DESEMBRE 2010 | NÚMERO 314 | 3 EUROS

# REVISTA MUSICAL CATALANA



## Joan Maragall (1860-1911)
## Humanisme musical

La panxa de **Falstaff** torna al Liceu

**Uria-Monzon** Una Carmen del **segle XXI**

**Pergolesi** 300 anys de música a Euroconcert

SOM MÚSICA

# PALAU 100

## 20 aniversari

**TEMPORADA 2010/11**



## Cambra Sala Petit Palau

**CONCERT NÚM. 1**
Dijous,07.10.2010 - 20.30 h
**PREU:** 15€ i 20€



### HUGO WOLF QUARTETT

**Sebastian Gürtler i Régis Bringolf,** violins
**Gertrud Weinmeister,** viola
**Florian Berner,** violoncel

**Mozart:** *Quartet de corda en Mi bemoll major, k. 428*
**Smetana:** *Quartet de corda núm. 2, en Re menor*
**Schumann:** *Quartet de corda núm.3, en La major, op. 41*

**CONCERT NÚM. 2**
Dimecres, 01.12.2010 - 20.30 h
**PREU:** 15€ i 20€



### ATRIUM STRING QUARTET

**Alexey Naumenko i Anton Ilyunin,** violins
**Dmitri Pitulko,** *viola*
**Anna Gorelova,** *violoncel*

**Prokófiev:** *Quartet de corda núm. 1, en Si menor, op.30*
**Cervelló:** *Remembrances*
**Xostakóvitx:** *Quartet de corda núm. 3, en Fa major, op.73*

**CONCERT NÚM. 3**
Dijous, 13.01.2011 - 20.30 h
**PREU:** 15€ i 20€



### VERTAVO STRING QUARTET

**Øyvor Volle i Berit Cardas,** violins
**Henninge Landaas,** viola
**Bjørg Værnes,** violoncel

**Haydn:** Quartet de corda, en Do major, op. 64 núm. 1, Hob.III.65
**Dvořák:** Quartet de corda núm.12, en Fa major, op. 96, b.179 *«Americà»*
**Grieg:** Quartet de corda en Sol menor, op. 27

**CONCERT NÚM. 4**
Dimarts, 08.02.2011 - 20.30 h
**PREU:** 25€ i 30€



### TRIO MEYER BANSE MADZAR

**Sabine Meyer,** clarinet
**Juliane Banse,** soprano
**Aleksandar Madzar,** piano

**Lachner:** *Dos lieds alemanys op. 82, per a soprano, clarinet i piano*
**Schumann:** *Frauenliebe und -leben (Vida amorosa d'una dona) op. 42, per a soprano i piano*
**Schumann:** *Fantasiestücke (Peces de fantasia) op. 73, per a clarinet i piano*
**Spohr:** *Sis lieds alemanys op. 103, per a veu, clarinet i piano*
**Schubert:** *Sis lieds sobre textos de Johann Mayrhofer*
**Schubert:** *Der Hirt auf dem Felsen (El pastor a les roques) D. 965, op. Post. 129*

**CONCERT NÚM. 5**
Dijous, 03.03.2011 - 20.30h
**PREU:** 25€ i 30€



### DUO MULLOVA DANTONE

**Viktoria Mullova,** violí
**Ottavio Dantone,** clavicèmbal

**J. S. Bach:** *"Preludi" de la Partita en Mi major per a violí sol, BWV 1006*
**Händel:** *Sonata en Re major, per a violí i baix continu*
**J. S. Bach:** *Sonata en Si menor, per a violí i clavicèmbal obligat, BWV 1014*
**J. S. Bach:** *Sonata en Do menor, per a violí i clavicèmbal obligat, BWV 1017*
**J. S. Bach:** *"Xacona" de la Partita en Re menor per a violí sol, BWV 1004*

**CONCERT NÚM. 6**
Dilluns, 14.04.2011 - 20.30 h
**PREU:** 20€ i 25€



### ARCANTO QUARTETT

**Antje Weithaas i Daniel Sepec,** violins
**Tabea Zimmermann,** viola
**Jean-Guihen Queyras,** violoncel

**Bartók:** *Quartet de corda núm. 6, Sz. 114*
**Kurtag:** *Sis moments musicals,op. 44*
**Beethoven:** Quartet de corda, núm. 7, en Fa major, op. 59 núm 1

---

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

**Organitza i patrocina:**

FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

DESEMBRE 2010 | NÚMERO 314 | 3 EUROS

REVISTA MUSICAL CATALANA



Joan Maragall (1860-1911)
Humanisme musical

La panxa de Falstaff torna al Liceu | Uria-Monzon Una Carmen del segle XXI | Pergolesi 300 anys de música a Euroconcert

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@gmail.com
**IMPRESSIÓ:** Creacions Gràfiques Canigó, S.L.
**DISTRIBUCIÓ:** SADE
**DIPÒSIT LEGAL:** B-34.432/83
**ISSN:** 1887-2980
**COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO:**
Pere Artís, Josep Barcons, Xavier Chavarria, Narcís Comadira, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Francesc Cortès, Bernat Dedéu, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, David Puertas, Miquel Pujadó, Albert Suñé, Tamino, 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.
Membre de Cedro.

**PORTADA:** JOAN MARAGALL (FOTO: ARXIU JOAN MARAGALL. BIBLIOTECA DE CATALUNYA. BARCELONA).

# Sumari

4a ÈPOCA | ANY XXVII | NÚM. 314 | DESEMBRE 2010

**EDITORIAL**

5 Setanta anys de *Concierto de Aranjuez*

**PANORAMA**

6 "From Barcelona to Mumbai"
*per Mercedes Conde Pons*

9 Entre *Rigoletto* i *Il barbiere* al cicle Òpera a Catalunya 2010-11
*per RRMC*

10 Barcelona 216. Contemporànies noces d'argent
*per Albert Torrens*

12 Mikrokosmos: Concerts de Marata
*per Pere Artís*
Tangents: Nathalie Joly
*per Jordi Maluquer*
Ars Subtilior: Àlbum de fotos
*per Xavier Chavarria*
Del seu affm.: Lector desconegut de la Revista
*per Jaume Comellas*
Mille e tre: Dona alliberada, dona morta
*per Bernat Dedéu*
Apunt. Mirin, vegin, comparin i si troben quelcom millor...
*per Tamino*
Cobla: De la sardana al 'swing'
*per Josep Pasqual*



PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

L'ESCOLA CORAL DE L'ORFEÓ CATALÀ A MUMBAI

16 Xavi, Pujol, Piqué i companyia ho han tingut més fàcil
*per Tamino*

17 Isaac Albéniz al jazz gràcies a la Girona Jazz Project
*per Albert Suñé*

18 Les germanes Labèque a la programació de clàssica de Girona
*per Josep Jofré*

19 A propòsit de... Anna Alàs
*per Albert Torrens*

20 Ho han dit, ho han escrit

21 Crítiques
*per Xavier Chavarria, Mercedes Conde Pons, Josep Barcons, Jaume Comellas i Lluís Trullén*

**TEMA**

27 Any Joan Maragall. Joan Maragall i la música

28 El Modernisme. Joan Maragall i la música
*per Miquel Pujadó*

30 Visions assimètriques de Maragall i Pedrell alvoltant d'*El Comte Arnau*
*per Francesc Cortès*

32 Joan Maragall, una poesia feta música
*per Francesc Cortès*

**MUSICALIA**

34 Béatrice Uria-Monzon. Una Carmen del segle XXI
*per Mercedes Conde Pons*



LAYETANAOFFICE.COM

BÉATRICE URIA-MONZON

38 Un cop d'ull... al mes de desembre. Tres-cents aniversari de Pergolesi. Freire i Gergiev, a Ibercamera. Fabio Luisi al Liceu. La Banda interpreta Guinjoan. Torna *Falstaff* al Liceu
*per Mercedes Conde Pons i Jaume Comellas*

43 Lied sense partitura. Walt Whitman
*per Miquel Pujadó*

44 Paper d'assaig. Tam-pa-tam-tam. Les cançons de Nadal
*per Narcís Comadira*

45 Llibres
*per David Puertas i J. C. C.*

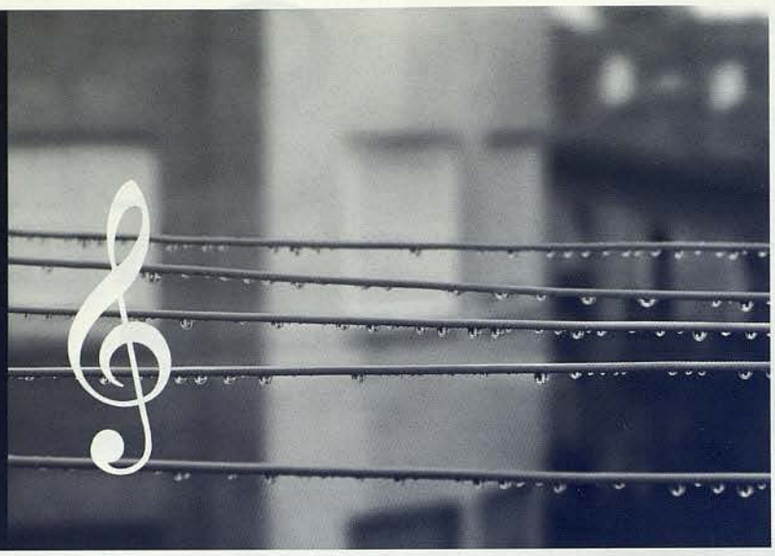
46 Música encreuada
*per Eduard V. Patsi*

SOM MÚSICA

# PALAU 100

## 20 aniversari

**TEMPORADA 2010/11**



## Simfònic Sala de Concerts

**CONCERT NÚM. 1**
Dilluns, 18.10.2010 - 20.30 h
**PREU:** de 20€ a 150€

### PHILHARMONIA ORCHESTRA

**Nikolai Lugansky,** piano
**Vladimir Ashkenazy,** director

**Rakhmàninov:** *Vocalise*
**Rakhmàninov:** *Concert per a piano núm. 3*
**Rakhmàninov:** *Simfonia núm. 3*

Concert patrocinat per:

ferrovial

**CONCERT NÚM. 2**
Dilluns, 25.10.2010 - 20.30 h
**PREU:** de 22€ a 175€

### SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

(Orquestra Simfònica de la Radiodifusió de Baviera)

**Mariss Jansons,** director titular

**Haydn:** *Simfonia núm. 97*
**Xostakóvitx:** *Simfonia núm. 9*
**Beethoven:** *Simfonia núm. 5*

**CONCERT NÚM. 3**
Dilluns, 22.11.2010 - 20.30 h
**PREU:** de 12€ a 100€

### BANDART COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

**Klara Ek,** soprano
**Daniela Lehner,** mezzosoprano
**Andrew Kennedy,** tenor
**Matthew Rose,** baix
**Sir Colin Davis,** director

**Mozart:** *Serenata núm. 9, "Posthorn"*
**Mozart:** *Requiem*

Concert patrocinat per:

Fundació Damm

**CONCERT NÚM. 4**
Dimarts, 11.01.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 22€ a 175€

### ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

**Joshua Bell,** violí
**Semyon Bychkov,** director

**Bruch:** *Concert per a violí núm. 1*
**Xostakóvitx:** *Simfonia núm. 11, "L'Any 1905"*

**CONCERT NÚM. 5**
Dilluns, 17.01.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 18€ a 125€

### ORCHESTRE DE PARIS

**Denis Matsuev,** piano
**Paavo Järvi,** director

**Berlioz:** *Le Corsaire, op. 21* (obertura)
**Txaikovski:** *Concert per a piano núm. 2*
**Sibelius:** *Simfonia núm. 2*

**CONCERT NÚM. 6**
Dimarts, 08.03.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 12€ a 100€

### ORQUESTRA DE CADAQUÉS ORFEÓ CATALÀ

**Soprano** per determinar
**Pilar Vázquez,** contralt
**Tenor** per determinar
**Leigh Melrose,** barítion
**Sir Neville Marriner,** director

**Beethoven:** *Simfonia núm. 9*

**CONCERT NÚM. 7**
Dilluns, 28.03.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 12€ a 100€

### THE NEW LONDON CONSORT

**Philip Pickett,** director musical
**Neil Wallace,** director d'escena
**Solistes vocals:** Joanne Lunn, Christopher Robson, Ed Lyon, Michael George, entre d'altres.
**Artistes del Circus Space London**

**Purcell:** *The Fairy Queen* (La reina de les fades)

Versió semiescenificada

**CONCERT NÚM. 8**
Dilluns, 11.04.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 18€ a 125€

### ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE

**Boris Berezovsky,** piano
**Marek Janowski,** director

**Mendelssohn:** *La gruta de Fingal, op. 26 (obertura)*
**Chopin:** *Concert per a piano núm. 1*
**Schumann:** *Simfonia núm. 4*

**CONCERT NÚM. 9**
Dimecres, 13.04.2011-20.30 h
**PREU:** de 12€ a 100€

### AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA& AMSTERDAM BAROQUE CHOIR

**Marlis Petersen,** soprano
**Maarten Engeltjeds,** contratenor
**Tilman Lichdi,** tenor (Evangelista i àries)
**Klaus Mertens,** baix (Jesús i àries)
**Ton Koopman,** director

**J. S. Bach:** *Passió segons sant Joan*

**CONCERT NÚM. 10**
Divendres, 13.05.2011-20.30 h
**PREU:** de 18€ a 125€

### ORQUESTRA NACIONAL RUSSA

**Vadim Repin,** violí
**Mikhaïl Pletnev,** director

**Golovanov:** *Obertura russa, op. 13*
**Prokófiev:** *Concert per a violí núm. 2*
**Txaikovski:** *Simfonia núm. 3 "Polonesa"*

**CONCERT NÚM. 11**
Dimarts, 17.05.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 12€ a 100€

### DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN

**Frank Peter Zimmermann,** violí
**Josep Pons,** director

**Benet Casablancas:** "Nocturn" de *Tres epigrames per a orquestra*
**Beethoven:** *Concert per a violí en Re major, op. 61*
**Dvořák:** *Simfonia núm. 8*

**CONCERT NÚM. 12**
Dimarts, 31.05.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 12€ a 100€

### ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE DE TOULOUSE ORFEÓ CATALÀ

**Anastasia Kalagina,** soprano
**Garry Magee,** barítion
**Tugan Sokhiev,** director

**Brahms:** *Ein Deutsches Requiem* (Un rèquiem alemany), *op. 45*

Concert patrocinat per:

LOTERIA DE CATALUNYA

**CONCERT NÚM. 13**
Dijous, 02.06.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 22€ a 175€

### SAN FRANCISCO SYMPHONY

**Michael Tilson Thomas,** director titular

**Mahler:** *Simfonia núm. 6, "Tràgica"*

**CONCERT EXTRAORDINARI DE NADAL (FORA D'ABONAMENT)**
Dimarts, 21.12.2010 - 20.30 h
**PREU:** de 20€ a 150€

### JOSEP CARRERAS, tenor

**Concert de Nadal**

**CONCERT EXTRAORDINARI DEDICAT ALS MECENES DE LA FUNDACIÓ**
Dilluns, 04.04.2011 - 20.30 h
**Concert per invitació**

### EUROPA GALANTE

**Fabio Biondi,** violí i director

**J. S. Bach:** Les quatre *Suites per a orquestra*

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

**Organitza i patrocina:**

FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ PALAU DE LA MÚSICA

# Setanta anys de 'Concierto de Aranjuez'

El dia 9 de novembre de l'any1940, en una de les èpoques més fosques de la vida política, social i cultural que ha viscut mai el país, el Palau de la Música Catalana va acollir un esdeveniment que aleshores ningú no podia sospitar que tindria la transcendència i projecció que després va tenir i que continua mantenint.

Ens referim a l'estrena del *Concierto de Aranjuez* del compositor invident Joaquín Rodrigo, en una interpretació del guitarrista burgalès Regino Sáinz de la Maza agombolat per una titulada Orquesta Filarmónica de Barcelona, d'història poc gloriosa; la direcció va ser de l'excèntric i pintoresc César Mendoza de Lasalle, que un bon dia aterrà a l'ambient musical barceloní, on en aquells anys desenvolupà una tasca força visible.

La carrera que ha fet la composició és prou coneguda fins a esdevenir una de les composicions espanyoles cultes que ha donat més rèdits com a drets d'autor. Un autèntic encert que ha constituït una referència molt marcada en la història del Palau.

De fet confirma, amb dues estrenes més, dates d'una altíssima significació per al nostre auditori. Recordem l'any 1926 la *primera* del *Concert per a clave* de Manuel de Falla amb Wanda Landowska i direcció del mateix autor; i l'any 1936 la del *Concert per a violí "a la memòria d'un àngel"* d'Alban Berg, en el curs del Congrés de la SIMC, Societat Internacional per a la Música Contemporània, celebrat molt a prop de l'inici de la guerra civil.

Normalment, quan es produeix un fet de gran transcendència, no és per casualitat, sinó com a fruit d'un estat vital concret. I aquest és el cas molt clar pel que a fa les estrenes de Falla i de Berg, mentre que la de Rodrigo vindria a constituir un fet aïllat.

Presència activa de Falla i acollida d'un esdeveniment com el Congrés de la SIMC constitueixen fites realment històriques en la vida musical barcelonina. Fites que, a més, afecten la parcel·la més important, la creativa, i que per tant són d'un tipus que dissortadament no veiem presents ara a casa nostra.

En aquest sentit, aquests fets ens ajuden a emmirallar-nos en la situació de grisor en què es mou el nostre món musical, més actiu pel que fa al consum més o menys rellevant qualitativament, alhora que gregari i fins a cert punt previsible, que no pas esdevenir motor d'iniciatives amb un pes més viu avui, ja sigui de la creació com també de la reflexió en profunditat i de la iniciativa original i potent. Manca, en la nostra vida musical, el coixí d'una ambició creadora, d'una inquietud profunda, d'una visió àmplia del fet musical: la gran creació, la gran reflexió, els grans fets que empenyen i fan avançar en profunditat la vida musical, ens arriben de manera tot al més derivada, delegada, i mai o poc en som motors o fins i tot espectadors de primera línia.

# "From Barcelona to Mumbai"

## L'Escola Coral de l'Orfeó Català ensenya cant coral a la Fundació Mehli Mehta de Mumbai

Els esdeveniments, a toro passat, sembla que s'hagin de diluir en la memòria i hagin d'anar perdent forma. Però si aquests han tingut una repercussió forta i cabdal en la vida dels que hi participen, no només en queda el record, sinó que hi ha quelcom que es transforma i roman per sempre.

per MERCEDES CONDE PONS

RMC 314

L'Índia és, per a molta gent, una destinació iniciàtica; un país al qual molta gent viatja a la recerca d'una dimensió diferent de les seves vides. La moda occidental, després de dècades de colonització, és anar a buscar a l'Orient tot allò que aquí (a Occident) costa de trobar. Ara bé, poca gent aprèn a establir relacions equilibrades entre una cultura i l'altra, que permetin l'assentament d'una relació de col·laboració mútua, d'intercanvi comú i aprenentatge dels punts favorables que totes dues civilitzacions poden oferir, i compartir. Projectes com els de l'ONG Sonrisas de Bombai –que treballa directament amb la gent de l'Índia per ensenyar i preparar gent autòctona a funcionar de manera autònoma i treballar per fer créixer la igualtat d'oportunitats entre la població índia– és un dels exemples d'aquesta feina concebuda des de l'equilibri i amb voluntat íntegra de cooperar a favor dels habitants del país. En un altre nivell, el cultural, el projecte assumit per les fundacions Orfeó Català-Palau de la Música Catalana i Mehli Mehta pot ser un altre dels exemples d'aquesta voluntat de cooperació en la transmissió de béns i riqueses musicals, no només de forma direccional –des de Barcelona fins a Mumbai–, sinó també de forma recíproca, com es dedueix del material que les directores dels cors de l'Escola Coral han portat a Barcelona, després de més d'un mes de treball en l'àmbit de la música culta occidental amb un grup de cors de Mumbai.



PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

GLÒRIA FERNÀNDEZ TREBALLA AMB UN DELS CORS PARTICIPANTS DEL PROJECTE

La primera part del projecte, si més no, anava dirigida bàsicament a la transmissió de la cultura musical occidental en l'àmbit coral i, després d'un primer viatge d'introspecció –del qual ja es va publicar en el número 306 (abril de 2010) una extensa ressenya–, el passat mes de juliol un equip format per set persones es va desplaçar a Mumbai per dur-hi a terme, finalment, el projecte esmentat. Hi viatjaren cinc directores de cor en representació de l'Escola Coral de l'Orfeó Català: Elisenda Carrasco, Glòria Fernàndez, Mariona Fernàndez, Mercè Pi i Buia Reixach; la pianista Juliette Philogene i Gemma Nadal, coordinadora del projecte en representació de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana. El projecte consistí en un curs de direcció coral per als directors dels cors i els assajos amb els diversos cors infantils i juvenils par-

BIBLIOTECA ORFEÓ CATALÀ BARCELONA



PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

MERCÈ PI DÓNA INDICACIONS DURANT UN ASSAIG AMB MEMBRES D'UN COR VINCULAT AL PROJCETE DE LES DUES FUNDACIONS

ticipants amb vista a preparar, com a meta conclusiva de l'estada a l'Índia, un macroconcert amb tots els cors congregats sota el paraigua de la Fundació Mehli Mehta.

**Una enriquidora experiència a nivell humà.** *"Mumbai és una ciutat de contrastos, on riquesa i pobresa conviuen amb naturalitat"*, diu Glòria Fernàndez –una de les directores corals amb les quals ens hem trobat, junt amb Mercè Pi, per conèixer de primera mà les seves experiències durant el desenvolupament del projecte–; *"allà la gent té un altre ritme, ningú no s'enfada, ni tan sols conduint en els embussos més complicats. No són agressius ni violents, i tot i ser pobres no veus cap robatori al carrer"*. A més, *"la gent de Mumbai és molt acollidora. Són gent molt espiritual però no et jutgen per ser diferent; al contrari, et conviden a compartir amb ells les seves tradicions, les seves festes"*. De fet, continua explicant la Glòria, *"un dia ens van convidar a entrar a un temple; ens van oferir de fer una ofrena amb ells i els vam cantar* El cant dels ocells. *Van quedar encantats!"* Aquesta, i mil i una anècdotes sobre la meravellosa experiència, es poden seguir a través del bloc que, amb el títol que encapçala aquest article, van escriure les responsables del projecte durant la seva estada a l'Índia.

*"Tenim molt per aprendre d'ells"*, coincideixen a dir tant la Glòria com la Mercè. La Mercè, però, fa un incís important quan comenta que *"sap greu observar com Occident és la seva referència i volen assemblar-se a nosaltres a tota costa... i l'únic que ens venia al cap era dir-los: no ho feu! No cal! Hi sortireu perdent!"*

La intenció del projecte de l'Escola Coral de l'Orfeó Català no era, per tant, la d'occidentalitzar culturalment els participants, sinó la d'establir un intercanvi de cultures, perquè això és riquesa: *"Nosaltres vam anar allà a ensenyar el que sabem, perquè en tenien molt d'interès i allà no hi ha un accés fàcil a la música clàssica i encara menys al cant i la música coral"*, diu la Mercè. *"A més, el cant coral és un tipus d'eina molt eficaç per treballar amb nens i joves i a través seu es poden fer moltes coses"*, afegeix la Glòria. Efectivament, doncs, no es tractava només d'un intercanvi cultural sinó d'un projecte educatiu a molts nivells. *"Ells havien intentat formar cors a la manera occidental, alguns d'ells fets expressament per al projecte. Però la seva música tradicional és molt diferent de la nostra i no tenen referents en els quals emmirallar-se per construir el concepte d'agrupació coral que per a nosaltres ja és tan normal. Aquí donem per descomptats molts elements que ens semblen molt evidents, però que allà s'havien d'explicar perquè no formen part de la seva manera de fer, de viure."* Un exemple de les enormes diferències que separen a nivell cultural i social Catalunya de l'Índia és la consciència diferent de tradició d'un país i l'altre. La multitud de castes, religions i grups ètnics que conviuen a l'Índia fa que sigui difícil definir una música tradicional comuna. Els *parsis*, comunitat procedent dels antics perses i màxims representants dels grups que formaven part del projecte, són els únics que s'interessen per la música clàssica i no comparteixen la mateixa tradició que la resta de població índia, que, per començar, ja tenen unes altres creences religioses. Per tant, en el moment d'escollir una cançó índia per interpretar al concert, van escollir una cançó comercial de Bollywood...

> La intenció del projecte no era occidentalitzar culturalment els participants, sinó establir un intercanvi de cultures.

**Treball pedagògic.** *"Gràcies al viatge d'introspecció del gener, sabíem una mica més sobre les corals de les escoles que vam anar a dirigir. En general, el nivell dels cors era baix, no tenien una dinàmica d'assaig assentada, la posició corporal no estava cuidada, la seva emissió de veu era forçada (de coll) i alguns provaven de cantar a diferents veus però no se n'acabaven de sortir"*, diu la Glòria; però a banda d'això, hi havia punts pedagògics bàsics que calia assentar, com per exemple el fet que allà no estaven acostumats a corregir,

a rectificar i repetir, *"i això, quan es treballa amb nens, és imprescindible"*. A més, *"alguns dels professors creien que quan un nen desafina, ja no s'hi pot fer res i, és clar, calia ensenyar-los que cal donar temps perquè la persona pugui anar assimilant i trobant per si mateixa les coses. Ara bé, s'ha de fer sense perdre el somriure i ensenyant-los-ho de mica en mica, com si fos un joc"*. A més, com explica la Glòria, els nens estaven molt motivats, però també expectants i estranyats per la novetat d'unes *"noies joves, esblanqueïdes i amb un anglès un pèl estrany"*.

A banda de la dinàmica d'assaig, es va haver de parar molta atenció en l'emissió vocal, a través de *"badalls i patates calentes"*, com també en el treball corporal, de posició, ja que tenien per costum cantar asseguts al terra i encarcarats. L'equip de directores corals va escollir un repertori divers i en diverses llengües: català, anglès, alemany, brasiler, maori i indi; però gràcies a la diversitat fonètica del seu idioma, els nens no van tenir cap problema a assimilar la pronunciació del català: *"Els nens són com esponges arreu del món i si es treballa amb rigor i sense perdre el sentit de l'humor, els bons resultats acaben sortint sense cap problema"*, afirma la Glòria.

Un dels grups més especials dels que participaven en el projecte van ser el de la Happy Home & School for the Blind; un grup de nens cecs que viuen interns tota la setmana i molts d'ells procedeixen de les castes més baixes. Com expliquen la Glòria i la Mercè, el primer dia *"els vam demanar si els podíem tocar per mostrar-los els exercicis i moviments, i ens van dir que no. Cantaven amb molta emoció però amb moltes tensions corporals. D'aquest inici, una mica desanimador, fins al final, hi va haver un canvi abismal; van acabar cantant relaxats, amb il·lusió i gaudint enormement del repertori, molt motivats i amb una gran energia; la comunicació va ser fluida i va néixer una estima molt especial"*.

**El concert; mirant al futur.** El concert, que va servir de colofó a cinc intenses setmanes de feina, es va realitzar el 31 de juliol al Tata Theatre de la ciutat de Mumbai. Hi van participar 372 nens dels diferents cors que van prendre part en aquest enriquidor projecte coordinat entre les entitats de Barcelona i Mumbai. Hi formaren part els nens de la Fundació Musical Mehli Mehta, la Cathedral and John Connon School, la Bombay International School, la Happy Home & School for the Blind, la Bai Avabai F. Petit Girl's High School i els Stop-Gaps Cultural Academy. En el concert van interpretar un divers i heterogeni repertori coral format per obres tradicionals de diversos països i en diverses llengües, com per exemple *Wiegenlied* i *Due pupille amabili* de W. A. Mozart, *That lucky old sun* de B. Smith, *Aashayeln* de Salim-Sulaiman i Sukhwinder Singh i les catalanes *Isabel, La dama de Mallorca,* la *Cançó del faroner* de Josep Vila i *El cant dels ocells,* entre d'altres. L'esdeveniment va tenir una important repercussió mediàtica i nombrosos mitjans de comunicació locals es van fer ressò del projecte que, des de la llunyana Barcelona, havia portat un grup de set dones a ensenyar els coneixements musicals d'una entitat amb tanta història com l'Orfeó Català.



PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

UN INSTANT DEL CONCERT QUE SERVÍ DE COLOFÓ D'AQUEST INTENS I GRATIFICANT INTERCANVI

*"La feinada que vam tenir als assajos generals per quadrar tants nens va ser enorme, però va venir recompensada per la seva il·lusió"*, comenta Glòria Fernàndez. *"Ells no havien assistit mai a un concert d'aquestes dimensions i amb un repertori tan difícil. Ho van viure d'una manera molt especial, amb molta energia i positivisme i, això, ens ho van transmetre a nos-altres."* La valoració final del concert i del projecte és molt positiva i tot l'equip directiu se n'ha endut un record molt especial. *"Després del concert hi va haver moltes abraçades i fotos. Tot tenia aquell punt agredolç de saber que s'havia acabat"*, comenta la Glòria, mentre que la Mercè Pi afegeix que la tornada a Barcelona va ser dura i va costar tornar al ritme habitual: *"Els nens ens demanaven que tornéssim aviat, però la continuïtat del projecte està a les mans dels directors que van rebre classes de direcció coral. Una feina que ells van valorar positivament i que es van prendre molt seriosament."* La Glòria, a més, puntualitza que aquesta *"va ser una experiència molt positiva entre nosaltres, perquè ens va permetre veure'ns treballar les unes a les altres, cosa que normalment, aquí, no es dóna, i ens ha servit per conèixer-nos més"*. A banda d'això, la preparació del projecte ha servit per buscar noves estratègies de comunicació i d'ensenyament, per adaptar-se a situacions diferents, que poden ser d'utilitat també en la feina diària a l'Escola Coral de l'Orfeó Català. De tornada a Barcelona, les directores han vingut amb tot un seguit de peces de l'Índia sota al braç per treballar amb els cors de l'Escola Coral i així enriquir-se de la diferent i interessant cultura musical de l'Índia. El resultat es podrà veure en un concert benèfic que tindrà lloc el 2011 i que servirà per recollir fons per a l'ONG Sonrisas de Bombai.

> El projecte ha servit per buscar noves estratègies que poden ser d'utilitat en la feina a l'Escola Coral de l'Orfeó.

# Entre 'Rigoletto' i 'Il barbiere...'

## al cicle Òpera a Catalunya 2010-11

**Tres títols operístics i un homenatge a la sarsuela comprèn la programació de la XXIII temporada Òpera a Catalunya, que una vegada més promou l'Associació Amics de l'Òpera de Sabadell que dirigeix, i de la qual és ànima, Mirna Lacambra.**

**per RRMC**

L'esquema de la programació és semblant a les edicions anteriors, amb tres títols operístics, als quals s'afegeix una doble sessió d'un titulat "Homenatge a la sarsuela" que només s'oferirà el Teatre de la Faràndula de Sabadell.

Enguany la temporada s'escamparà a les poblacions de Sant Cugat del Vallès (Teatre-Auditori), Reus (Teatre Fortuny), Granollers (Teatre Auditori), Viladecans (Atrium), Manresa (Teatre Kursaal), Girona (Teatre Municipal), Vic (Teatre l'Atlàntida) i Mataró (Teatre Monumental). Com sempre, hom compta amb el suport orquestral de l'Orquestra Simfònica del Vallès i coral del Cor d'Amics de l'Òpera de Sabadell.

La programació va començar amb *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, que es va representar a Sabadell els dies 20, 22 i 24 d'octubre i que després va passar a Manresa, Granollers, Viladecans, Vic, Reus i Sant Cugat.

Els dies 26 i 28 de novembre es va oferir l'esmentat "Homenatge a la sarsuela" amb el suport dels dos equips artístics –cor i orquestra– esmentats, les veus de la soprano Maribel Ortega, la mezzosoprano Gemma Coma-Alabert, el tenor Sergio Escobar i el barítion Carles Daza.

El segon títol operístic de la temporada serà *Les contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach, en una versió que dirigirà musicalment el titular de la Simfònica del Vallès, Rubén Gimeno, amb un repartiment en què figuren Javier Aguilló, Gemma Coma-Alabert, Svetozar Rangelov, Saioa Hernández, Marta Alberola, etcètera. La direcció escènica serà de Carlos Ortiz. A Sabadell es representarà els dies 23, 25 i 27 de febrer i posteriorment es desplaçarà a Manresa, Girona i Sant Cugat del Vallès.



X. GONDOLBEU

ISMAEL PONS I SAIOA HERNÁNDEZ A *RIGOLETTO*

El tercer títol serà la més important i coneguda de les òperes de Gioacchino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*. El repartiment estarà format per Carles Daza (Figaro) i Natalia Gavrilan (Rosina), Albert Casals (comte Almaviva), Enric Serra (Don Bartolo), Marc Pujol (Don Basilio), Eugènia Montenegro (Berta), Eduard Moreno (Fiorello) i Joan Carles Esteve (oficial). La direcció musical serà a cura de Daniel Gil de Tejada i l'escènica de Pau Monterde.

S'oferirà a Sabadell els dies 11, 13 i 15 de maig i tot seguit a Manresa, Viladecans, Granollers, Sant Cugat del Vallès, Vic, Reus i Mataró.

La temporada Òpera a Catalunya compta amb un pressupost d'1,2 milions d'euros, més de la meitat dels quals procedeixen d'autofinançament i la resta de subvencions institucionals –Generalitat, Ajuntament de Sabadell i Ministeri de Cultura–, i també de diverses instàncies privades, com, en primer lloc, la Fundació Banc Sabadell.

# Barcelona 216

## Contemporànies noces d'argent

**Enguany, el Grup Instrumental Barcelona 216 compleix 25 anys i, com no podia ser altrament, celebra aquest primer quart de segle de la millor manera que sap fer-ho: amb una temporada de concerts farcida de cites especials. L'ocasió també convida, però, a la reflexió: ¿és cert que, tal com ens responen sovint molts interlocutors, sobreviure ja és un mèrit?**

per ALBERT TORRENS



*L'ARMARI EN EL MAR*, ACCIÓ MUSICAL-TEATRAL DE JOAN BROSSA

Tot i que coincideixi amb la lectura que en fan artistes d'àmbits molt distants, aquesta és també l'opinió de David Albet, fundador i director artístic del Grup Instrumental Barcelona 216: "*És sorprenent i agradable alhora estar vint-i-cinc anys en aquest tipus de formació i de repertori. Hi ha hagut molts canvis al llarg d'aquest temps, però el que cal celebrar, realment, és no haver desaparegut.*"

Recordar els orígens del Barcelona 216 fa inevitable caure en el tòpic. Com moltes iniciatives que un dia arriben a consolidar-se, també aquesta va néixer gairebé per casualitat. Fa un quart de segle, Albert Sardà, llavors president de l'Associació Catalana de Compositors, va encarregar a Ernest Martínez Izquierdo la formació d'un grup que estrenés les obres dels autors més joves afiliats a l'associació. Des de llavors i fins avui, un grup de més o menys intèrprets fidels a aquells objectius s'han aplegat sota el nom Barcelona 216. "*L'origen del nom ha donat lloc a interpretacions molt diverses, com ara si és el número del diable –6 al cub– o el planeta del Petit Príncep –B612– llegit a l'inrevés. La veritat és que 216 és el número de l'aula del Conservatori on es guardaven els instruments de percussió. La intenció inicial, per tant, és completament atzarosa, i això també és molt contemporani.*"

**Membres fundadors.** David Albet és un dels pocs membres fundadors que encara continua en actiu com a integrant del grup. També hi continua estretament lligat, ara en qualitat de principal director convidat, Ernest Martínez Izquierdo. De la resta de músics que han anat passant, en un moment o altre, pel conjunt, Albet no vol deixar d'esmentar alguns noms que s'hi han estat molts anys: Ferran Armengol, Oriol Algueró, Marc Galobardes, Josep Fuster, Xavi Castillo i, sobretot, el pianista Jordi Masó.

"*Al 216, el músic on he vist més cares diferents ha estat al piano. La música contemporània*", explica Albet, "*és molt difícil de tocar per a tothom, perquè mai no és repertori, sempre és paper nou. I els que tenim una ratlla escrita ens podem defensar més o menys, però el pianista té dos i de vegades fins a tres pentagrames. Per això n'hem cremat molts, fins al punt que als primers concerts, hi anàvem amb dos pianistes perquè un de sol no podia assumir tot el programa.*"

Així, de fet, és com Barcelona 216 va contactar amb Jordi Masó, per primera vegada, l'any 1994: per col·laborar amb Emili Brugalla, que posteriorment va deixar el grup. Per al pianista de Granollers, la proposta va ser engrescadora: "*A mi ja m'agradava la música contemporània: havia participat en concursos, n'havia guanyat algun i no em resultava aliena. Però més enllà de formar part d'alguna formació de cambra no havia entrat mai en un grup estable.*" I Masó afegeix, en al·lusió a la dificultat de la seva part en les partitures: "*Els llenguatges tonals sempre són més previsibles, i en música contemporània en pots trobar de molt diversos: des de fragments escrits de manera molt minuciosa fins a d'altres de més lliures o bé que et demanin una improvisació, rascar les cordes, tocar dins del piano o fer certes coses en escena.*"

L'elogi d'Albet a Masó encara va més enllà: "*Ell té una capacitat realment fora del normal d'assimilar aquesta música i tocar-la, i a sobre encara li queda temps per desenvolupar la seva carrera en solitari, dedicar-se a la docència i tenir grans idees de programació.*" Masó puntualitza: "*Jo l'únic que faig és que, quan tinc idees, les dic: si veig una música interessant, o he escoltat un compositor nou d'aquí o de*



*fora, ho comento i proposo muntar un projecte."*

Pel que fa a la resta d'integrants, Albet també destaca la tasca del percussionista: "*És el segon que es pot cremar, perquè tenen unes parades impressionants i no només s'han de preocupar de com tocar, sinó de com disposar els instruments en cada obra per veure si tindran temps."* I una circumstància singular que equipara el Barcelona 216 amb les orquestres simfòniques: els últims anys els músics de corda, en funció de l'especificitat dels programes i del cost del seu desplaçament, solen ser estrangers.

A tots els intèrprets, sigui quin sigui el grau d'implicació que han tingut en el projecte, Albet transmet, una vegada més, un agraïment que no és nou i en el qual no resulta difícil de veure una reivindicació velada: "*És un repertori que no és fàcil d'escoltar i, per tant, tampoc de tocar. T'obliga a treballar molt a casa i als assajos per muntar una peça que, moltes vegades, toques una única vegada. De manera que no tens ocasió de rendibilitzar-ho. En canvi, per aquesta feina es cobra exactament el mateix que en les altres. Per això és d'agrair que hi hagi músics que hi estiguin interessats, disposats i lliurats."*

**Activitats.** Tot el que hem explicat fins ara seria incomplet sense fer referència a algunes de les activitats més emblemàtiques que ha dut a terme el Grup Instrumental Barcelona 216 d'ençà de la seva fundació; és a dir, sense mostrar en què s'han convertit aquells propòsits inicials continguts en l'encàrrec que va donar origen a l'entitat.

Lògicament, l'atenció a la música catalana contemporània continua essent la columna vertebral d'aquestes activitats: s'han interpretat i estrenat obres de molts dels nostres autors actuals, se'ls han dedicat programes monogràfics i, més enllà d'això, s'hi ha treballat estretament en assajos i altres sessions. "*Aquest any*", explica Albet, "*iniciem un format de concert que farem cada any, el nostre equivalent a l'aposta que fan moltes institucions per la gent que, més que no pas ser jove, encara ha de florir: fem un programa amb sis compositors que són estudiants o graduats fa poc de l'ESMUC."*

Un dels projectes, però, que s'associa més directament a Barcelona 216 és Compositors a Barcelona, pel qual cada any, des d'en fa catorze, el grup convida un compositor sovint estranger a passar una setmana a la ciutat, durant la qual tenen lloc assajos, cursos i, evidentment, un concert final dedicat monogràficament a la seva obra. "*Això per al compositor és ideal i per a l'intèrpret és boníssim. Hem portat noms molt reconeguts i hem estrenat obres a Espanya amb el compositor present. Aquest tipus de coses no valen gaire diners, però sí que donen molts resultats*", assegura Albet. Activitats com aquesta, que els primers anys s'organitzaven en col·laboració amb els instituts de cultura estrangers de Barcelona, s'articulen darrerament mitjançant un conveni amb el Departament de Teoria i Composició de l'ESMUC. "*Aquesta interrelació és molt important perquè és evident que és el lloc natural perquè es produeixi aquesta activitat acadèmica al voltant d'un compositor*", explica Albet.

Des de fa cinc anys, a més, el Grup Instrumental Barcelona 216 és entitat resident a l'Auditori de Barcelona, un altre motiu de satisfacció per a David Albet: "*El concepte de residència, que a nosaltres ens ha donat una altra capacitat de producció, també serveix a L'Auditori per enriquir un discurs a mig termini de música d'avui, que ja fa anys que, de manera imparable, també es nota en la programació de l'OBC."*

**La celebració.** Si, com apuntàvem en encetar aquestes línies, sobreviure ja és un mèrit, no sorprèn que el Barcelona 216 celebri el seu aniversari tocant: així, després d'una festa a començament de temporada, és la programació del seu cicle de concerts a L'Auditori el que millor reflecteix l'efemèride: entre d'altres, s'ha recuperat *L'armari en el mar* –una acció musical-teatral de Brossa, Mestres Quadreny i Tàpies de l'any 1978– i s'ha elaborat una gira del programa Encàrrecs –una cita anual amb els compositors a qui s'encarreguen i estrenen obres– en col·laboració amb tres conjunts instrumentals més de música contemporània de la resta d'Espanya.

"*Tots els nostres concerts són gratuïts*", recorda Albet; "*és un incentiu perquè la gent vingui sense manies, amb les orelles obertes. I estic segur que la majoria, quan en surten, diuen que tampoc no n'hi havia per a tant, que no era tan dur ni tan difícil*".

Aquesta és, doncs, l'oferta que el Grup Instrumental Barcelona 216 posa sobre la taula. I de la mateixa manera que fa vint-i-cinc anys que demanen al públic la superació dels prejudicis, els seus integrants en continuaran molts més, si cal, amatents a l'obra dels músics d'aquí i de fora, atents als nous formats de concert, fidels, en definitiva, al camí de la música contemporània.

## MIKROKOSMOS

# Concerts de Marata

per PERE ARTÍS

Fa poc, amb el repertori d'un extraordinari flautista estranger se celebrà el concert número 197 a la parròquia de Santa Maria de Marata a les Franqueses del Vallès.

Aquesta iniciativa –que dura ja fa uns quants anys– és obra de la persistència de mossèn Cardús amb la col·laboració de diverses empreses comercials de la comarca.

Personalment, recordo un diumenge plujós d'hivern de fa anys en què vaig assistir a la missa, amb la presència del grup de cant gregorià de Sant Just Desvern. Tota la cerimònia fou seguida amb un silenci absolut, sense el més mínim estossec com és tan habitual al Palau de la Música.

Amb la particularitat que, entre els assistents, no s'hi veia cap cara de les que freqüenten normalment el Liceu, el Palau o L'Auditori, la qual cosa vol dir que té un públic fidelitzat.

Que un fet com aquest provoqui que un diumenge plujós d'hivern aconsegueixi mobilitzar gent de Barcelona i del Vallès és un fet extraordinari que prova com n'és d'important la convicció en un propòsit determinat. Aquesta convicció l'ha tinguda i la té mossèn Cardús, sense esperar cap mena de subvenció oficial.

Jo gosaria afirmar –ateses les circumstàncies i la llavor de futur que el fet representa– que aquests concerts de Marata siguin distingits amb la Creu de Sant Jordi, que ostenta més mèrits que alguns dels membres que ja l'han rebuda.

Un exemple: això és el que són els concerts de Marata, dignes de ser imitats per tot arreu on hi hagi una consciència del valor de la música i el que representa Catalunya.

Un exemple també el de mossèn Cardús, que sense recórrer a cap petició governamental ha aconseguit portar a terme una de les propostes més interessants musicalment i sociològicament al nostre país.



# Onze estrenes per celebrar el 125 aniversari de la Banda Municipal de Barcelona

La Banda Municipal de Barcelona es disposa a celebrar el seu 125 aniversari amb la programació d'una temporada especialment ambiciosa, que serà la quarta com a resident a L'Auditori. L'encàrrec d'onze obres que acolliran la quasi totalitat dels 12 concerts de què consta el cicle, en constitueix un dels fets més remarcables. Onze obres que a més configuren un ventall de compositors destacats catalans i de perfils creatius diversos, com són, per ordre de programació: Joan Lluís Moraleda, Albert Guinovart, Joan Guinjoan, Pere Josep Puértolas, Jordi Cervelló, Joan Albert Amargós, Sergi Casanelles, Salvador Pueyo, Franscisco Fleta, Lleonard Balada i Xavier Boliart.

Es tracta d'una temporada de consolidació de la línia ascendent que està vivint la Banda de la mà del seu titular Salvador Brotons, el qual defensarà set dels onze programes, tot deixant la resta a noms tan importants com Franz-Paul Decker, aquest gran referent de la direcció musical de gran nivell a casa nostra en el que haurà estat (28 de novembre) segurament el seu adéu definitiu del públic barceloní; un adéu amb el seu compositor de capçalera, Richard Strauss amb el qual tancà el programa amb el poema *Mort i transfiguració.*

Arturo Tamaro és un altre director convidat remarcable, com també l'israelià Yaron Gottfried, alhora pianista, que interpretarà la tan celebrada *Rhapsody in blue* de Gershwin; Josep R. Pascual Vilaplana és un especialista en conducció de bandes i es completarà aquest capítol amb l'holandès Jan Cober, un altre reputat director de formacions de vent i alhora clarinetista. Pel que fa a solistes hi apareixen noms també destacats, com els pianistes Albert Guinovart, Lluís Parés i José Enrique Bagaria, el clarinetista Josep Fuster, el viola Ashan Pillai i el tuba Pablo Manuel Fernández.

Cal fer esment encara de la participació de la Coral Cantiga i la Coral Sant Jordi, que interpretaran *Foc d'aucell*, la cantata que en el seu dia va compondre Joan Guinjoan per a les Jornades de Cant Coral a Barcelona i que ara, tal com consta a part, s'ofereix per primera vegada amb acompanyament orquestral de banda.

# Un guitarrista xilè guanya el Certamen Llobet

El guitarrista xilè Esteban Espinoza va resultar guanyador del Certamen Internacional de Guitarra de Barcelona Miquel Llobet que es va celebrar el mes de novembre. El jurat estava format per Néstor Eidler, Danielle Kassner, Sergio Moldavsky, Jaume Torrent i Marcos Bosch. El primer premi estava dotat amb 5.000 euros i diverses gires per Espanya, Argentina i Xile durant l'any 2011.

El segon premi va ser per a la guitarrista francesa Claire Sananikone, premi dotat amb 3.000 euros i la participació en el Festival de Guitarra Girona-Costa Brava. Aquesta participant va ser premiada també com a millor intèrpret d'obra de Miquel Llobet, per la versió d'*Scherzo-Vals*. El tercer premi va ser per al guitarrista japonès Toshiyuki Kumagai, que també va ser distingit amb el premi a la interpretació de l'obra seleccionada per l'Associació Catalana de Compositors, *Reflexos d'una masurca* de Jordi Codina. Izan Rubio va aconseguir el premi al millor intèrpret català; realitzarà una gira promoguda per Joventuts Musicals de Catalunya. A part, hom va atorgar el premi honorífic a *"tota una vida per a la guitarra"* a la família Ramírez, que sumen sis generacions de mestres constructors, des del seu origen l'any 1882.

El Certamen Llobet ha estat molt més que la competició estricta, car ha promogut diverses manifestacions col·laterals, com la visita a la tomba del músic català al Cementiri del Poble Nou, la passejada guiada per la Barcelona guitarrística amb el record dels Sor, Tàrrega, Pujol, Llobet i Segovia, promoció d'audicions a espais inusuals, com la Fundacio Uszheimer, Hospital Oncològic Duran i Reynals i a diversos centres penitenciaris. Cal destacar finalment el taller que es va realitzar al Conservatori Municipal de Música de Barcelona sobre el cos humà i la guitarra que va convocar un gran interès.

## 'La fille du régiment' acapara els Premis de la Crítica de Barcelona

La producció de l'òpera *La fille du régiment* oferta al Gran Teatre del Liceu ha estat la triomfadora dels Premis de la Crítica d'Òpera de la temporada 2009-10, convocats per l'Associació d'Amics del Liceu. Els crítics que han decidit els premis han estat: Marcel Cervelló ("L'Opera"), Xavier Cester ("Avui" i "Opera"), Jaume Comellas ("Revista Musical Catalana"), Mercedes Conde Pons ("Ópera Actual"), Albert Ferrer ("Audio Clásica"), César López Rosell ("El Periódico"), Pablo Meléndez-Haddad ("ABC"), Javier Pérez Senz ("Scherzo", "Time Out" i "Radio Clásica"), Jaume Radigales ("Catalunya Música"), Fernando Sans Rivière ("La Razón"), Josep Subirà ("CD Compact") i Albert Vilardell ("El Mundo").

*La fille du régiment* va ser premiada com a millor representació de la temporada, i també van ser-ne premiats el director d'escena, Laurent Pélly; la soprano Patricia Ciofi i el tenor Juan Diego Flórez, com a millors cantants femení i masculí, i Antonio Gandia –segon repartiment d'aquesta mateixa producció– va ser premi al cantant revelació. Sebastian Weigle va ser premiat com a millor director per *Tristan und Isolde*, Joyce DiDonato com a millor intèrpret de recital pel seu recital al Gran Teatre del Liceu, i Peter Mattei com a millor cantant de concert per la versió del *War Requiem* al Gran Teatre del Liceu.

## Premiats del Concurs de JJMM d'Espanya

El jove acordionista Ander Tellería Làzaro, de 22 anys, va resultar guanyador del primer premi del Concurs Permanent de Joventuts Musicals d'Espanya en l'especialitat d'acordió que es va dur a terme a Múrcia a final del mes d'octubre.

En la de piano, van compartir la màxima distinció Mireia Frutos Fernández, de 22 anys, i José Ramón García Pérez, de 17.

Nikola Kerkez, de 22 anys, va aconseguir el segon premi en la branca acordió, mentre que en la de piano va declarar-se desert. També van ser declarats deserts tots els premis de l'apartat clave-orgue, per bé que fou atorgada una menció especial a la clavecinista Sara Johnson Huidobro, de 18 anys.

## TANGENTS

### Nathalie Joly

**per JORDI MALUQUER**

Fa anys l'Institut Francès ens va dur un brillant espectacle d'Helène Delavault –una de les Carmen de Peter Brook– que amb una pianista (Cyrille Lehn?) ens va encadenar una suite de cançons amb un fil conductor que va ser una pura delícia, ja que a una impecable actuació vocal, s'hi va ajuntar la perfecció teatral. Ara, uns anys després han repetit més o menys la fórmula amb un espectacle dirigit per Jacques Verzier i interpretat per l'actriu Nathalie Joly i el pianista Jean Pierre Gesbert, també amb una precisió i un encadenament argumental increïbles. Es tractava d'evocar els temps de la *chanteuse* Yvette Guilbert i la correspondència que va mantenir amb Sigmund Freud, a qui havia conegut a París. Amb un repertori més de *chanson* de cabaret i amb una pretensió més d'entreteniment que de lied, i la notable complicitat actoral amb el pianista, van aconseguir una vetllada fluida que ens permetia un constant somriure als llavis.

L'esment en aquesta secció no és tant per ressenyar l'esdeveniment com per saber que tanta precisió i solvència corresponien, a més dels dots interpretatius dels actuants, al fet que l'espectacle l'havien rodat en 166 actuacions! Exactament la diferència de nivell amb un país amb molt més consum cultural que deixa ben disminuïts els nostres concerts o actuacions en xarxa.

## ARS SUBTILIOR

### Àlbum de fotos

**per XAVIER CHAVARRIA**

Un bon amic, que viu d'ensenyar música, m'ha comunicat que dimiteix dels concerts, que no hi pensa anar més, que abandona la música en viu. Diu que a la seva discoteca hi ha millors músics i orquestres que no pas als concerts on encara es pot permetre d'anar (dels concerts cars, el n'ha obligat a dimitir la crisi), i que també s'estalvia desplaçaments, horaris intempestius i incomoditats diverses: des d'acústiques pèssimes, mala visibilitat i aires condicionats criminals, fins a actituds irrespectuoses del "respectable", que es deu pensar que és a casa seva, dinamitant l'acte amb mòbils, estossecs, comentaris, caramelets sorollosos o simplement fent de metrònom amb el peu. De fet, té força raó: no em direu que mai cap d'aquestes circumstàncies (o totes juntes!) no us ha arruïnat un concert... Però també li dic que la seva actitud matarà la música. Perquè els músics no viuen dels discos, sinó dels concerts.

Certament, ell, a casa, escolta còmodament versions impecables quan vol, com vol i en les millors condicions; i no li cal ni pagar. Però allò que escolta, sempre sona igual, no hi ha marge per a la sorpresa; és sempre un estímul idèntic que acaba per condicionar la resposta emocional. És com si el meu amic preferís mirar fotos del Taj Majal o del Grand Canyon en comptes d'anar a veure-ho *in situ* (podent fer-ho, és clar). I qui ho ha tastat sap que no és ben bé el mateix. Ni punt de comparació. Certament, cal un sacrifici, un pelegrinatge, una cerimònia, una inversió en molts sentits; però això ho engrandeix, ho sublima. El viatge i el concert.

Escoltar només música enregistrada, per ben feta que estigui, anestesia la nostra capacitat receptiva fins al punt que ens pot acabar agradant només aquella versió concreta que, per bona i perfecta, és l'única que escoltem. I ens acabarà passant allò que vaig escoltar-li a un espectador en sortir d'un *Requiem* de Mozart (memorable, per cert): *"Ha estat bé, però m'agrada més la versió del disc que tinc a casa"*; probablement la del disc hagi estat l'única que ha escoltat durant anys. Un altre amic, fervent melòman, es planyia a la mitja part del concert, que el cor inicial de la *Passió* de Bach que estàvem sentint sonava dèbil, massa fluix... Sens dubte, hi venia amb les oïdes acostumades als auriculars o als potents altaveus del seu sofisticadíssim equip de música.

L'audició continuada i exclusiva de música enregistrada contamina la nostra percepció auditiva (fisiològicament i tot) i empobreix el nostre gust musical, que es torna rígid i intransigent. Cal estar constantment obert a noves mirades sobre la música, precisament perquè els intèