gluck. Llibret: François Guillard. Danielle Halbwachs. Gerd Grochowski. Markus Eiche. Norbert Ernst. Cécile van de Sant. Ballarins: Ruth Amarante, Pablo Aran Gimeno, Fernando Suels Mendoza. Companyia Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch. Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir. d'escena i coreografia: Pina Bausch. Dir. musical: Jan Michel Horstmann. LICEU. 5 DE SETEMBRE DE 2010.

per J. Comellas

No puc negar que la visió d'aquesta proposta, malgrat el coneixement a l'avançada que tenia del que podia resultar, m'ha deixat un estat d'ànim d'una ambivalència notable. Tal com havíem avançat, es tracta molt per damunt de tot d'un espectacle de ballet, en el qual el gènere òpera esdevé un simple instrument, una eina necessària al servei del nervi creatiu de Pina Bausch en una època molt inicial de la seva trajectòria. I aquest fet té alguna cosa o molt a veure amb la impressió d'ambigüitat a la qual m'acabo de referir.

Trenta-sis anys d'existència,

per tant d'evolució de la seva obra i també del coneixement més o menys generalitzat d'aquesta, no han passat debades. I això vol dir, entre altres coses, que aquesta proposta, sense negar-li la seva grandesa, apareix un pèl envellida, amb relativa capacitat per a l'imprevisible. La inventora del subgènere *dansa teatre* va trobar en un argument genuïna-ment escènic com correspon a l'òpera un material idoni per al seu geni, però allò que en aquell moment apareixia com a impactant, avui ha perdut força per causa de l'evolució del seu propi ideari estètic i també el del ballet en general.

Queden, això sí, moments d'una gran bellesa, amb una arrencada, el primer acte, esplèndida de força i poesia i també un quart acte conclusiu que és una autèntica meravella. Pel camí, a la part més discursiva de l'argument, la cosa perd intensitat per la insistència abstracta i minimalista de la coreografia. És imprescindible fer esment a l'alta categoria de la companyia i de manera especial a la personalitat inexhaurible d'elogis de la ballarina Ruth Amarante en una encarnació plena de vida del personatge central: quan ella entra en escena tot es trasbalsa.

Pel camí, la música resta massa "secundaritzada"; i és



una llàstima, perquè una partitura com aquesta, a més de tan escassa presència entre nosaltres, mereixia la possibilitat d'una presència més privilegiada: en alguns moments fins i tot un hom hauria volgut que el ballet l'hagués deixat lliure, que no n'obstaculitzés el seu gaudi. I aquí cal remarcar l'excel·lent treball del director J. M. Horstmann, que va saber extreure un rendiment sobre el paper impensable de l'Orquestra Simfònica Julià Carbonell, comptant amb una actuació de barretada del Cor de Cambra del Palau de la Música, amb nota especial per a les seves veus femenines.

Tocant de peus a la lluna

AMB ELS PEUS A LA LLUNA d'Antoni Parera Fons. Llibret de Paco Azorín i Manuel Maestro. María Bayo. Maia Planas. Orlando Niz. Inés Moraleda. Lluís Martínez-Agudo. Marta Valero. Josep Ferrer. Jordi Casanova. Toni Marsol. Xavi Fernández. BCN 216. Dir. musical: Virgina Martínez. Dir. escènica: Paco Azorín. TEATRE LLIURE (SALA FABIÀ PUIGSERVER). 16 DE JULIOL DE 2010.

per Mercedes Conde Pons

Actualitzar el gènere operístic és quelcom necessari per a la pervivència del gènere dins del, cada cop més, competitiu món de l'art. Però fer una òpera implica un compromís molt delicat, per començar, amb els mateixos paràmetres que la defineixen: no és el mateix fer òpera que fer teatre musical, i molt menys encara és el mateix que fer música per a nens, per molt que la intenció sigui fer una "òpera familiar".

Amb els peus a la lluna es presentava dins la diversa i completa programació del Festival Grec com una òpera documental per a tots els públics i amb noms del món de la música i l'escena com a aval ben potents: Antoni Parera Fons, Paco Azorín i la soprano Ma-

ria Bayo. Parera Fons té a la seva esquena una important trajectòria professional que avalava, d'entrada, el seu projecte. Però la resposta del públic en l'estrena d'aquesta "òpera documental" va ser prou explícita respecte de l'efecte que causà sobre l'audiència. Una freda resposta a mig camí entre la indiferència i la incomprensió davant d'una obra que peca d'excessivament llarga davant la pobresa argumental i, encara més, dialèctica del llibret –que no guió, com resava el programa de mà. Si de captar l'atenció de l'audiència es tracta, un ha de saber desxifrar allò que entén el públic a qui s'adreça l'obra; lamentablement, l'únic que es sentia entre els infants –i més d'un adult– eren badalls

i moviments nerviosos al seient.

Inventar-se un nou subgènere dins del prou complex gènere operístic és quelcom ambiciós i que requereix un pou de reflexió amb més fondària que el que es va poder apreciar sobre l'escenari. No és que òpera i documental siguin dos conceptes oposats, ni molt menys; però incloure el terme "documental" dins d'un títol pel simple fet d'intercalar projeccions d'un fet històric no és quelcom que justifiqui aquesta atribució. Aquest és un recurs que ja s'ha fet servir en més d'una ocasió, tant en òperes contemporànies com en revisions escèniques modernes de clàssics de l'òpera. D'altra banda, qualsevol fet històric –fins i tot envoltat de l'hàlit de dubte que l'arribada de l'home a la lluna ha suscitat a una part important de la societat– es converteix en ficció en el mateix moment en què és narrat des d'una perspectiva concreta, una de les premisses fonamentals de l'òpera. El documental pretén narrar des de l'objectivitat dels fets, l'òpe-

ra ho fa sempre des de la subjectivitat.

Tanmateix, l'estrena d'Amb els peus a la lluna va permetre apreciar alguns exercicis de relleu: una imaginativa i polivalent escenografia que signava també Paco Azorín; un solvent equip d'il·luminació, so i moviment i un conjunt vocal molt meritori, ja que suplia amb la presència escènica les mancances existents en altres àmbits. Així, van destacar el Leo de Maia Planas –la seva cançó d'ensomni era el millor de tota l'obra–, la Mare d'Inés Moraleda i l'Avi de Josep Ferrer, així com el trio de Tècnics, pels seus dots interpretatius i l'esforç afegit a nivell vocal. María Bayo –Lluna amb una aparició estel·lar a l'estil Reina de la Nit massa fugaç essent com era un reclam evident de l'espectacle– posseïa, però, un dels dos moments destacats de l'obra amb una ària feta a la mida dels seus dots virtuosístics. Llàstima d'un pobre lluïment del BCN 216 i la Virgina Martínez, a causa d'una orquestració poc reeixida i un paper, finalment, secundari dins l'acció.

RMC
312

L'aigua com a "font" musical

CICLE DE CONCERTS AL MONESTIR DE PEDRALBES: "La inspiració de l'aigua"

Roger Padullés, tenor. Alan Branch, piano. Schumann.

9 DE JULIOL DE 2010.

Lluís Rodríguez Salvà, piano. Mompou, Debussy, Albéniz, Mendelssohn, Liszt i altres.

15 DE JULIOL DE 2010.

per M. C. P.

El Museu d'Història de Barcelona ha redescobert el claustre del monestir de Pedralbes com a escenari musical estival en una iniciativa que, en la seva quarta edició, s'ha consolidat amb una programació que es caracteritza per l'adequació a l'espai, una temàtica inspirada i unes aportacions artístiques nacionals i de primer nivell. Això fa que anar a escoltar música al monestir de Pedralbes tingui nombrosos al·licients que fan decantar la balança cap aquesta opció.

Més enllà de les propostes estivals en voga, qui opta per desplaçar-se a aquest paradís dins la Ciutat Comtal, ho fa per veritable interès per la música, i es troba amb no més que el que ofereix: una con-

junció d'arts promogudes per l'entorn i l'aportació individual dels intèrprets.

En aquest context cal situar les dues propostes que es van poder gaudir de les tres que se n'oferiren. Amb el tema "La inspiració de l'aigua" com a fil conductor del cicle, la programació del cicle de *lieder* de Franz Schubert *Die schöne Müllerin* (La bella molinera) va resultar tot un encert. En primer lloc, pels intèrprets que ho van dur a terme: el jove tenor català Roger Padullés i l'experimentat pianista fincat a Barcelona Alan Branch. Padullés va tenir per fi una oportunitat de mostrar al públic barceloní una extensa mostra de les seves capacitats vocals, després de diverses i petites aportacions al Gran Teatre del

Liceu i algunes obres en concert, com el *Requiem* de Mozart que tot just acabava d'interpretar els dies precedents a l'Auditori de Barcelona. En un recital d'aquestes característiques, un s'hi juga el tot pel tot i Padullés, conscient d'aquest fet, va jugar molt bé les seves cartes, dosificant prudentment l'energia al servei d'una música que requereix moltes dosis d'expressivitat i molt d'exercici vocal. En aquest sentit, la seva veu de tenor juvenil acompanyà molt bé les melodies que canten l'amor de la bella molinera, mentre que l'experimentada aportació d'Alan Branch va contribuir a mantenir l'ímpetu romàntic de la música de Schubert. La poesia, en el context ja remarcat, va venir accentuada per màgiques salutacions com la de l'aigua que rajava amb constància de la font veïna mentre sonava "*Danksagung an den Bach*" (Agraïment al rierol) o la de les campanes del monestir mentre sonava "*Morgen-gruss*" (Salutació matinal).

El pianista gironí Lluís Rodríguez Salvà va concebre un recital pianístic d'excel·lent sig-

natura, tant programàtica com interpretativa. El programa, ideat i fins i tot explicat en les notes del programa per ell mateix, girava al voltant d'obres inspirades en l'aigua, però a més ordenades responnent a un patró estilístic i interpretatiu determinat. La primera part començava amb obres de Frederic Mompou i Claude Debussy, dues maneres de fer música impressionista amb un requeriment de matisos i contrastos que Rodríguez Salvà va conduir esplèndidament. També va rebre picades d'ullet del monestir en l'eco de les seves campanes mentre sonava *La Cathédral Engloutie* de Debussy. L'enrevessada *El Puerto* d'Albéniz i *La dansa del moliner* de Falla van sonar com ho han de fer, amb totes les notes però sense que s'embrutin les unes a les altres. A la segona part, de Fauré a Liszt, passant per Chopin i Mendelssohn, amb un seguit de barcaroles i cançons de góndola venecianes, l'ambient es va relaxar, per sorprendre l'audiència amb el clímax sonor de *St. François de Paule marchant sur les flots*.

Prégardien obre la Schubertiada amb un alè d'esperança

SCHUBERTIADA DE VILABERTRAN. Christoph Prégardien, tenor. Michael Gees, piano. Schubert.

VILABERTRAN. 20 D'AGOST DE 2010.

per M. C. P.

Orfes de la presència de Matthias Goerne com a capçalera d'un cartell molt sucós per a la darre-ra Schubertiada a Vilabertran, Christoph Prégardien va ser l'encarregat d'inaugurar un festival ple de noms habituals a la col·legiata de Santa Maria de Vilabertran, un espai que cada any sembla ressorgir més i més entre les runes, tot formant un paisatge empordanès d'insospitada bellesa. *Die schöne Müllerin* és, entre els cicles de Franz Schubert, el que més s'adiu amb la veu de tenor. Probablement per la temàtica, romàntica per antonomàsia, però amb un deix d'ambigüitat en la resolució fi-

nal d'aquest. Versions tan personals com les del bariton Matthias Goerne, que no fa gaires anys va colpir el públic de la Schubertiada estival amb un final fosc i poc esperançador, disten en aquest sentit de la també personal visió aportada pel tenor alemany escoltada enguany. Prégardien va oferir, doncs, una *Bella molinera* molt madura quant a dimensió artística de la interpretació, però alhora molt fresca pel que fa al caràcter del protagonista, el jove moliner enamorat. Això, a més, propiciat pel timbre clar de Prégardien, una d'aquelles personalíssimes veus germàniques que tant escauen al repertori liederístic. Una *Bella molinera*, en definitiva, amb final espe-

rançador; amb un *Gute Nacht* que més aviat semblava passar pàgina al primer disgust amorós amb la mirada posada en el futur, tal com diu el savi rierol en *Der Müller und der Bach* (El moliner i el rierol): "*I quan del dolor l'amor s'allibera, fulgura en el cel una nova estrella; i neixen tres roses, mig blanques mig roges, tres roses que mai no s'hauran de marcir; i es treuen les ales tots els angelets, per davallar a la terra cada matí.*" Una sensació omnipresent al llarg del recital, la del Wilhelm Müller/Franz Schubert més positivista, que recorda a l'oient que tot és passatger, que després del dolor sempre torna l'alegria, i que l'home viu abocat a un cicle continu d'amors i desenganys: "*I quan, passi, fent camí, pel pujolar, i pensi per dintre seu: «em va estimar», les flors rebrotaran altra vegada, i haurà arribat el*

maig, finida la hivernada." Una alenada d'autenticitat i art és el que Christoph Prégardien va fer fluir sobre l'aire dens d'una església plena de fidels concentrats i aplegats sota la màgia de la música. I si pot haver-hi quelcom de més autèntic, s'assemblarà de ben segur al despullament d'un cantant que no té por de descobrir les seves limitacions, tot potenciant-ne les virtuts i posant de la seva pròpia collita algunes floritures massa reiterades al gust del purista. Malgrat això, va destil·lar moments màgics com *Danksagung an den Bach* amb un ús magistral de les mixtures i *Ungeduld*, on sortí el Prégardien més visceral. Michael Gees té tan interioritzada l'obra, que això li va permetre estar en constant connexió amb el tenor, dialogant amb ell d'una manera natural i donant peu així a l'espontaneïtat.



MÚSICA I DISCAPACITATS

Praxi musical i discapacitació

El Tema que presentem en aquest número té una importància enorme malgrat que el que tracta no aparegui pràcticament ni en lletres grans ni petites en els *mass media*. Ens referim a la incorporació a la praxi musical de persones discapacitades.

Si fa un cert temps vàrem dedicar la secció a un altre tipus d'incorporació de persones marginals per alguna causa –ens referim a la del gaudi–, ara ens referim directament al protagonisme directe en la materialització de l'art musical.

I ho fem des de dues tipologies de discapacitació fonamentals. La ceguesa i la sordesa. I ho fem també des d'un aplec de veus autoritzadíssimes en ambdues parts i també des d'un plantejament teòric previ rigorós i enriquidor.

Insistim que aquest és un món amagat que amb prou feines transcendeix públicament més

enllà del seu propi àmbit i que tanmateix, un cop conegut, hom s'adona de com n'és, de transcendent.

Per fortuna, el context social, atiat per l'esforç sensible i sensibilitzador dels seus propis protagonistes i entorns, cada vegada situa més

a l'abast públic unes realitats –les genèriques dels discapacitats entès el concepte de manera genèrica–, que exigeixen justament el seu lloc en el sol de la normalitat relacional en totes les seves dimensions.

La tasca extraordinària d'instàncies com les que presentem en aquest Tema i de persones molt concretes que hi ha al seu

darrere, o al seu davant, i també l'ajut d'avencos tecnològics eficaços, permet que l'art musical sigui viscut cada dia amb més naturalitat per sectors que en quedaven massa allunyats i que gràcies també a això cada dia més esdevenen més plenament ciutadans en tota la plenitud del concepte.



ALUMNE CEC TREBALLANT AMB MATERIAL ADAPTAT EN RELLEU

RMC
312

D'on venim i cap on anem

Breu anàlisi de l'evolució de l'atenció i participació de les persones amb discapacitat en la societat

En el marc d'aquest dossier central de la "Revista Musical Catalana" sobre la integració de les persones amb discapacitat en la praxi musical, és lícit preguntar-se quin sentit pot tenir un escrit sobre l'anàlisi històrica de l'evolució de l'atenció educativa que han tingut les persones amb discapacitat a Catalunya en les darreres dècades.

per Dra. **ELISABETH ALOMAR KURZ**

Professora titular de l'FPCEE Blanquerna. Universitat Ramon Llull
Coordinadora del Màster Universitari d'Educació Especial: Atenció a la Diversitat i Escola Inclusiva

Al meu entendre, és important conèixer els referents històrics sobre aquest tema, ja que, per una banda, il·lustra i fa més comprensible la situació actual vers la inclusió social de les persones amb diversitat funcional i, per l'altra, ens permet analitzar què ens cal fer per avançar en el repte de la inclusió social. Per aquesta raó m'ha semblat oportú presentar la progressiva transformació en aquest camp en els darrers cinquanta anys. És evident que l'atenció cap a les persones amb discapacitat té encara avui dia connotacions ben diverses; però també és cert que a mesura que la consciència de la societat envers les persones amb discapacitat es transforma, s'introdueixen progressivament canvis importants a l'hora d'atendre-les.

La revisió d'aquestes transformacions i d'aquests canvis en la concepció i la seva atenció constitueix, doncs, la finalitat d'aquest escrit. I això amb una doble finalitat. En primer lloc, conèixer la seva fonamentació i les pràctiques educatives que se n'han derivat; i, en segon lloc, analitzar els factors de canvi i la seva relació amb les concepcions i els valors imperants en la societat. No voldria cloure aquest escrit sense assenyalar algunes orientacions generals i avantatges pel que fa a la inclusió, atès que les específiques en l'àmbit musical les abordem altres professionals i especialistes que també han col·laborat en aquest dossier.

No pretenc oferir un relat descriptiu de l'evolució històrica en l'atenció a les persones amb discapacitat al llarg de la segona meitat del segle XX (Scheerenberger, 1984; Aguiar, 1985; Giné, 2000; Generalitat de Catalunya, 2003; Alomar, 2005); ni tampoc un escrit sobre polítiques, fets i persones. El sentit real d'aquesta anàlisi històrica és contribuir a una millor comprensió de la situació actual, de les oportunitats que, sens dubte, s'obren per a les persones amb discapacitat en relació amb temps no gaire llunyans; en definitiva, comprendre que els canvis esdevinguts no responen a modes conjunturals ni a canvis legislatius dins l'Administració, sinó al ple reconeixement del dret a gaudir d'una vida de qualitat en igualtat de condicions.

Actualment parlem d'accessibilitat,

barreres, inclusió, dret a la participació, etc. i a vegades hom es pregunta: "Moltes d'aquestes qüestions ja no haurien d'estar superades, l'any 2010?" La resposta segurament podria ser afirmativa, però si fem una mirada retrospectiva en el temps, constatarem que s'ha fet un gir copernicà en pocs anys. Aquest ha estat en gran part possible gràcies a les persones amb discapacitat i les seves famílies, i també a l'educació, tant formal com informal.

D'acord amb Giné (2000), després de la Segona Guerra Mundial, i com a reacció a la situació d'abandó i de deteriorament de les persones amb discapacitat en les grans institucions assistencials, hi hagué una progressiva preocupació per la seva situació. Van ser professionals de la medicina, al voltant de la dècada dels anys cinquanta, els que, convençuts de les possibilitats de millora de les persones amb discapacitat, es comprometeren en la seva rehabilitació i van donar així un impuls decisiu a l'atenció que rebien. Fou en aquests anys (dècades dels seixanta i setanta) quan a Catalunya hi va haver l'eclosió de centres d'educació especial gràcies a les associacions de pares, es va teixir així una autèntica xarxa de centres segregats paral·lela als ordinaris.

Les polítiques a favor de la normalització dels serveis per a les persones amb discapacitat promogudes i desenvolupades des de feia anys pels governs dels països nòrdics –i en concret Dinamarca i Suècia (1958)– arriben també a Catalunya (1975). El principi de normalització fa arrelar en la consciència que les persones amb discapacitat són ciutadans de ple dret i que han de rebre els serveis, com qualsevol altre ciutadà, dins la comunitat, i no en institucions aïllades. Estudis empírics havien demostrat que els contextos comunitaris incidien positivament en el desenvolupament dels infants amb i sense discapacitat.

Durant els darrers anys de la dècada dels setanta comencen les primeres iniciatives a Catalunya dels pares i professionals que tendeixen a la integració dels infants amb discapacitat a l'escola ordinària. En un primer moment, en el camp de la discapacitat auditiva i visual, i més endavant en el camp de la discapacitat intel·lectual.

En aquests anys, l'educació especial passa per un moment de forta creativitat. La presència a les aules ordinàries d'alumnes amb discapacitat genera una cultura de renovació pedagògica que es caracteritza pel reconeixement del dret a la diferència i per la necessitat que el centre s'adapti a les diverses necessitats dels alumnes.

El principi de normalització fa arrelar en la consciència que les persones discapacitades són ciutadans de ple dret i que han de rebre els serveis com qualsevol altre ciutadà, dins la comunitat.

El camí cap a una escola per a tothom (escola inclusiva) és l'horitzó de l'educació actual. És evident que és un camí no exempt de dificultats, però que fa que la participació social de les persones amb discapacitat hagi tingut un impuls significatiu en aquests últims anys i que s'hagi traduït en més presència i visibilitat en tots els aspectes de la vida social, econòmica i cultural.

És palès que la nostra societat ha avançat molt en les darreres dècades. La progressiva accessibilitat arquitectònica, urbanística i de comunicació, un canvi d'actituds i expectatives en l'àmbit social, etc. han promogut polítiques i respostes a les necessitats de les persones amb discapacitat "des del" i "cap al" respecte dels drets humans. Hem passat des del fet que se'ls deixés de considerar com a objecte de polítiques assistencials o paternalistes fins a ser subjectes de dret.

Per concloure, m'agrada parafrasejar un escrit de De Lorenzo García (2003), que resumeix, segons el meu parer, molt bé el repte que des de fa temps tots tenim, i actualment són moltes les evidències que ens indiquen que estem en aquesta direcció. Citaré com a exemple la iniciativa del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya amb el concert que van fer a L'Auditori el dissabte 15 de maig de 2010, on van cantar plegats infants amb discapacitat auditiva i visual i sense discapacitat.

"La presència social permanent i la visibilitat de les persones amb discapacitat incrementa la coresponsabilitat i la participació. Una robusta construcció de la imatge col·lecti-

va de la discapacitat enriqueix el sistema de valors de la comunitat, i permet avançar cap a la plena normalització en una societat inclusiva." (pàg.249)

Referències documentals

- Aguado Díaz, A. (1995). *Historia de las deficiencias*. Escuela Libre Editorial, Madrid. Disponible en format PDF a: <<http://sid.usal.es/docs/F8/8.1-5051/librohistoria delasdeficiencias.pdf>>
- Alomar, E. (2005). "Capítulo 2: La atención a las personas con retraso mental: enfoque histórico-legislativo". En: Giné, C. (comp.) (2005). *Educación y retraso mental: crónica de un proceso*. Barcelona: Editorial Edebé.
- Benestar Social i Família (2003). *Persones amb disCapacitat. Una ullada al passat per construir el futur*. Generalitat de Catalunya. 1a edició, juliol 2003.
- De Lorenzo García, R. (2003). *El futuro de las personas con discapacidad en el mundo. Desarrollo y discapacidad. Informe al Club de Roma*. Fundación ONCE. Versió electrònica: <<http://usuarios.discapnet.es/AJimenez/infocor.htm>>
- Giné, C. (2000). *Discapacitat i educació a Catalunya: crònica d'una transformació*. "ALOMA. Revista de FPCEE Blanquerna", núm.6. Barcelona: UR, maig 2000, pàg.109-125.
- Scheerenberger, R.C. (1984). *Historia del retraso mental*. San Sebastián: SIIS.

La Coral Allegro o la sensibilització social mitjançant la música

RMC
312

Grout i Palisca (2003) descriuen com en la mitologia grega la música tenia un origen diví, tot atribuint als déus la seua invenció. Per tant, es considerava que aquesta posseïa poders màgics i que fins i tot podia curar les malalties. Plató, en *La República*, la considera necessària per aconseguir l'harmonia personal en l'educació dels infants. Des d'aleshores la producció literària en aquest sentit ens ha deixat molts documents que ho confirmen.

per **JULIO HURTADO LLOPIS**
Universitat de València. Director de la Coral Allegro
julio.hurtado@uv.es

Avui dia podem trobar exemples per tot arreu de com la música millora i canvia les persones i la societat. La West-East Divan Orchestra, sota la direcció de Daniel Barenboim, és testimoni de com la música pot establir vincles entre les diverses cultures, tot afavorint l'entesa entre les persones. De com amb la música es poden donar les mateixes oportunitats i compensar les desigualtats socials tal com declaren els drets humans, ens ho conta Jorge Patiño (2008) relatant l'experiència del projecte del mestre Abreu i el sistema d'orquestrades juvenils de Veneçuela i la democratització dels ensenyaments artístics. Així mateix, tenim evidències de com la música pot tornar la dignitat a les persones que viuen en la marginalitat. A la favela de Candéal, a Salvador de Bahia, el músic Carlinhos Brown ho va aconseguir canviant el soroll de les bales pel dels tambors creant l'Escola de Música Popular de Pracatun (Sabas Martín, 2007).

En massoteràpia són molts els autors i investigadors que han escrit al voltant dels beneficis de la música en aquells que la cultiven, tot demostrant com el seu estudi i/o la seua pràctica fomenta un canvi d'actituds cap a u mateix i cap als altres, tot desenvolupant aspectes de la personalitat com: la comunicació convencional i alternativa, el respecte, la desinhibició, la creativitat, la imaginació, la sensibilitat estètica, etc. En paraules d'Anabel Domínguez (2008), parafrasejant Yehudi Menuhin, la potència transformadora de la música ens genera solucions creatives davant dels problemes que es puguin presentar; és la moneda d'intercanvis humans, el que ens permet dividir els estats de l'ànima i la consciència, de descobrir noves experiències...

És clar que si la pràctica musical es fa de manera col·lectiva, com ara el cant coral, convergeixen totes les accions individuals posades al servei de la interpretació, i fent que les persones que intervenen tinguen un sentiment d'unió entre si i compartisquen valors com el respecte, la protecció, l'ajuda, la identificació, la pertinença. Indicatis que ens donen informació del grau de cohesió social. Açò ho podem constatar amb la Coral Allegro, que malgrat estar constituïda per un grup tan heterogeni en molts aspectes com podrien ser,

entre d'altres: el gènere; les capacitats sensorials, físiques o intel·lectuals; les idees, creences, opinions; els valors; els punts forts i febles; les actituds, procedències culturals, ètnies, opcions sexuals; l'edat, aspecte físic, etc., amb la pràctica del cant coral, sense cap dubte afavorim la integració social, educativa i cultural del grup.

Nosaltres hem pogut comprovar empíricament que l'experiència de participar en esdeveniments musicals és una font inesgotable d'aprenentatge que desenvolupa la curiositat i motivació i a respectar i valorar la diversitat perquè ens permet comunicar-nos amb els altres i amb l'espai d'una forma més creativa i expressant d'una manera més completa la nostra personalitat.

Quina classe de coral som. La Coral Allegro ONCE (Organització Nacional de Cecs d'Espanya) València és un cor de joves en què la meitat dels components són persones amb discapacitat visual o ceguesa. Allò que s'inicià fa una trentena d'anys, tot sent una coral infantil, ha anat creixent amb el temps fins a convertir-se en una eclèctica agrupació musical que ha creat el seu estil propi fins a aconseguir el respecte i el reconeixement artístic del públic i del món coral.

A la Coral, el nombre de cantaires varia cada any. En funció de quantes persones amb discapacitat visual hi participen, s'ajusta el nombre total de participants per tal de mantenir aquesta proporció que exigeix la normativa de l'ONCE per acollir-se al seu mecenatge. En l'actualitat, la Coral està configurada per cinquanta persones. Encara que hi ha nois i noies a partir dels vuit anys, la mitjana d'edat dels seus components està al voltant dels vint-i-cinc anys. Entre les seues fileres hi ha un nombrós grup que, motivats en gran part per aquesta experiència, han encaminat els seus estudis cap a la música, per formar-se com a instrumentistes i mestres de música al temps que han continuat pertanyent al grup, tot redundant-hi, tant en la qualitat i el nivell musical com en la creació d'una Escola Coral derivada de la Coral Allegro (Allegretto i Molto Allegro), on aquests cantaires practiquen i desenvolupen l'estil Allegro. Però aquesta és tan sols una altra de les moltes característiques d'aquest singular grup.

Junt al seu tret més rellevant, el de la discapacitat visual, cal destacar també la diversitat d'edats. Això afavoreix el desenvolupament de les habilitats socials, l'enriquiment de la musicalitat, la resolució de conflictes i interessos personals, la tècnica vocal, el saber estar a l'escenari, la imatge corporal, la comunicació no verbal, etc., aspectes tots molt importants en el creixement de tots i totes, però que cal treballar amb més freqüència amb les persones amb dèficits visuals, ja que molta de la informació que percebem diàriament ens arriba mitjançant la vista, i quan hi ha mancança d'aquesta s'ha de suplir amb informació verbal.

Tota aquesta dinàmica educativa musical també implica seleccionar acuradament el repertori. Esdevé necessari per poder reflexionar mitjançant la música i els seus valors canviar-lo sovint. En aquest sentit, no busquem l'especialització en un estil, sinó que aquest siga el vehicle per apropar-nos a diferents realitats. Hem pogut aprendre mentre hem practicat des de la música infantil que interpretàvem en els primers temps, el folklore propi i aliè fins als clàssics; tot passant per la música dels anys cinquanta, seixanta i setanta fins al pop actual. Així doncs, la preparació de cada concert,

en funció de la temàtica que vol tractar i en funció dels valors que pretén transmetre, inclou també canvis en el vestuari, l'escenografia i la il·luminació, coreografies o moviments, tot amb la finalitat d'aconseguir un aprenentatge global de l'estil i context de la música que s'interpreta.

Treballem per projectes. Totes les activitats de la Coral Allegro estan planificades anualment per projectes que presenta a l'Organització (ONCE) i que a grans trets desenvolupen tres aspectes bàsics: el psicosocial, per contribuir al desenvolupament integral dels joves; el musical, atès que la pràctica de la música ens la fa comprendre i gaudir-ne, i afavorint al temps sentiments de pertinença al grup que ajuden a reflexionar i a millorar, a tots i a totes, com a persones; i el de difondre i sensibilitzar la integració social normalitzada de les persones amb discapacitat, la qual cosa contribueix al canvi d'actitud de la societat davant el món de la discapacitat.

En els projectes anuals es planifiquen i temporalitzen les accions que es volen desenvolupar per a dur a terme el procés educatiu que entranya l'activitat coral. Quant a la tasca de programació dels objectius, continguts i disseny de les activitats, es té molt en compte un procés d'investigació i avaluació en paral·lel, per anar incorporant-hi propostes de millora. En finalitzar l'any, es realitza una memòria amb les activitats empreses i el grau de consecució dels objectius, i afegint-hi propostes i estratègies de millora.

Tant el projecte inicial com la memòria final són presentats a la Direcció General de l'ONCE, en què el Departament de Cultura, mitjançant una comissió tècnica amb la presència d'agents externs, avalua les propostes per tal de classificar-les en els nivells corresponents, segons criteris de qualitat establerts per la dita organització. El nivell I es considera una mena de taller on desenvolupar senzills projectes musicals. Aquest nivell és considerat com una preparació cap al nivell següent, per la qual cosa solament es subvencionen les despeses derivades dels honoraris del professorat encarregat de la formació i preparació del grup. El nivell II considera que l'agrupació artística té suficient nivell com per a poder preparar i oferir concerts. En aquest cas i en funció de l'informe de la comissió tècnica, els grups d'aquest nivell reben suport de finançament per a realitzar les activitats presentades en el projecte. La Coral Allegro forma part de les Agrupacions Musicals de l'ONCE de nivell II.

Fonamentació psicopedagògica. Com a fruit d'eixa avaluació i eixa investigació al llarg de tota la nostra trajectòria, hem anat descobrint que estem en sintonia amb els plantejaments de les propostes més avançades de la psicopedagogia actual.

Tot aquest procés pedagògic que es desenvolupa en Allegro s'arrela en les teories constructives d'ensenyament-aprenentatge, en què els cantaires participen d'una forma activa i es converteixen en el centre del dit procés. D'aquesta manera cadascun va construint el seu aprenentatge, partint de la seva pròpia experiència, dels coneixements i les facultats musicals que posseeix i del temps d'assaig que inverteix o ha invertit en funció de la seva antiguitat en la coral. Construcció personal que s'inscriu dins d'un complex procés que comprèn: la interacció social entre el propi cantaire i els altres components del grup; el contin-

**El procés pedagògic
que es desenvolupa
en Allegro s'arrela en
teories constructives
d'ensenyament-
aprenentatge en què els
cantaires participen
de forma activa.**



LA CORAL ALLEGRO A L'AUDITORI DE TORRENT

gut de treball musical corporal i personal que es du a terme a la coral; i la tasca del mestre com a mediador en aquest procés. Així, els components van aprenent per la seva pròpia experimentació i al seu ritme en funció de la seva motivació i dedicació.

Els punts més importants en aquesta metodologia, per als cantaires són: el descobriment de les seves capacitats musicals i socials; la desinhibició corporal i l'aprenentatge del llenguatge no verbal, amb major intensitat per a les persones sense cap resta de visió; la corporalitat en el sentit de la vivència del fet musical mitjançant la sensorialitat i l'expressió vocal i gestual; l'experiència directa en el procés de musicalització; la resolució de problemes socials i musicals; l'acció directa amb la seua participació; el compromís a través dels assajos; la participació en les convívencies i jornades de treball intensiu que realitzen de forma periòdica, una o dues vegades cada any, anomenat pla de formació; i l'escolta activa fonamental per al desenvolupament de la musicalitat implícita en la participació coral.

L'explicació psicològica d'aquest procés l'hem trobada en la teoria de Vygotsky quan afirma que les xarxes socials i culturals influeixen de manera decisiva en el desenvolupament del pensament de tal manera que les interaccions entre els mestres i els aprenents adquireixen una importància per a l'aprenentatge. Hargreaves (1988) manté que aquesta teoria és aplicable a l'aprenentatge musical i artístic, d'ací que la perspectiva social esdevinguda actualment un camp d'estudi molt important de la investigació en educació musical. En aquest sentit, Bailey i Davidson (2002) demostren com el cant coral influeix en la socialització i l'adaptació de les persones.

MacDonald, Hargreaves i Miell (2002) proposen que les identitats musicals existeixen en dues formes principals: identitats en música (IEN) que es defineixen dintre del domini cultural de la pròpia vida musical, tot identificant-nos com a intèrprets en el cas del cantaires de la coral, i música en identitats (MEI), que faria referència a la manera com utilitzen la música com a mitjà per a desenvolupar altres aspectes de la pròpia identitat personal, o el que jo diria, en el nostre cas, la identificació amb el projecte Allegro, fent que les persones tinguin un sentit d'afiliació a aquest i a la seua filosofia. Aquestes teories ens ajuden a explicar com es construeix la perspectiva social dins del desenvolupament individual i com açò pot determinar la motivació i continuïtat dels cantaires de la Coral Allegro.

**La pregunta
que sens dubte
més vegades
m'han fet és:
com es dirigeix
un cor amb tantes
persones cegues?**

Però, al meu parer, el més important de tots els factors que impulsen la motivació i la força per continuar treballant és el públic. Aquest ens dona la força per concentrar-nos i abocar-nos en cadascun dels concerts que hem realitzat fins al moment. És ben cert que nosaltres provoquem la seua participació, perquè el que volem és sentir-los a prop nostre, ja que al no veure'ls necessitem percebre la seua presència. La seua resposta ha estat sempre molt gratificant. Aquesta força que ens transmeten i els comentaris que ens fan posteriorment han estat sempre considerats com la nostra brúixola que ha anant marcant el camí per on continuar.

Els concerts. La pregunta que sense dubte més vegades m'han fet és: com es dirigeix un cor amb tantes persones cegues? La resposta sempre ha estat la mateixa. Amb més o menys paraules he vingut a dir que no hi ha una gran diferència en allò que entenem per "dirigir" un concert amb persones sense aquesta característica. Parafrasejant Bach en referir-se al fet que l'activitat artística té un percentatge molt més elevat de transpiració que d'inspiració, de la mateixa manera jo concep la direcció amb aquest grup com molt de treball previ i molta complicitat de totes les persones que participen del concert. Fins i tot del mateix públic, atès que sempre intentem que hi participe d'una forma interactiva, perquè com diu Helena Wöhl (2005), el concert no és un altar de sacrificis i fi de tota veneració; és una oportunitat de compartir amb el públic experiències autèntiques que ja han sigut vivenciades anteriorment. Jo, encara hi afegiria que el concert és l'oportunitat que la música ens ofereix per produir un clima quasi "màgic" amb el qual el gaudi és d'una altra qualitat, difícil d'expressar amb paraules. Cadascun dels concerts és únic i l'emoció compartida amb els cantaires, els músics i el públic és irreplicable, sols es pot gaudir en el moment en què es produeix.

Però per aprofundir un poc més en la resposta, diria que hi ha algunes petites diferències en la direcció del grup en un concert. La manera de fer les indicacions de la dinàmica o la mètrica és més exagerada que amb un grup ordinari. En la nostra experiència he constatat que s'ha d'emprar un moviment més ampli, tot i fent desplaçaments davant del grup per tal que tant les persones amb poca resta visual puguin veure't i/o sentir-te d'alguna manera, o que els cecs totals puguin percebre el teu desplaçament, la teua proximitat, notar la teu presència, el teu alè, la teua energia. De vegades fins i tot done consignes verbals i treballo molt amb la meua respiració d'una manera sonora, sobretot per començar la interpretació o marcar una anacrusa.

Al llarg del temps he constatat que aquesta manera de dirigir un concert crea una "emocionalitat", per dir-ho d'alguna manera, que encoratja molt, també els cantaires que no tenen mancances visuals. Bé perquè estan acostumats o bé perquè realment aquesta "emocionalitat" afecta la seua ma-

nera de cantar i els contagia, tot respondent molt fidelment a les demandes del director, creant un procés interessant de comunicació també cap al públic. Crec que aquesta peculiar manera de concebre la direcció s'ha convertit en part del mateix espectacle Allegro. El públic també ho percep i ho gaudeix, perquè així ho manifesten a la fi dels concerts en animar-nos a continuar en eixa línia.

Però per a poder actuar d'aquesta manera amb convenciment, necessitem que es produísca en cada concert

RMC
312

eixe clima especial que es desencadena amb la força de la concentració col·lectiva dels cantaires i del director quan aconseguim sincronitzar l'atenció. És el moment en què percebem que ja no hi ha res que ens preocupe, ni els *tempi*, ni la lletra que pot ser que no tenim molt assolida, ni la resolució d'una cadència, ni els problemes personals, ni els conflictes grupals, ni les feines, ni els deures..., res. Tot s'oblida i comencem a actuar com un únic instrument. És en aquest moment quan afloren tots els recursos i les tècniques que s'han emprat als assajos durant moltes hores. Això fa que el temps que dura la interpretació es converteixi en eixa experiència única a la qual em referia anteriorment que ens fa viure eixe moment d'una manera totalment distinta a qualsevol altra de la quotidianitat i que ens dóna molta energia i entusiasme per a continuar treballant. Clar que per a poder arribar a eixos moments, cal pensar molt bé la planificació, la manera de conduir els assajos, així com l'enfocament del treball musical i personal.

Els assajos. La sistematització i planificació dels assajos és fonamental per a aconseguir els objectius musicals, que són els que desencadenen el socials. Per aquesta raó la freqüència dels nostres assajos és setmanal. Cada dissabte, perquè és el millor dia per a poder coincidir tots i totes, ja que les persones que integren la coral viuen en un radi de 100 quilòmetres de la seu de la delegació territorial de l'ONCE a València on assagem durant tres hores amb un descans de mitja hora a la meitat.

En aquestos assajos, com que la tècnica d'aprenentatge és l'audioperceptiva, que consisteix en la memorització mitjançant l'audició i la repetició per veus de les frases o semifrases musicals de manera encadenada per poder repetir-les finalment simultàniament, hi ha sempre una bona estona d'escalfament, tècnica vocal, expressió corporal i gestual abans de començar amb el treball de repertori. Prioritàriament assagem els programes dels concerts més imminents, al temps que anem treballant nou repertori, perquè cada dos anys estrenem un nou espectacle. També dediquem una estona al manteniment de repertori per tal de no oblidar-lo, i per tal que els més joves o nousvinguts puguin aprendre'l.

Durant els assajos, el paper del mestre en un grup com aquest ha de ser fonamentalment el de facilitador, dinamitzador i estimulador. Per això ha de tindre una actuació clara i decidida, bo i contemplant tots els aspectes que van des del pla humà fins al musical. Ha d'afavorir i potenciar la participació, l'acceptació i el respecte dels altres, la solidaritat, la coeducació i la diversitat cultural, cognitiva i sensorial. En definitiva, ha d'aconseguir respostes dels cantaires més que donar-los-les, ha de motivar l'aprenentatge mitjançant la persuasió i el treball sistemàtic; el director ha d'estar al mateix nivell que els cantaires, tot formant part del grup amb els mateixos drets i deures però amb funcions diferents; sent un més en el procés democràtic de resolució de problemes.

Amb açò el que es pretén és ajudar els integrants del grup cap a una participació activa i creativa en la cultura que podríem anomenar "Allegro", consistent a gaudir fent música amb altres persones, tot i respectant-les tal com són; empatitzant les persones amb diferències socials, sensorials i cognitives; superant els obstacles de manera cooperativa amb la finalitat de transmetre tot açò mitjançant els concerts per donar visibilitat a la diversitat com a tret important del grup i de la societat. En definitiva, el que es pretén és el desenvolupament de la comprensió conjunta per part de tots i totes, fonamentada en els termes com ho descriuen Edwards i Mercer (1994).

El pensament compartit implica la coordinació d'activi-



tats en comú, de gran importància per als benifets de la interacció social. Així és com al llarg dels trenta anys de vida d'aquesta coral, les persones que s'han anat incorporant al grup, tant si tenien discapacitat visual com si no, han anat aprenent sota la tutela dels companys amb més experiència. És com si aquests prestaren els seus coneixements perquè els nousvinguts es senten acollits i siguen capaços d'imitar accions vocals o teatrals que per si mateixos o no sabrien expressar o s'hi sentirien cohibits, tant als assajos com en els concerts. Una vegada van tenint soltesa amb l'entrenament adquirit en els assajos, i es troben a gust, van automatitzant les accions i comencen a sentir-se autònoms en la mesura de les seues possibilitats. El mestre hi ajuda donant-los confiança, afavorint la lliure expressió i donant suport a tot el procés d'aprenentatge que no acaba mai, atès que sempre es treballa per mantenir i millorar els nivells individuals, que tots sumats donen la qualitat artística que ofereix la coral.

Referències

- BAILEY, B.A.; DAVIDSON, J. W. (2002). *Adaptive characteristics of group singing: perceptions from members of a choir for homeless men*, "Musicae Scientiae", núm. 6. Jyväskylä: University Library.
- DOMÍNGUEZ, A. (2008). *El Programa MUS-E, la inclusió a través del arte "Eufonia"*, 42. Barcelona: Graó.
- EDWARDS, D.; MERCER, N. (1994). *El conocimiento compartido*. Barcelona: Paidós.
- GROUT Y PALISCA. (2003). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.
- HARGREAVES, D.; MARSHALL, N.; NORTH, A. (2005). *Educación musical en el siglo XXI: una perspectiva psicológica*, "Eufonia", núm. 34. Barcelona: Graó.
- HARGREAVES, D. (1988) *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó.
- HURTADO, J. (2001). *La Coral Allegro ONCE*, "Eufonia", núm. 21. Barcelona: Graó.
- HURTADO, J. (2006). *El desarrollo de la asertividad en la Coral Allegro ONCE Valencia*, "Eufonia", núm. 37. Barcelona: Graó.
- MACDONALD, R. A. R.; HARGREAVES, D. J.; MIELL, D. E. (ed.) (2002). *Musical identities*. Oxford: Oxford University Press.
- PATIÑO, J. (2008). *Historia de una Idea maravillosa*, "Arcadia", núm. 38. Bogotá: Semana.
- SABAS MARTÍN (2007). *A propósito*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.
- TUDGE, J.; ROGOFF, B. (1995) "Influencias entre iguales en el desarrollo cognitivo". En: MELERO A. *La interacción social en contextos educativos*. Madrid: Siglo XXI
- WÖHL, H. (2005). *Técnica vocal para coros*. São Paulo: Sinodal.

Música per a tots

¿És possible que una persona amb una deficiència sensorial pugui gaudir plenament de la música i, fins i tot, arribar a practicar-la? En el cas dels deficients visuals, és evident que la resposta és clarament afirmativa. El món de la música és ple d'exemples de persones cegues que han estat o són músics rellevants. El cas dels sords és més complex, però a ningú li escapa l'heroic exemple –no pas l'únic, però– de Ludwig van Beethoven. Però, com poden arribar a la pràctica de la música, aquestes persones? Com pot llegir un cec una partitura? I com, un sord, pot crear sons que mai no ha escoltat?

per ANA MARÍA DÁVILA

Educadors i psicopedagogs es mostren unànimes a l'hora de donar suport als avantatges que la música, tot i que sigui al nivell de simple receptor, representa per a qualsevol persona amb una deficiència sensorial. La seva capacitat d'enriquiment personal i emocional, el desenvolupament de la creativitat pròpia, i la millora de la relació de l'individu amb el seu entorn representen avantatges més que evidents per a aquest col·lectiu.

En el cas dels deficients visuals el lligam ha estat, des de sempre, llarg i evident. Joaquín Rodrigo i Tete Montoliu en són dos exemples propers i força coneguts. Però n'hi ha més. Des de celebritats mundials com Ray Charles, Stevie Wonder o José Feliciano fins al pianista barceloní de jazz Ignasi Terrassa, la història de la música és plena de persones cegues. Per una altra banda, i fins no fa gaires anys, una professió habitual per a un invident era la d'afinador de pianos, a causa –se suposava– de l'especial capacitat dels cecs per desenvolupar el sentit de l'audició, mancats de la vista.

Però com arriben a adquirir formació musical aquestes persones? En principi, es pot pensar que aquest coneixement s'adquireix únicament escoltant i tocant d'oïda. El que no se sap –o se sap menys, en qualsevol cas– és que un cec pot rebre la mateixa educació musical que un vident llegint i escrivint música mitjançant el sistema Braille. I que va ser el mateix Louis Braille qui va desenvolupar l'anomenada musicografia –o signografia musical– Braille, paral·lelament al seu enginyós alfabet tàtil.

La musicografia Braille funciona mitjançant el mateix sistema ideat per a la lectura i l'escriptura. És a dir, sis punts en relleu, disposats en l'interior d'un caixetí en dues columnes de tres que es numeren de l'1 al 6, començant per l'esquerra i de dalt a baix. Les set notes musicals es representen per caràcters constituïts pels punts 1, 2, 4 i 5, que es corresponen, respectivament, amb les lletres d, e, f, g, h, i, j de l'alfabet Braille. El valor de les notes s'estableix mitjançant combinacions dels dos punts inferiors (3 i 6) del mateix caixetí. Igualment, també tenen representació en aquest sistema la resta de grafismes musicals: silencis, altures del so, claus, indicacions de compàs, línies divisòries, agrupaments de notes, acords; fins i tot, la digitació.



ALUMNE CEC UTILITZANT MATERIAL ADAPTAT EN RELLEU

Des de la seva invenció a França a mitjan del segle XIX, la musicografia Braille no ha deixat d'evolucionar amb l'objectiu de millorar la descripció de la partitura original –sobretot si es tracta de partitures musicals complexes– i facilitar a l'usuari una lectura ràpida de l'obra, els principals problemes als quals s'enfronten els seus usuaris. Aquesta situació, però, ha començat a canviar amb la irrupció de les noves tecnologies, que han permès als músics cecs beneficiar-se d'innovadores eines informàtiques que els faciliten l'accés a la mecànica de la creació o de la lectura de partitures en igualtat de condicions respecte d'un vident.

**L'editor de música BME
(Braille Music Edition)
és una nova eina
informàtica que ha
suposat darrerament
un pas molt important
en l'edició musical per
a persones cegues.**

Aquest és el cas de l'editor de música BME (Braille Music Editor), una nova eina informàtica que ha suposat, els darrers anys, un pas molt important en l'edició musical per a persones cegues. Amb aquest programa, els usuaris cecs poden escriure música fent servir el teclat alfabètic de l'ordinador, utilitzant sis tecles en línia –f, d, s, j, k, l– com si fossin el teclat d'una màquina d'escriptura en Braille (màquina Perkins), amb les quals es generen els signes de la notació Braille musical. El programa reconeix l'escriptura i reproduïx la peça musical, tot donant opció a l'usuari a la revisió i cor-

RMC
312

recció de la partitura. Naturalment, el programa també permet la transcripció de Braille a tinta, i viceversa, la qual cosa tot plegat ha comportat un importantíssim avenç per als creadors amb dèficit visual, fins aleshores obligats a desenvolupar part de la seva feina amb l'ajut d'un vident.

Formació integral. Facilitar l'accés a tot aquest aprenentatge és un tema del qual té especial cura l'Organització Nacional de Cecs d'Espanya (ONCE). Fa 25 anys, l'entitat va crear a Barcelona el seu Centre de Recursos Educatius (CRE), amb l'objectiu de "donar suport educatiu als alumnes amb discapacitat visual, al llarg de tot l'arc educatiu, des de les etapes de preescolarització fins a l'ensenyament superior", segons el que explica Manuel Eiximeno, director del CRE ONCE Barcelona, un dels cinc que l'ONCE té a tot l'Estat espanyol. "Actualment –afegeix Eiximeno–, la llei preveu la total integració educativa; és a dir, la formació de la persona cega en qualsevol centre escolar, no en un d'especial. En aquest moment hi ha 1.050 alumnes cecs cursant estudis als centres educatius de Catalunya, i més de 300 d'ells fan estudis de música."

Donar suport a la formació d'aquests últims és la tasca de l'Equip d'Educació Musical del CRE, que encapçalen Isidre Vallès i Mar Calvet. "Darrere d'un nen cec sempre hi ha un mestre de suport que procedeix del CRE. Aquest mestre vetlla perquè el nen pugui fer el mateix aprenentatge que un nen sense cap impediment visual. I com que la música és una matèria curricular, exactament igual que les Matemàtiques o les Ciències, el nostre treball és oferir als mestres de música l'assessorament i les eines necessàries perquè el nen pugui ser a l'aula en igualtat de condicions que els seus companys."

Els especialistes de l'ONCE són molt clars a l'hora de ressaltar la importància de la formació musical per als nens amb discapacitat visual. "L'aula de música és un espai on els nens poden gaudir d'una activitat molt accessible i amb un percentatge d'èxit molt elevat per a ells. A més, a través de l'educació musical se'ls ofereixen situacions d'experimentació multisensorial i aprenentatge molt importants. La música estimula la creativitat, el sentit de l'ordre, la memòria, la discriminació auditiva... I aquest desenvolupament de la intel·ligència auditiva representarà, sense dubte, més recursos i beneficis a nivell social i cultural per a ells", afegeix Vallès.

Però, què passa si l'alumne cec vol cursar estudis específics en una escola de música o en un conservatori? "Fa anys que treballem perquè els alumnes cecs puguin estudiar música en igualtat de condicions respecte dels seus companys vidents. Des del CRE es fa tota una tasca de suport que té a veure amb l'adaptació dels materials al Braille. Tenim un servei de transcripció de partitures, per exemple. Però, en la pràctica, el principal problema a què ens enfrontem és l'actitud del mestre que ha de treballar amb un alumne cec. Per raó de la seva manca d'experiència i d'informació en aquest sentit, els professionals tenen por a fracassar, a no saber fer-ho bé. En realitat, no és tant la por a tenir un alumne cec a la classe, sinó a la manera d'actuar amb aquest nen en el marc d'una classe col·lectiva."

Segons Vallès, "l'única cosa que un cec necessita per accedir a l'aprenentatge musical és l'adaptació de les partitures al sistema Braille, que d'altra banda tampoc no és obligatori que el



PABLO TORRES, ALUMNE DE GRAU SUPERIOR A L'ESMUC, LLEGEIX UNA PARTITURA EN BRAILLE

mestre hagi de conèixer". El que sí és important, segons l'educador, és que el mestre conegui "una sèrie de pauts sobre com fer arribar els coneixements al seu alumne. Es tracta –explica– de portar a terme un seguit de petites adaptacions metodològiques com, per exemple, reforçar el llenguatge gestual amb el verbal".

Sortides laborals. Més eines per aprendre música, però també les mateixes oportunitats que tothom per aprendre-ho tot. En altres paraules, avui més cecs tenen l'oportunitat d'aprendre música, però també la música ha deixat de ser una mena d'assignatura obligada per a ells. "Fins fa uns anys es veia lògic que una persona cega tingués un treball com el d'afinador de pianos. Ara fem les coses d'una manera diferent. El ventall d'opcions formatives per a un cec és molt gran i, per tant, no té per què sentir-se abocat cap a la música, tot i que també és cert que tenim molts alumnes cecs que van a escoles de música", assenyala Manuel Eiximeno. Els especialistes són prudents pel que fa referència a les sortides laborals dels músics cecs. "No ens agrada parlar de limitacions, sinó més aviat de necessitats a l'hora d'explicar les opcions de desenvolupament artístic d'un músic cec", assenyalen. "Naturalment, serà complicat per a aquesta persona treballar en una orquestra, perquè necessitaria conèixer molt repertori i, per tant, llegir i memoritzar moltes partitures. En canvi, no hi ha cap impediment perquè sigui, per exemple, concertista. D'altra banda, dins l'àmbit de la música moderna i el jazz trobem molts cecs que s'hi dediquen."

Malgrat tot, el responsable d'educació de l'ONCE, Manuel Eiximeno, creu que "no hi ha un vincle especial entre els cecs i la música; no, almenys, una vinculació diferent de la resta de la població. Els cecs aconsegueixen uns coneixements i una pràctica musical en la mesura de les seves capacitats personals, no pel fet diferencial d'ésser cecs. El fet de no utilitzar un sentit no afavoreix, de manera automàtica, el desenvolupament dels altres. Quan passa això és perquè hi ha hagut un entorn estimulant", opina.

**Avui, més cecs
tenen l'oportunitat
d'aprendre
música, però
també la música
ha deixat de ser
una mena
d'assignatura
obligada per a ells.**



MARTA VINARDELL FA EL SEU SIGNE PROPÍ DE LA LLENGUA DE SIGNES QUE L'IDENTIFICA COM A "PESTANYES LLARGUES I CATALANA"

Els sons del silenci. A diferència dels cecs, l'accés a la música de les persones sordes sembla, *a priori*, un fet del tot inversemblant. I Beethoven, un exemple aïllat en la seva genialitat. Res més allunyat de la realitat. Al llarg de la història no han faltat altres artistes que malgrat haver perdut el sentit de l'oïda han estat capaços de fer o crear música.

Sense anar més lluny, Ralph Vaughan Williams, Gabriel Fauré i Bedrich Smetana foren altres compositors que, en un moment de la seva vida, van perdre el sentit de l'audició, fet que no les va impedir continuar escrivint les seves obres. Actualment, però, el cas més conegut, sense dubte, és el de la percussionista escocesa Evelyne Glennie (Aberdeen, 1965). Sorda des dels 12 anys, aquesta discapacitat no li ha impedit convertir-se en una de les grans virtuoses del món en la seva especialitat, guanyadora d'un Grammy el 1989 per la seva gravació de la *Sonata per a dos pianos i percussió* de Bartók, amb David Corkhill, Murray Perahia i Sir Georg Solti.

Particularment preocupada per contribuir a facilitar l'accés a la música de les persones sordes, Glennie escriu aquestes significatives paraules a la seva pàgina web: "L'audició és, bàsicament, una forma avançada del tacte. El so és aire que vibra i que les oïdes converteixen en senyals elèctrics perquè les interpreti el cervell. L'oïda no és l'únic sentit que pot fer això. També el tacte ho aconsegueix. Si vostè és al costat d'una carretera i hi passa un tractor, què sentirà vostè: el so o la vibració? La resposta és tots dos. L'oïda és ineficient amb les freqüències baixes, però el tacte se'n fa càrrec."

La catalana Marta Vinardell sap molt bé de què parla la percussionista escocesa. Marta és psicopedagoga, logopeda i mestra d'educació especial, amb més de 15 anys d'experiència en l'educació d'alumnes amb sordesa, àmbit en el qual és autora de nombrosos articles que han estat publicats per revistes especialitzades. Marta també és sorda. Pateix un hipoacúsia bilateral, però aquest fet mai no li ha impedit gaudir de la música i, fins i tot, arribar a practicar-la. "La música no només és audició. També es pot sentir amb el tacte i el cos", assenyala aquesta professional, que actualment es desenvolupa com a logopeda del Centre de Recursos Educatius per a Deficients Auditius (CREDA) Jordi Pelleró, de Sabadell.

"Molta gent es compadeix de nosal-

tres perquè pensen que no podem viure la música. Però s'equiviquen de ple. Contràriament al que pugui semblar, la música instrumental, i sobretot la música clàssica, és un món molt proper al nostre col·lectiu. Un sord és una persona que només té manca d'un dels cinc sentits. Però això no és obstacle per poder desenvolupar els altres quatre i poder gaudir així de la música d'una altra manera", afegeix.

Segons que explica Vinardell, "la persona sorda entra a la música a través de les vibracions i, per aquesta raó, per a un sord és més fàcil apropar-se a músiques amb una gran base rítmica o amb una important presència de la percussió. El millor per a un sord que acudeix a una sala de concerts és que el terra i les cadires siguin de fusta, perquè transmeten millor les vibracions. L'aproximació a la música vocal, en canvi, és molt més difícil".

Naturalment, per a Vinardell la relació de la persona sorda amb la música pot anar més enllà de l'audició. "Sí, un sord pot ser músic", assenyala sense vacil·lacions. "Un sord pot tocar el piano, per exemple, perquè aprofita tota la part vibracional de l'instrument. La persona toca una nota i sent la música. En canvi –reconeix– un sord no pot ser cantant, perquè no té control sobre la seva veu."

Tot i això, els sords també poden treballar el repertori vocal des d'una altra perspectiva. "Es pot cantar a través del llenguatge de signes. La lletra de la cançó es tradueix a llenguatge de signes i es treballa, amb la persona, l'expressió, l'entonació, la musicalitat de la cançó. I aquesta és una activitat que es practica molt dintre de les escoles de sords, on es treballa habitualment el repertori de cançons populars catalanes." Per una altra banda, tal com explica, les noves tecnologies també han posat a disposició de les persones sordes webs que afegeixen recursos visuals –llums en moviment, per exemple– que acompanyen la música i que resulten un complement eficaç dels estímuls auditius.

Marta Vinardell té molt clar que, des d'un punt de vista pedagògic, el treball d'educació musical és d'una gran importància per a aquest col·lectiu, fins i tot assolint caràcter terapèutic. "Per als nens sords la música és un estímul meravellós. D'entrada, és fonamental per poder treballar amb ells el ritme corporal, que es quelcom que es desenvolupa a través de l'oïda. També és fonamental per al desenvolupament de la seva vida emocional, de la seva creativitat, de la seva sensibilitat i, en general, per a la seva integració social", enumera la psicopedagoga, alhora que explica que aquests nens també poden arribar "a tocar alguns instruments, com el triangle, la flauta o els timbals. I tot això ho fan per la via visual i manual".

De totes maneres, assenyala, "els sistemes d'ensenyament varien molt d'acord amb la persona. Els nens que hi han sentit anteriorment poden tenir una curiositat auditiva. Els nens que mai no han escoltat, tot l'apropament es produeix a través del tacte. I és a partir d'aquest sentit que els nens assoleixen consciència de l'oïda, del ritme, del silenci... I tots aquests conceptes s'incorporen a la seva educació auditiva".

Ara bé, per a Vinardell el més important per tal que el col·lectiu de persones sordes no visqui d'esquena a la música és "que el sord tingui al seu voltant altres persones que l'ajudin a apropar-se a la música. Hi ha molts sords que creixen sense cultura musical i per això no arriben a percebre tot el valor que té aquest art".

**Per als nens sords
la música és un
estímul meravellós...
és fonamental
per poder
treballar el ritme
corporal, que
es desenvolupa a
través de l'oïda.**

RMC
312

D'ençà que va ser presentat com a director titular de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, les expectatives respecte de la seva capacitat per assumir un projecte d'aquestes característiques –atenent a la seva joventut– han crescut exponencialment. L'avalen les seves visites prèvies amb l'OBC, les seves col·laboracions amb l'OSV i les crítiques sempre positives que arriben de la resta de l'Estat espanyol i l'estranger. Però sobretot, l'avalua la seva impertorbable seguretat en presentar-se davant els mitjans i una sensatesa i humilitat molt poc habitual i no gens impostada. El context de crisi econòmica i el rebombori inicial que va suposar l'anunci de l'adéu d'Eiji Oue no l'espanten. Més aviat al contrari, fan que el repte sigui encara més atractiu.

Pablo González

Nova saba en el món simfònic

RMC
312

per MERCEDES CONDE PONS

–Pablo González ja porta un any llarg de feina a L'Auditori, abans de començar la primera temporada com a director titular. Entre l'estudi diari i els seus nombrosos viatges i compromisos musicals, sempre intenta trobar temps per practicar esport. De fet, ho fa amb assiduitat: fa rutes llargues amb bicicleta i de tant en tant surt a fer fúting. Fa poc vaig llegir un llibre de Haruki Murakami (*De què parlo quan parlo de córrer*) en el qual l'autor explica la seva experiència com a corredor de maratons i com l'hàbit de l'esport havia influït positivament en la seva feina com a escriptor. D'entrada, m'agradaria saber com viu el jove asturià l'esport i com influeix això en la seva feina com a director d'orquestra.

–És una qüestió molt interessant, però d'entrada, la meva relació amb l'esport no és quelcom que estigui pensat en relació amb la meua feina com a director d'orquestra. Ningú m'ha dit que era convenient per al meu ofici fer molt d'esport, sinó que més aviat com a molts nens i joves, m'agradava molt fer esport. Després vaig passar una època, quan em van diagnosticar la síndrome de fatiga crònica, en què naturalment no podia fer esport ni tampoc cap esforç mental i, quan vaig recuperar la salut, una de les primeres reaccions que vaig tenir a

partir del moment en què vaig aprendre a connectar més el meu cos i la meua ment i, per tant, a escoltar molt més el meu cos com a part integral de la meua condició humana, va ser tornar a sentir aquesta necessitat de fer esport. En el dia a dia, en una feina com la meua en què pràcticament tota l'activitat és intel·lectual, l'esport em proporciona un equilibri que m'és necessari. D'alguna manera, quan un exercita la ment contínuament, aquesta necessita també un espai, una relaxació, i per això tota la tensió que suposa l'esforç a nivell físic, ho suposa de relaxació a nivell mental i psicològic. Ara bé, hi ha un punt en comú entre la pràctica d'esport –en el meu cas del ciclisme– i la pràctica de la música que em sembla molt interessant, i és el concepte de concentració. Quan un està pujant un port molt dur amb bicicleta, hi ha un moment en què si un no està sincronitzat amb el seu cos, no el pot assolir. L'esforç és tan gran que un necessita estar molt concentrat i això és equivalent, en certa forma, a la concentració que un necessita en un concert. Un ha de ser absolutament inclúsiu amb tots els sons que li arriben per poder estar ficat en la música.

–Quin camí l'ha fet arribar a assolir aquest grau de concentració: l'esport o la música?

–Són diferents, no podria dir que gràcies a anar amb bicicleta puc dirigir millor. Però sí que hi ha un component que és similar i potser per això puc trobar plaer en totes dues activitats; és el moment en què es produeix una abstracció total. El que em resulta més atractiu de fer esport és que hi ha un moment en què per suportar l'esforç i continuar endavant, un no té més remei que concentrar-se, i en aquest sentit, això no dista tant del que requereix fer ioga. Tota la concentració està en una cosa concreta –aquest és el concepte primordial del ioga–, perquè quan un està amb 160 o 170 pulsacions i li queda un quilòmetre per pujar del port, no hi ha més remei que estar absolutament concentrat, perquè un error d'esforç fa que no es pugui culminar la meta. En aquest sentit, jo això ho trobo relaxant a nivell psicològic, perquè tota la meua ment està abocada a aconseguir una cosa en concret.

–A propòsit de l'esport i en relació amb la música, hi ha un terme que es fa servir en tots dos àmbits, però amb sentits ben diferents. És el concepte de "carrera". En l'esport es fa servir per definir un recorregut amb una meta final; és a dir que hi ha un grau de competició. Però aquest concepte també es fa servir en l'àmbit de la música per definir un progrés professional de tota una vida. Entén la seva carrera musical també en termes esportius?



—No. És inevitable que en qualsevol carrera musical el grau de competició existeixi, seria erroni dir el contrari. Un vol arribar a dirigir diverses orquestres i un sap que aquelles orquestres estaran valorant diferents directors i que d'acord amb la suposada qualitat dels directors o a criteri de les persones que seleccionen, un serà escollit o no per arribar a aquella orquestra. És evident, doncs, que existeix aquest matís de competició, però a mi això no m'afecta perquè no depèn de mi. En l'esport un s'encabeix en un marc en què *per se* és competició, però la música no és per res del món competició. La competició en l'àmbit musical ve condicionada per la societat en què vivim, que inclou en el sistema la competència; el mateix que passa en el món de l'art contemporani. Si un és pintor, pinta, i no competeix amb ningú. Ara bé, si aquest pintor vol accedir a exposar en una galeria o museu determinat, entrarà en competició amb altres persones. Per això crec que, en aquest sentit, l'esport i la música no tenen gaire a veure. Més aviat, l'esport i

la vida sí que tenen a veure, perquè la vida sí que té a veure amb la competició. En la societat en què vivim, en la qual es suposa que es valoren els mèrits que un fa i que, segons aquests mèrits, un arriba a un lloc o a un altre, un està sempre competint. L'important és, des del punt de vista personal, pensar en la tasca que un fa i en el gaudi que això li proporciona i que proporciona també als altres, i no preocupar-se de fins on arribarà. Perquè la persona que viu preocupada d'arribar més o menys lluny, acostuma a ser una persona que està amargada, perquè sempre es pot arribar més lluny.

—Abans ha esmentat el seu període d'inactivitat forçada arran del diagnòstic de la síndrome de fatiga crònica. Aquesta aturada de cinc anys, en quin sentit ha influït en la seva vida, tant a nivell personal com professional? Amb una malaltia com aquesta que, en principi, semblava no tenir cura, es va plantejar no tornar a dirigir mai més?

—Per descomptat. No és només que m'ho plantejés; és que, simplement, tant

per l'opinió dels metges com per les meves pròpies sensacions, no veia factible tornar a treballar. De fet, en una malaltia tan llarga com la que vaig passar, un es planteja què pot fer en comptes de dirigir. Això comporta una feina interior molt gran, perquè en plantejar-se aquestes preguntes un s'està plantejant, en realitat, la seva essència personal: "Què és el que vull fer amb la meua vida." Aquest és un camí molt útil, perquè vaig posar a prova tots els "i si...", com per exemple "i si no puc fer això", i vaig haver d'acceptar que la mateixa vida ja m'ensenyaria per on havia d'anar. Això implica renunciar a voler racionalitzar-ho tot i obrir espai a aquest camí interior que en el fons portem tots a dins escrit. El camí del qual depèn la felicitat d'una persona, que és saber escoltar. No crec que el destí estigui escrit, que estigui marcat de forma ineludible, que hem d'anar a un lloc. Però sí crec que a dins nostre sí que el portem escrit i la felicitat depèn de la capacitat que tinguem de llegir a dins nostre. Es tracta d'un destí que no és inevitable, sinó a l'inrevés. El difícil de la vida és que és evitable i que si un evita el seu destí està abocat a ser infeliç, perquè no està fent el que realment vol fer.

—Encara que pugui semblar un concepte naïf, es sent més feliç ara que abans de la seva malaltia?

—Sí, i no crec que el terme "felicitat" sigui un terme naïf. Em sento més realitzat, més feliç i amb més harmonia. No em sembla que el concepte "felicitat" sigui naïf, crec que està molt poc valorat. Sembla que els grans genis, els grans mestres i els grans artistes han hagut de ser sempre persones infelices, turmentades i, de fet, molts músics creixen —i jo entre ells— amb el model de persona turmentada, que és tan creatiu que això li causa un patiment infinit. Però a vegades podem trobar artistes que no tenien aquest perfil i no per això van deixar de ser grans artistes, com per exemple Richard Strauss o Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart no era una persona turmentada, estava com una cabra, però no era algú turmentat! Em sembla que un pot ser artista i ser molt feliç alhora, no crec que hagin de ser conceptes incompatibles.

—En quin moment li va entrar el cuc de la música?

—Crec que des de sempre l'he tingut. Com tots els que es dediquen de forma professional a la música, un va seguint un procés natural de creixement i d'elecció per la música. El nen que té temps lliure i el vol dedicar a la música, ja està escollint el seu camí. Allò que de nen pot ser una afició, de gran es pot convertir en una professió. Però em sembla que és molt important per a tots els músics no perdre l'aficionat que tots portem a dins. Un músic que perd la part

RMC
312

d'aficionat que porta a dins, perd inevitablement una part del músic que porta a dins i la música que fa ja no és la mateixa. Crec que és important conservar sempre aquest cuc de la curiositat per descobrir coses, per conèixer i disfrutar amb la música. No sentir-se mai del tot un professional.

—Com conrea vostè la música com a afició?

—Si vaig a escoltar un concert, intento oblidar-me d'aquells detalls que jo faria d'una altra manera o d'aquelles coses que no estan bé. Hi ha molts músics que quan surten d'un concert on han anat d'oients estan amargats i jo sempre em pregunto: "Per què van a un concert?" A mi m'agrada descobrir la música i deixar-me emportar per altres coses, fins i tot en una interpretació que no m'ha agradat gens segurament hauré descobert alguna cosa que no coneixia i que, a més, pot ser molt interessant. I escoltant una orquestra que potser no hagi tingut el seu dia més inspirat, tot i això, inevitablement hi haurà coses que t'hauran fet gaudir. La reacció que un té davant d'un concert, que la gent creu que és inevitable, és una qüestió d'ego. Un pot deixar el seu ego a banda i ser absolutament lliure de fixar-se en aquelles coses que estan bé o només en aquelles coses que estan malament. És una qüestió d'elecció. Però hi ha l'estereotip que el gran músic, el gran intel·lectual o el gran artista, sempre es fixa en allò que està malament perquè en sap tant, que ho nota i no pot evitar dir-ho.

—La composició entra dins del teu àmbit d'interès?

—No, perquè per ser compositor un ho ha de desitjar veritablement. Jo vaig passar una època en què vaig compondre algunes obres i, de fet, abans de voler ser director vaig voler ser compositor. Però la veritat és que em sento tan feliç i satisfet encara descobrint música d'altres compositors i estrenant obres de compositors contemporanis, que no trobo a faltar buscar la meua pròpia veu com a creador, sinó que em sento bé com a intèrpret. I la veritat és que, si disposés de més temps i el meu cuc de la creativitat s'accentués, crec que abans em dirigiria cap a altres camins com el del cinema o altres coses. De fet, ja he escrit el guió d'un curtmetratge. Perquè, a més, crec que aquestes disciplines també poden aportar molt al discurs musical.

—Ha comentat el cinema; també li agrada molt el teatre. Quan es troba davant del podi de director, s'endinsa en la pell d'un personatge paral·lel a la seva persona?

—Quan un puja al podi no es posa en la pell d'un personatge, però sí que, més aviat, la música es transforma en un personatge en el qual el director s'ha de personificar. Si un està dirigint Mahler, no



LAYETANOFFICE.COM

és que un hagi de pensar com era Mahler com a persona, però d'alguna forma un és un vehicle del que està interpretant, però de la música, no de la persona que la va escriure. En aquest sentit, tant el llenguatge corporal com la forma d'interpretar aquella música no deixa de ser una manera de transmetre aquella música, ja que no és el mateix dirigir Mozart que dirigir Stravinsky. De totes formes, en cap cas penso en el llenguatge corporal que faig servir per dirigir d'una forma teatral, com ho faria si estigués damunt un escenari de teatre. Si musicalment un té clar el que vol, generalment la seva proposta corporal genera alguna cosa en l'orquestra. No té gaire sentit, mentre estudies, pensar: "En aquest acord faré aquest gest", perquè els gestos es generen a partir del diàleg amb l'orquestra i les necessitats interpretatives que es generen a partir de la interpretació. És cert que he estudiat una mica de teatre i he fet algun curs d'interpretació. Però aquestes experiències em van servir més a nivell humà. Evidentment, artísticament també té els seus beneficis, perquè actuar implica que un està sobre un escenari, està interpretant i, sobretot, està comunicant. I em va servir per aprendre molts conceptes que tenen a veure amb la relació amb el públic. En teatre es dona molta importància al públic i a mi, com a músic, molt poques vegades m'han parlat del públic. A mi m'agrada molt pensar en el públic, no en el sentit de fer un gest fàcil perquè tothom l'entengui; al contrari, busco sempre fer gestos clarificadors, perquè s'entengui el que vull dir i es traslladi en el resultat sonor, que és el que ha de poder entendre el públic. La feina d'un director és la de discernir, de tots els elements de què un disposa en

una partitura, com modelar-los perquè aquell que és a fora, entengui què volia donar a entendre el compositor. El gest, en aquest sentit, és molt important en la mesura que és el vehicle de comunicació amb els músics per tal que el resultat sonor arribi de la forma més clara possible a l'oient. I, de fet, com més bona és una orquestra, menys gestos calen per transmetre el missatge.

—Tornant als esports, a propòsit del Mundial de Futbol, en què la selecció espanyola s'acaba de proclamar campiona del món, s'ha comentat molt com han aconseguit la victòria: l'exemple que han donat d'unitat, de companyonia, d'humilitat, de solidesa. Aquests conceptes poden ser extrapolables a l'èxit en un projecte amb una orquestra?

—És un bon exemple, ja que el treball d'equip és fonamental perquè una orquestra funcioni; com també ho és la jerarquia. És a dir, el que juga com a defensa sap quina és la seva feina. Llavors, no només és important la companyonia, sinó també que cadascú sàpiga quina és la seva comensal. Són dos conceptes fonamentals. Saber quin és el teu lloc a l'orquestra i què és el que s'espera de tu. Hi ha una cita de Yehudi Menuhin que diu: "Fer música no és només tocar o cantar, sinó també escoltar." Crec que per al músic d'orquestra escoltar és fonamental, perquè quan el que un escolta és més important que el que un toca és quan el que s'està tocant pren la rellevància que li pertoca. Aquesta escolta sorgeix del bon treball d'equip.

—Què requereixen les orquestres, avui dia, d'un bon director d'orquestra?

—Requereixen que el director estigui obert a conèixer en profunditat les qualitats dels músics amb els quals treballa, les seves característiques, els seus punts forts i els seus punts dèbils. Que sigui una persona capaç de motivar els músics, que ofereixi un lideratge que faci la impressió de ser un lideratge participatiu, que els músics sentin el seu paper dins l'orquestra, que se sentin tan guiats com escoltats. Algú, en definitiva, que fomenti el treball en equip, no només de corregir allò que està malament, sinó que doni eines perquè l'orquestra cada cop sigui un ens més segur i més independent.

—Llavors, el concepte de director d'orquestra dictatorial ja no és vàlid...

—No, ja ha passat a la història. En certa forma, la relació entre orquestra i director ha evolucionat, com ho ha fet també el concepte de parella. D'una societat en què la relació de dependència era l'habitual, hem passat a una relació d'interdependència, en què les dues persones són independents, podrien viure soles però decideixen compartir un projecte de vida. La relació entre director i orquestra també ha passat d'una relació de dependència, en la qual el mestre

Té superat que li trobin semblances amb personalitats del món de les arts tan diverses com el director de cinema Woody Allen, el novel·lista Roberto Bolaño i, el més sovintejat, el compositor Gustav Mahler. De fet, les seves ulleres i, és clar, el seu ofici, afavoreixen encara més aquest darrer perfil. No és l'home de les mil cares, però l'expressivitat i espontaneïtat li ragen amb abundància pels porus de la pell, tant quan és al damunt del podi de director –tot inspirant una seguretat i convicció sense escletxes– com quan es troba relaxat i animós en el tracte amb les persones. L'afabilitat i atenció és marca de la casa. No perd mai detall i això fa que el seu discurs sigui sempre molt enriquidor. Res a veure amb la imatge de geni incomprès i incomprensible que s'associa als artistes; un perfil incompatible amb la seva personalitat i, sobretot, amb la seva experiència vital.



LAVETANOFFICE.COM

era el que dictava, a una relació d'interdependència. Les orquestres avui dia no necessiten tant el director, perquè tècnicament són fabulosos; però sí necessiten una unitat, un criteri, algú que lideri. Hi ha una jerarquia clara però hi ha un diàleg i, com millor és l'orquestra, més es copsa aquesta relació de diàleg entre mestre i orquestra.

–Què el va fer decidir d'assumir la titularitat de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya?

–El nivell de l'orquestra i el fet que la qualitat dels músics fos netament superior al resultat com a conjunt, ja que vaig sentir que l'OBC és una orquestra on es pot fer una feina important perquè té uns membres fabulosos, el potencial és extraordinari i això és molt llaminer per a un director. El que cal ara és polir un material potencialment magnífic i fer-lo créixer. També van jugar a favor de la meua decisió, les sensacions que havia sentit en dirigir l'OBC en la meua primera col·laboració, fent la *Quarta Simfonia* de Schumann.

–Quins són els objectius que s'ha proposat assolir durant la duració del seu contracte amb l'OBC?

–Ajudar a fer que l'orquestra creixi, es desenvolupi i millori, i crear l'ambient en el qual poder fer música fluida, natural i disfrutar i fer disfrutar fent música.

–Entra dins dels seus plans explorar noves formes de fer música, quant a projectes, repertori, noves idees?

–Tinc unes quantes idees en ment, però encara és d'hora per parlar-ne, so-

bretot perquè ara som en un període de crisi i el tema dels pressupostos és molt delicat. Programar música per la qual s'han de pagar drets d'autor és ara més complicat que abans i això compromet la meua tasca artística, i hi suposarà una dificultat. A mi m'agradaria diversificar les tasques de l'orquestra, però això és quelcom que s'ha de negociar amb L'Auditori. Fem molts concerts de temporada i crec que seria molt bo per a l'orquestra que a més diversifiqués la seva activitat, apropant-nos a un ventall de públic més ampli i fer que tots els barcelonins i catalans puguin sentir com a seva l'OBC. Està clar que la seu de l'orquestra és L'Auditori, però m'agradaria, a poc a poc, anar diversificant la seva activitat en altres marcs.

–Entraria en aquesta diversificació, també la transformació del model de concert que, per a un sector d'opinió, és un model obsolet?

–La persona que ja està dins del món de la música clàssica vindrà a escoltar sense problemes un concert amb el model tipificat de programa: amb una obertura, un concert i una simfonia. I jo no hi veig cap problema que es mantingui aquest tipus de model. Això sí, es poden buscar variacions sobre el mateix model; però això no atraurà nou públic, perquè la gent que pensa que la música clàssica està obsoleta continuarà sense venir. S'ha de pensar, més aviat, en algun altre tipus de propostes, al marge de les tradicionals, a mode de "concert pont" que pugui atreure nou públic. De la mateixa manera que a Anglaterra existeix

una emissora de ràdio en què es dona a la música clàssica un aire més actual, presentant-la en petites dosis i tenint com a presentadors locutors que donen a l'emissora un aire més actual. Es tracta d'una emissora que, fins i tot, algun any ha estat l'emissora de música més escoltada de tot el país! És una emissora de grans èxits, però que pot servir per introduir-hi, a poc a poc, els oients. Perquè després existeix una emissora més especialitzada en la qual, si t'ha agradat un moviment d'una simfonia en concret, ja pots escoltar-la sencera en aquesta emissora. Són plans diferents i no s'ha de pensar que el model de concert actual no és vàlid, malgrat que evidentment, es poden fer programes més coherents i amb idees noves respecte de la programació, també. Però a banda, cal pensar en noves eines per buscar un nou públic, ja sigui en concerts a l'aire lliure o amb un altre tipus de programes. Són idees que no s'han de menystenir, perquè les orquestres angleses i americanes ho fan i els funciona molt bé!

–Quan un treballa conjuntament amb una orquestra, existeix veritablement una meta o un límit a partir del qual ja no es pot evolucionar?

–No, no hi ha límit, perquè sempre hi haurà formes de fer les coses diferent. La perfecció no existeix, en cap disciplina artística; i no només no hi ha límits, sinó que crec que una orquestra és millor com menys límits tingui, com més oberta de mires sigui i això li permeti explorar noves formes de tocar.

RMC
312

Un cop d'ull... al mes d'octubre

Prenguin embranzida, que el curs musical comença a tota màquina. Dos concerts simfònics de Palau 100 i un de cambra, la nova i fresca temporada de l'Orquestra Simfònica del Vallès, el satisfactori tradicionalisme programador d'Euroconcert, l'agostarada posada a punt de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, la lírica d'avui i de sempre del Gran Teatre del Liceu i alguna sorpresa d'última hora, com el retorn de la diva barroca per excel·lència Cecilia Bartoli. Un festí musical prou satisfactori per sadollar les ànimes òrfenes de música d'alt nivell internacional durant els mesos estivals.

per MERCEDES CONDE PONS

Palau 100 inicia curs amb dos grans orquestres i directors, però a banda d'aquests concerts ja comentats en pàgines successives, Palau 100 Cambra acull l'Hugo Wolf Quartett, una jove formació fundada a la Universitat de Viena l'any 1993 i que porta a terme una intensa activitat musical arreu del món, tant pel que fa a concerts com també en l'àmbit educatiu. En aquest concert en què es presenten al públic barceloní interpretaran el *Quartet de corda en Mi bemoll major, K. 428* de Mozart, el *Quartet de corda núm. 2 en Re menor* d'Smetana i el *Quartet de corda núm. 3 en La major, op. 41* de Schumann.

Per la seva banda, després d'un primer concert durant el mes de setembre, l'Orquestra Simfònica del Vallès torna al Palau de la Música sota la direcció del seu titular, Rubén Gimeno, per interpretar un programa format íntegrament per música de Ludwig van Beethoven i amb la presència solista del reputat pianista José Menor, que intervingrà doblement al concert, primer com a solista en el *Concert per a piano núm. 4 en Sol major, op. 58* i novament, al final del concert, en la *Fantasia en Do menor per a piano, cor i orquestra, op. 80*, "Fantasia Coral", germen de l'Oda a l'alegria que tanca la *Novena Simfonia* de Beethoven. L'Orfeó Català, que intervingrà en aquesta obra, ho farà al bell mig del programa amb fragments de la *Missa en Do major, op. 86* de Beethoven: Kyrie, Gloria, Sanctus i Benedictus. Un concert temàtic al voltant de la llibertat que pren com a base una citació del poeta Rafael Alberti: "La llibertat no la tenen els que en no tenen la set."

El Gran Teatre del Liceu concentra en pocs dies dos recitals de gran atractiu al principi del mes d'octubre. D'una banda, un recital amb obres de Duparc, Mahler i Strauss de la soprano lituana Violeta Urmana, molt estimada

pel públic liceista; de l'altra, la presentació del tenor líric de moda, l'alemany Jonas Kaufmann, que interpretarà *lieder* d'Strauss i Schubert, entre d'altres.

A més d'això, cal no oblidar la programació de *Lulu* d'Alban Berg, comentada en posteriors línies, una de les òperes expressionistes més significatives del gènere i peça cabdal del segle XX.

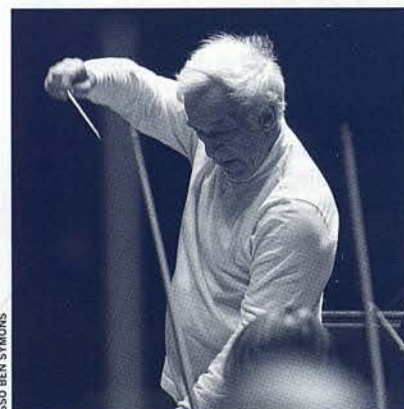
La lírica no s'atura i sorprèn amb un concert sorpresa i anunciat fa poc. El de la soprano italiana Cecilia Bartoli, que aquest cop es presenta a L'Auditori de Barcelona amb la seva orquestra fetitxe: Il Giardino Armonico de Giovanni Antonini; director que, casualment, dirigeix a principi de mes d'octubre un programa Mozart al capdavant de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, un any abans d'esdevenir oficiosament director del Festival Mozart de la dita orquestra.

L'OBC arrenca motors amb força els caps de setmana del 16 i 22 d'octubre amb els directors Christoph König i Olari Elts. El primer programa inclou *Una nit a la muntanya pelada* de Musorgski i la *Simfonia núm. 7* de Dvořák, a més del *Concert per a flauta núm. 2 en Re major* de Mozart, que interpretarà Karl-Heinz Schütz. El segon programa, plenament simfònic, està format per la *Simfonia núm. 8* de Ludwig van Beethoven i la *Simfonia núm. 6* de Xostakóvitx. A més a més, dos concerts ja destacats en les pàgines següents: el retorn de Franz-Paul Decker al capdavant de la seva estimada OBC, i l'inici dels projectes Mahler i Ballets Russos del nou director titular: Pablo González.

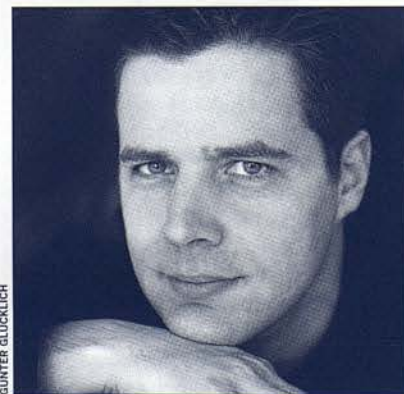
Per acabar, Euroconcert torna a acollir al Palau de la Música l'Orquestra Salzburg Solisten, que va debutar justament fa dos anys en aquest cicle i que enguany interpretarà la *Simfonia núm. 28 en Do major, K. 200* de Mozart i el



JONAS KAUFMANN



VLADIMIR ASHKENAZY



CHRISTOPH KÖNIG

Concert per a piano i orquestra núm. 17 en Sol major, K. 453 del mateix compositor, amb la col·laboració del pianista català Josep Colom. Per cloure el concert, la *Simfonia núm. 94 Hob 1/94* de Franz Joseph Haydn, com indica el programa, amb timbales.

EL MES D'OCTUBRE, A L'ABAST

Trio d'asos russos per inaugurar Palau 100

PALAU 100. Philharmonia Orchestra. Nikolai Lugansky, piano. Dir.: Vladimir Ashkenazy. Rakhmàninov.
PALAU DE LA MÚSICA. 18 D'OCTUBRE DE 2010 (20.30 h).

La Philharmonia Orchestra obre el foc del cicle Palau 100 amb un marcat accent rus. Solista, director i programa tenen com a origen el més gran país eslau: Rússia. Nikolai Lugansky, Vladimir Ashkenazy i Serguei Rakhmàninov són els tres protagonistes d'un concert que abraça tres representatives obres del compositor rus, malgrat que segurament la primera és la més popular. El *Vocalise* de Rakhmàninov és una d'aquelles obres que arriben a formar part de l'ideari popular gràcies a un moment d'inspiració que traspassa el temps. Aquest *Vocalise* forma part de les *Catorze cançons, op. 34* de Rakhmàninov i va ser ideada, en primera instància, com a cançó per a veu sense text. La història i la seva encisadora bellesa l'ha transformat mitjançant diferents transcripcions en una peça tot terreny, vàlida tant per ser interpretada només per orquestra, com per veu sola, cor o qualsevol instrument solista, des del violí, passant pel piano i, fins i tot, trombó, acordió o contrabaix.

Després del *Vocalise* és el torn del

Concert per a piano núm. 3 en Re menor, op. 30. Aquest gènere va ser un germen d'inspiració màxima per al compositor i és també en un dels quals més s'aprecia l'influx de la seva adopció nord-americana. La seva condició d'excel·lent pianista el va influir enormement a l'hora d'escriure per a aquest instrument, i precisament aquest tercer concert és conegut per la seva complexitat tècnica. El va estrenar el mateix compositor a Nova York l'any 1909 i té com a característica principal la presència de dues cadències alternatives al final del primer moviment, una de més curta i fàcil i una altra de més enrevesada i extensa.

La *Simfonia núm. 3 en La menor, op. 44* és una obra força posterior –va ser escrita l'any 1936– respecte de les dues peces abans esmentades i és la darrera simfonia del compositor rus, escrita després de la més coneguda *Illa dels morts* (1909), i l'avantpenúltima obra simfònica del seu catàleg (les *Danses simfòniques* ocupen el darrer lloc). Es pot observar un caràcter força evolutiu en l'estil compositiu que s'aprecia en aquesta

obra. L'energia desbordant i gairebé descontrolada que es pot trobar en obres com el concert abans comentat, no és present en aquests termes en aquesta simfonia. Existeix, evidentment, un marcat caràcter –amb més esperit rus del que es copsa en els concerts per a piano, però també amb un gust molt nord-americà– que, però, està regit per una veterania més ordenada, plàcida i lírica.

El director i pianista rus Vladimir Ashkenazy –tot un referent en l'àmbit pianístic precisament per la interpretació de la música de Rakhmàninov– agafarà les regnes de la Philharmonia Orchestra, l'orquestra extraoficial, però oficiosa, del Regne Unit. Una orquestra força jove –va néixer al segle XX– però que ja té al seu historial una llarga llista de noms de prestigi i que actualment lidera Esa-Pekka Salonen com a director principal. Ashkenazy, director llorjat, col·laborarà en aquest concert –part d'una gira per diferents ciutats angleses, París i Barcelona– amb el pianista Nikolai Lugansky, un dels referents en l'actualitat del pianisme rus, amb diversos premis i condecoracions en el seu haver per enregistraments discogràfics d'obra de Chopin, Txaikovski i Rakhmàninov.

RMC
312

La Bayerischen Rundfunksorchester torna al Palau

PALAU 100. Orquestra Simfònica de la Radiodifusió de Baviera. Dir.: Mariss Jansons. Haydn, Xostakóvitx, Beethoven.
PALAU DE LA MÚSICA. 25 D'OCTUBRE DE 2010 (20.30 h).

Sens dubte, un dels grans reclams d'aquest concert serà la presència d'un dels directors d'orquestra més unànimement admirats de l'actualitat, el letó Mariss Jansons. En tancar l'edició d'aquesta publicació la seva presència al concert estava confirmada, malgrat que les notícies sobre la seva recuperació després d'uns mesos de baixa a causa d'una malaltia eren poc escladores. Tant de bo el públic present al Palau de la Música Catalana pugui gaudir d'una de les batutes més amatents i educatives del panorama musical actual. I més encara tenint en compte que el director es presenta amb la seva orquestra: l'Orquestra Simfònica de la Radio-

difusió de Baviera. Aquesta orquestra, nascuda com a complement de les altres dues importants orquestres muniqueses l'any 1949, aviat va adquirir un prestigi clamorós, promogut per la presència d'una sèrie de directors titulars de primera fila: Eugen Jochum, Rafael Kubelik, Sir Colin Davis, Lorin Maazel i, des del 2003 i fins al 2012, Mariss Jansons.

Començar un concert amb una simfonia de Haydn és apostar per establir les bases d'un edifici sonor que es presuposa que anirà *in crescendo* al llarg del concert. Tanmateix, la introducció d'una simfonia de Xostakóvitx al bell mig del programa, prèviament a la in-

terpretació de la gran i prou coneguda *Simfonia núm. 5 en Do menor, op. 67* de Ludwig van Beethoven pot desconcertar d'entrada el melòman. Però tot depèn de quina simfonia de Xostakóvitx s'intercali entre Haydn i Beethoven. Amb la *Simfonia núm. 9 en Mi bemoll major, op. 70* un es trobarà amb la simfonia més breu, menys coneguda i probablement més "fora d'estil" dins el caràcter personalíssim de Xostakóvitx. No és que no s'hi puguin reconèixer els traços tipològics del compositor rus, que hi són i de forma evident, però sí que sobta l'aparent frivolitat i alegria descontrolada de la partitura, sobretot en els moviments imparells. En canvi, el "Moderato" i el "Largo" tenen un pou gairebé malèfic molt evident. No obstant això, Xostakóvitx volia representar la cara i creu de la victòria estalinista, amb la qual es sentia ben incòmode.

EL MES D'OCTUBRE, A L'ABAST

Decker es retroba amb l'OBC

TEMPORADA OBC. Maite Beaumont, mezzosoprano. Dir.: Franz-Paul Decker, director. Taverna-Bech, Montsalvatge, Strauss.
L'AUDITORI. DEL 29 AL 31 D'OCTUBRE (CAL CONSULTAR DATES I HORARIS).

La tornada a l'escenari de L'Auditori de Barcelona d'un dels directors amb més llarga vinculació amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), Franz-Paul Decker, suma molts al·licients que fan de la proposta una de les més atractives de l'inici de temporada de la dita orquestra. Franz-Paul Decker ha passat per tots els estadis que un director pot assolir en la seva trajectòria professional al costat d'una orquestra, d'ençà que inicià la seva vinculació a la, llavors, Orquestra Ciutat de Barcelona, ja fa 24 anys. L'any 1986 va iniciar el seu idil·li amb l'OBC com a director musical de l'orquestra fins a l'any 1991, i tres anys més tard fou escollit principal director convidat fins a l'any 1996. L'estreta relació amb l'orquestra s'ha perllongat al llarg dels anys, essent convidat regularment a dirigir programes durant les temporades estables de l'OBC a la seva nova seu -L'Auditori-, i superat ja el conflicte que va fer témer un trencament definitiu de les col·laboracions entre aquesta formació i el director, enguany el veterà director alemany -que el passat mes de juny va complir 87 anys- tornarà a pujar al podi amb un programa expressament vinculat amb

les seves afeccions i amb un regust evident de comiat.

Cadascuna de les peces que confegeixen el programa té una raó de ser i convida a una lectura entre línies que parla, sens dubte, de lligams, sentiments i estats vitals. La primera peça escollida per obrir el programa és la trilogia simfònica *Les nits* del compositor català Francesc Taverna-Bech, recentment desaparegut i enyorat molt especialment en aquesta publicació musical. Una obra que es va sentir fa només dos anys interpretada per aquesta mateixa formació però que, en la seva estrena l'any 2001 va tenir un especial dedicatari: Franz-Paul Decker. El compositor no va poder estrenar-la a causa d'un accident, però en l'absència de Taverna-Bech a L'Auditori es pot llegir un comiat i especial homenatge del director alemany cap al seu amic.

Tot seguit es podran sentir les *Canciones negras* de Xavier Montsalvatge, un altre estimat compositor català pel qual Decker sentia una especial afeció i que, en aquesta ocasió, es podran sentir en la veu de la mezzosoprano navarresa Maite Beaumont; una cantant amb una carrera en ascens creixent i ja prou coneguda pel públic del Gran Te-



EVA GUILLAMET

atre del Liceu.

Per completar el programa, Franz-Paul Decker oferirà al públic barceloní una vegada més l'art de Richard Strauss, un dels compositors amb què el director va aconseguir més èxits a Barcelona. El director alemany ha escollit per a l'ocasió un poema simfònic que ofereix una lectura molt especial en el context d'aquests concerts: la *Simfonia domèstica*. Strauss va concebre aquest poema simfònic com a seqüela de *Vida d'heroi*, i sobre la *Simfonia domèstica* el mateix Strauss va explicar: "El meu proper poema simfònic representarà un dia en la meua vida familiar. Serà a parts líric, a parts humorístic." Sembla com si el mestre Decker volgués recordar tota una vida al costat de l'OBC plena d'experiències de tots els colors i, en certa forma, riure's del pas del temps. Un missatge semblant al que la Mariscala de l'òpera *El cavaller de la rosa* transmet en el seu famós monòleg i que es fa evident en el mateix tema servit per la trompa i emprat pel compositor al llarg de totes dues obres.

Mahler i Stravinsky, eixos de la temporada de l'OBC

TEMPORADA OBC. Violeta Urmana, soprano. Christopher Maltman, baríton. Dir.: Pablo González. Mahler, Stravinsky.
L'AUDITORI. DEL 5 AL 7 DE NOVEMBRE (CAL CONSULTAR DATES I HORARIS).

Dos dels principals eixos de la primera temporada del director titular de l'OBC Pablo González comencen a caminar en aquest concert en què col·laboren dues importants veus a nivell internacional, com són la soprano lituana Violeta Urmana i el baríton anglès Christopher Maltman. La primera línia conductora de la temporada és la que serveix de record del compositor bohemí Gustav Mahler en la doble commemoració del curs 2010-11. Per aquest homenatge s'han programat el total de *lieder* simfònics de Mahler i en aquesta primera tongada se sentiran les *Cançons del camarada errant* i els *Rückert Lieder*.

Els *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Cançons del camarada errant) entren

dins del grup de les composicions primerenques de Gustav Mahler en el particular gènere del *lieder* simfònic que tan profitosament va cultivar. Aquestes cançons tenen la particularitat d'haver estat escrites íntegrament (text i música) per Mahler i la temàtica parla molt explícitament del moment vital que vivia el compositor en aquella època, mancat encara d'unitat familiar, estranger a qualsevol lloc i encara sense el reconeixement artístic que més tard li va arribar. Són cançons, a més, que s'entronquen directament en la tradició germànica de les cançons del caminant solitari, com són també les que confegeixen els cicles de Franz Schubert *La bella molinera* i *El viatge d'hivern*, tant per la temàtica com per l'estil compositiu: rit-

me, pesantor emocional i el contrast amb el lirisme exaltat d'alguns passatges.

Els *Rückert Lieder* van ser compostos posteriorment, el mateix any en què encara musicava textos dels *Wunderhorn* i va escriure també els *Kindertotenlieder*, novament sobre textos de Rückert. Els *Rückert Lieder*, tanmateix, estan plens de romanticisme, melangia i lirisme i contrasten enormement amb les abans esmentades *Cançons dels nens morts*.

La segona línia que s'inicia també en aquest concert és l'especial atenció als ballets russos al llarg de la temporada. En aquest sentit, l'OBC interpretarà el ballet complet *Petruixka* d'Igor Stravinsky, el tercer ballet que el compositor rus va escriure en la seva joventut, expressament pensat per a la companyia de Serge Diaghilev. La trista història de la nina Petruixka té un marcat accent folklòric, alhora que mostra de forma ja evident el caràcter musical del cabdal compositor del segle XX.

'Lulu' o el mite de la gran devoradora devorada

Només cinc representacions programades constitueixen la imatge eloqüent de com aquesta òpera, una de les més importants aportacions del segle XX al gènere, continua sense treure's del damunt el segell o l'estigma de difícil i de dura de pair. I tanmateix, quina obra tan grandiosa.

per J. C. C.

Com és sabut, va estrenar-se a Zuric inacabada, sense el tercer acte, l'any 1937, dos anys més tard de la mort del compositor, i ja en la versió definitiva l'any 1979 a París amb direcció de Pierre Boulez. Versió definitiva obra de Friedrich Cerha, que és qui la va dirigir al Liceu, amb caràcter d'estrena a casa nostra, el mes de març del 1987.

Amb motiu d'aquest esdeveniment vàrem entrevistar l'il·lustre músic i creiem oportú reproduir una part del que va dir-nos-en, perquè té un gran interès.

Primer va recordar que la vídua va encarregar l'acabament a Arnold Schönberg, el qual no ho va acceptar per raons ignotes. Cerha apuntava que el compositor vienès tenia una concepció moralista de l'òpera i a més comprenia molt poc Frank Wedekind –de la refundició de dues obres seves, *Esperit de la terra* i *El llibre de Pandora* unides pel mateix personatge protagonista, Berg va extreure el llibret.

Segons Cerha, del tercer acte hi havia escrits 268 compassos i també existia una partitura manuscrita que contenia l'essencial del desenvolupament musical, des del primer al darrer compàs.

Pel que fa al contingut de l'òpera, Cerha assenyalava que una de les constants de la vida de Berg va ser que cada expressió, qualsevol amistat, qualsevol lligam a una persona –i, naturalment a una dona–, va representar sempre, per a ell, una cosa infinitament gran, inexpressable. I aquesta necessitat és tan present a l'obra, que de tan forta arriba a perdre gairebé el contacte amb la realitat: arriba a no tenir res a fer amb la realitat.

La història del personatge Lulu, ben coneguda, és realment la història d'una exageració, d'una profunda distorsió o deformació de l'ortodòxia relacional. De fet, Wedekind (1864-1918) ha estat considerat un antecedent de l'expressionisme literari. Cal afegir-hi el context o l'ombra de la concreció, en aquells anys, de l'obra de Freud.

En tot cas *Lulu*, dintre de l'especificitat pròpia, constitueix un referent més d'un arquetipus femení que ha donat a la literatura i a la mateixa òpera, en diferents variants, personalitats tan grandioses com Manon, Thaïs, Cleòpatra i fins i tot la Carmen que la precedeix en la programació liceïsta: la dona a qui l'excés d'encant i atractiu personal mena a crear un univers de destrucció aliena i pròpia. L'abundància incontrolada i irreflexiva d'atributs primaris conté en el seu gen el virus del fat tràgic; en el seu procés assoleix la condició de gran devoradora però a la fi cau en la de gran devorada pels monstres que ella mateixa ha engendrat. A partir d'aquest nex comú, naturalment, cadascú ha seguit la seva pròpia via artística.

A *Lulu* el que dona més personalitat a aquesta via, i al mateix personatge, són justament aquells trets de distorsió i deformació dels caràcters, la imatge que apunta a la monstruositat; és un procés que es congria, o sigui que es forma per acumulació de diversos elements, en un clímax progressivament més asfixiant fins que aquesta asfíxia explota en el final brutal de l'assassinat de la protagonista. Hi plana una ombra d'irrealitat per via d'exageració i de deformació –el mot és molt referenciat–, dintre de la base realista de la història i dels personatges. Un realisme que portat a l'excés transgressor acabarà en un esclat tràgic estèticament pertorbador.

La partitura de Berg, basada en el recurs lliure del serialisme, tradueix de forma admirable el context literari; s'hi identifica plenament i el potencia fins a configurar una obra no gens convencionalment bella –segons els canons comunament acceptats del concepte bellesa–, però d'un potencial de suggestió extraordinari. *Lulu* no és una obra per gaudir-ne, sinó per immersir-se en un món

–estètic i de contingut– que penetra no des dels sentits perifèrics i immediats sinó des de les vísceres anímiques.

La versió dramaturgica que ara arriba al Liceu amb tota seguretat no deixarà indiferent. Una altra cosa és que mereixi la unanimitat aquiescent dels espectadors. D'antuvi ja s'adverteix que pot ofendre la sensibilitat d'alguns espectadors i que no es recomana a menors. La projecció de seqüències, o d'una seqüència, de pel·lícula porno i algun altre component tenen a veure amb aquesta advertència. El seu artífex, Olivier Py és un jove "lleó" de l'escena francesa que abasta totes les variants: actor, autor i dramaturg; i el seu prestigi l'ha portat a esdevenir, des del 2007, director d'un dels grans teatres institucionals francesos, el Théâtre National de l'Odéon.

Pel que fa a la interpretació, la soprano francesa Patricia Petibon assumeix un paper que s'aparta del que fins fa poc ha estat el seu món més habitual, el barroc, en un historial en el qual sovintegen compositors com Lully, Charpentier, Rameau, Couperin, Händel, Gluck, Mozart i Haydn, però també Barber, Debussy, Délibes i Poulenc; i directors com Christie, Minkowski, Harnoncourt i les seves respectives i especialitzades formacions. Cantant d'una profunda cultura musical, es troba en una etapa exultant de la seva carrera i en aquest paper té un repte compromès. Amb ella noms segurs, com els veterans Franz Grundheber i Julia Juon, la nostra Marisa Martins, Michael Volle, Paul Groves i Andreas Hörl, tots ells historials de gran fiabilitat. I tots ells i l'orquestra –que afronta una partitura de gran dificultat–, dirigits per Michael Boder, una vegada més assumint una producció compromesa.

LULU d'Alban Berg (llibret i música). Patricia Petibon. Michael Volle. Paul Groves. Andreas Hörl. Franz Grundheber. Julia Juon. Marisa Martins. Will Hartmann. Robert Wörle. Annett Andriesen. Orquestra del Gran Teatre del Liceu. Dir. d'escena: Olivier Py. Dir. musical: Michael Boder. Nova coproducció Gran Teatre del Liceu, Grand Théâtre de Ginebra. LICEU. DEL 3 AL 16 DE NOVEMBRE DE 2010.

RMC
312

LIED SENSE PARTITURA

Miquel dels Sants Oliver

“

Mozart

Angèlica, suau, aconhortada,
plora la Musa que a somiar convida;
queixes blanques de tórtora ferida
gemega la viola acompassada.

D'amors anacreòntics la volada
vincla les flors en els jardins d'Armida;
dins alabastres cau la font de vida
i plora entre els llores flauta encantada.

Pels caminals, en dansa cadenciosa,
l'esbart s'allunya de les Nou Donzelles
que l'ombra cerquen de desmaís i acàcies...

Així en la mort d'una art meravellosa
la llum rebies de naixents estrelles
i el bes darrer de les darreres Gràcies.

Wagner

Esclat triomfal de màgica harmonia,
la nota bull d'inspiració sagrada;
viuen en tu la força esvalotada
amb la subtil i casta fantasia.

És cigne moridor ta melodia
d'apocalíptics sons harmonitzada;
per tu d'antics castells ha davallada
l'esplèndida ideal cavalleria.

Oh poeta, oh cantor del vell Imperi!
Amb ton vaixell fantasma t'estengueres
a platges de recòndita hermosura.

Sos encantats palaus t'obrí el misteri,
i per record de pelegrí en dugueres
la intacta flor de la Llegenda pura.

”

Miquel dels Sants Oliver (1864-1920) va ser un assagista, poeta, narrador i periodista mallorquí. Va realitzar estudis inacabats de Dret a Barcelona i, de retorn a Mallorca, s'incorporà a una entitat de crèdit, alhora que exercia el periodisme –cal destacar la seva col·laboració, a partir de 1881, amb “La Almudaina”, diari del qual esdevingué director sis anys més tard. El 1904, problemes diversos l'obligaren a tornar a Barcelona (ja mantenia contactes amb els cercles modernistes i amb revistes com “L'Avenç” i “Catalònia”). Treballà al “Diario de Barcelona” i, més

tard, a “La Vanguardia”, diaris dels quals va ser director. Fou secretari de l'Ateneu i membre de l'Institut d'Estudis Catalans. Obsessionat amb la superació del provincianisme mallorquí, el desvetllament dinàmic de la burgesia catalana com a classe dirigent i el diàleg entre els intel·lectuals catalans i castellans, esdevingué un dels periodistes més influents a Catalunya, juntament amb Gaziell i Maragall. La seva obra periodística fou majoritàriament escrita en llengua castellana, però utilitzà únicament el català per a la seva producció literària, tant narrativa (en aquest gènere, cal destacar la costumista i caricaturesca *L'hostal de la*

Bolla) com poètica.

En les seves *Poesies*, Oliver se'ns mostra com un representant del sector més conservador del Modernisme, el més deutor de la tradició romàntica, però també el més equilibrat, i el més lligat a l'Escola Mallorquina –de fet, Maria del Mar Bonet va incloure la musicació del seu poema “La sirena” en l'àlbum *Jardí tancat*, dedicat als poetes d'aquesta Escola. El seu alè romàntic resulta evident en els “Medallons musicals”, sis sonets dedicats a Mozart, Wagner, Beethoven, Schumann, Chopin i Grieg, dels quals reproduïm els dos primers.

Miquel Pujadó

PAPER D'ASSAIG

El rei dels verns

per JORDI CORNUDELLA

POETA



Les llegendes d'arreu del món hi ha criatures màgiques que sedueixen els humans amb l'esquer d'una felicitat o d'un benestar perdurables; atendre'n el reclam és gairebé sempre condemnar-se a la perdició. (En la mitologia catalana, això és el que sol passar amb les goges, aloges, paitides, encantades, llufes o dones d'aigua; si no us en ve cap conte a la memòria, val la pena que rellegiu, al capítol sis de *Solitud*, la rondalla que el pastor explica a en Baldiret i la Milla.) En la mitologia escandinava, una d'aquestes criatures màgiques és la filla del rei dels elfs, que viu als boscos i es confon de vegades amb la boira, i que xucla la vida dels mortals. La llegenda de la filla del rei dels elfs va arrelar en la literatura alemanya quan Johann Gottfried von Herder (el 1779, a la segona part del seu cèlebre recull de cançons populars) va donar a conèixer l'adaptació d'una balada danesa sobre la història desventurada del senyor Oluf. En el poema alemany de Herder, aquest senyor Oluf va cavalcant per convidar la gent al seu casament, i de sobte es troba amb els elfs que ballen; la filla del rei dels verns li agafa la mà i el convida a ballar. (La filla del rei dels verns, exactament: *Erlekönigs Tochter*. Així en diu Herder, que titula d'aquesta manera la balada; però l'original danès parlava de la filla del rei dels elfs.) Tres vegades seguides promet al senyor Oluf que, si s'avé a ballar amb ella, li farà un regal; ell refusa l'ofertament cada vegada perquè l'endemà s'ha de casar. Llavors ella el maleeix, li clava un cop al cor, l'enfila de nou dalt del cavall i l'envia cap a casa. Allà, sa mare li pregunta per què fa tan mala cara; quan ell li explica que ha anat al reialme del rei dels verns, la dona entén que està condemnat: "I què li dic, a la teva promesa?". "Digues-li que acabo d'anar-me'n a cavalcar al bosc per provar el corser i el gos." L'endemà a punta de dia arriba la núvia i pregunta on és ell;



GOETHE

la mare li dona la resposta convinguda, però la noia descobreix que el senyor Oluf jeu sota una roba escarlata i que és mort.

Com passa sempre amb les balades (i amb els romanços), el component narratiu és la base del poema de Herder. El que fa "La filla del rei dels verns" és en efecte explicar una història; encara que no coneguem la llegenda danesa que hi ha al darrere, la podem seguir sense cap pega, per més salts, sobreentesos o equívocs que hi hagi en el relat. És la història del casament del senyor Oluf, però gira al voltant del poder amenaçador de la criatura màgica i malèvola que fa de dispensadora arbitrària de la mort. La fascinació d'aquesta figura devia contribuir sens dubte a l'èxit que el poema va obtenir de seguida entre els seus contemporanis. I la mesura d'aquest èxit la va donar Goethe, tan aviat com el 1782, quan va aprofitar almenys tres elements de la balada del senyor Oluf per elaborar el seu poema "El rei dels verns". En va adaptar el primer vers, va calcar el final de l'últim i es va servir d'aquest *Erlekönig* inventat per Herder (o mal traduït del nom del rei dels elfs en danès) per fer-ne (d'ell, no de la seva filla) la figura misteriosa i malèfica del dispensador arbitrari de la mort.

El poema de Goethe és també una balada, però el component narratiu hi està reduït al mínim. Només se'n narra la situació inicial (el pare cavalca de nit, amb el fill als braços: el té segur i li dona escalfor) i la situació final (el

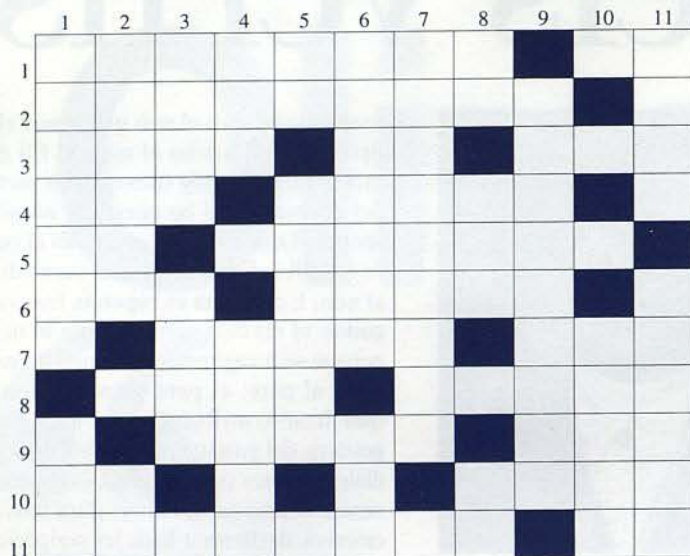
pare galopa amb el nen gemegant als braços: quan arriba al mas, el fill és mort). En l'endemig (tres quartes parts del poema) no hi ha narració: només sentim el que es diuen entre ells el pare i el fill i el que el rei dels verns diu al nen. L'esquema es repeteix tres vegades: el rei dels verns tempta el nen perquè se'n vagi amb ell; el nen ho explica al pare; el pare prova de tranquil·litzar-lo atribuint-ho tot a les sugessions del paisatge. A través d'aquest diàleg dels tres personatges, Goethe concentra el poema en la més pura tensió emotiva, deslliurant-lo de les peripècies d'una història; i, alhora, gradua la tensió portant-la (i portant-nos) de l'angoixa a la por i de la por al terror.

L'octubre del 1815, Schubert va musicar el poema de Goethe. Tots hem sentit moltes vegades el lied, tots ho sabem: amb la música de Schubert, que serveix amb tanta precisió cada veu i cada síl·laba del poema, la tensió emotiva arriba al màxim. Hi deu haver poques cançons (si és que n'hi ha cap més) que expressin amb tanta contundència, i també amb tanta bellesa, l'imperi abassegador de l'angoixa, de la por, del terror, de la desolació. Per mi, hi ha dos efectes que Schubert aconsegueix amb una mestria incomparable: el de perfilar cadascuna de les tres veus (no solament per la tessitura, sinó també pel color) i el d'evocar el substrat narratiu de l'escena implícit en la balada. Ara: això últim ¿vol dir que la música de Schubert descriu el paisatge o narra el que passa en aquest paisatge? Els tresets insistents i ràpids del piano, que ens suggereixen sens dubte el galop del cavall a través de les ombres del bosc, ¿no ens podrien suggerir una altra cosa si el poema tractés d'una altra història que passés en un altre lloc? És clar que sí. Per ella sola, la música no pot descriure i no pot narrar. Les paraules, en canvi, no poden deixar de fer-ho: sempre han de descriure o han de narrar. No saben expressar sense dir. Només la música és capaç d'expressar –i d'expressar amb el més gran refinament– sense aquesta servitud.

RMC
312

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada de setembre 2010 (núm. 311)

Horizontals. 1. Obra musical a la llum de la lluna. Do antic. 2. Relatius a la pàtria de Respighi. Pont de violí cap amunt. 3. Instrument musical propi dels déus. Acoten unir. Així comença el ballet *Nobilissima visione* de Hindemith. 4. La Fitzgerald amb una sola L. Madonna ho és del pop. La major. 5. Acoten en Nikolai (Rimski-Kórsakov, és clar). Llibrets sacres carregats de textos a punt de ser musicats. 6. Cobla de Cambra de Catalunya. Aimo tot sol (i avocàlicament). Mil romans. 7. Un batuta. Soni el flabiol abans de la sardana o la trompeta abans de la batalla. Resposta musical gairebé textual. 8. Utilitzin. Que pot fer-ho, però a Salamanca. 9. Una timbala vista des de l'orgue. Toca alternativament una nota i la seva immediata superior a gran velocitat. Li cal a l'ocell per volar i a l'innominable per ser anomenat. 10. A un to de Do. Mi major. Un faristol. Acord incomplet. 11. Aquesta l'heu de resoldre des de l'1 vertical. Acoten en Robert (Gerhard, és clar). **Verticals.** 1. Forma part de la música, però no sona. Propi d'una formació instrumental molt gran que s'esmuny per l'11 horitzontal. 2. Estat en què es troba Rigoletto quan participa en el rapte de la seva pròpia filla. Un munt d'ulls clucs. Les dues primeres lletres de la musa de la música. 3. La "cosa" operística de Vicent Martín Soler. Dit de qui s'absté de pensaments impurs, incloent-hi Farinelli. Mi major. 4. Altre cop la Fitzgerald amb una L de menys. Mozart, Menuhin o Mompou. Gires l'ampolla de vi. 5. Inici sil·làbic d'en Nicanor (Zabaleta, és clar). La Francesca de Txaiovski. Tartini, Torelli o Toldrà. 6. No pas aquells, ni els de més enllà. Antiaeri consonàntic. 7. Sala de concerts molt visitada. La major. 8. Associació d'Escolanets. El d'en Cirano era de campionat. La major. Im, af, los... 9. Vivaldi i Antoni Soler ho eren (cap amunt). 10. Un pont de violí fent la vertical. Una timbala vista des de l'orgue. Serpentó. Si en fa molta, els instruments es desafinen. 11. Aeròfon de metall enorme. Compositor salzburguès.

Solucions en el número següent.

sidokus.com

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

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

Solucions en el número següent.

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

<www.sidokus.com>

Concert per a violí i orquestra (Txaiovski)

RMC
312Sidoku de setembre 2010 (núm. 311)
L'estaca (Lluís LLach)



SOM MÚSICA

BANDAUTORS AL PALAU

TEMPORADA 2010/11



CONCERT NÚM. 1



DATA: Divendres, 15 d'octubre de 2010
HORA: 21.30 h / **LLOC:** Petit Palau
PREU ÚNIC: 18 €

**ARTISTA CONVIDAT +
SANJOSEX**

CONCERT NÚM. 2



DATA: Dimarts, 16 de novembre de 2010
HORA: 21.30 h / **LLOC:** Sala de Concerts
PREU: De 15 a 25 €

**ARTISTA CONVIDAT +
ELS PETS**

CONCERT NÚM. 3



DATA: Dimecres, 15 de desembre de 2010
HORA: 21.30 h / **LLOC:** Sala de Concerts
PREU: De 15 a 25 €

**PASCAL COMELADE
& CONVIDATS**

CONCERT NÚM. 4



DATA: Divendres, 21 de gener de 2011
HORA: 21.30 h / **LLOC:** Petit Palau
PREU ÚNIC: 18 €

**PEP GIMENO
'BOTIFARRA'
+ MIQUEL GIL**

CONCERT NÚM. 5



DATA: Dilluns, 7 de febrer de 2011
HORA: 21.30 h / **LLOC:** Sala de Concerts
PREU: De 15 a 25 €

**ARTISTA CONVIDAT +
ELS AMICS
DE LES ARTS**

CONCERT NÚM. 6



DATA: Diumenge, 6 de març de 2011
HORA: 21.30 h / **LLOC:** Sala de Concerts
PREU: De 15 a 25 €

**ARTISTA CONVIDAT +
MISHIMA**

CONCERT NÚM. 7



DATA: Divendres, 15 d'abril de 2011
HORA: 21.30 h / **LLOC:** Petit Palau
PREU ÚNIC: 18 €

**ROGER MAS +
COBLA SANT JORDI**

**Entrades
a la venda**

Informació i venda:

Tel. 902 442 882

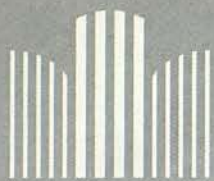
A/e: taquilles@palaumusica.cat

www.palaumusica.cat

Organitza:



FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

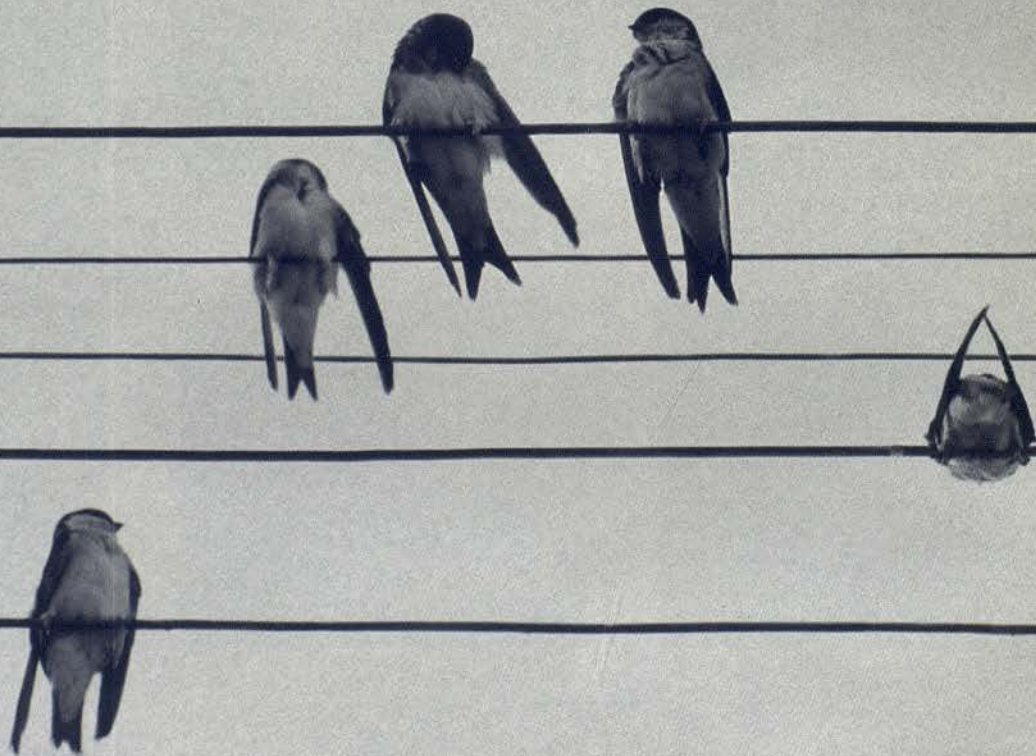


SOM MÚSICA

**SOM SONS I SOM SILENCIS. SOM GREUS I SOM AGUTS.
TENIM INTENSITAT I RITME. TOTS SOM MÚSICA.**

El Palau de la Música Catalana et farà viure la música amb els cicles de Palau 100, Simfònics, Familiars, Primer Palau, BandAutors, Escoles, ONCA, Cambra Coral, Món Coral, Diumenges, Cobla, cor i dansa, Tarda, Orgue, PalauJazz, Palau 30' i Palounge.
Vine i gaudeix del que som.

www.palaumusica.cat



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA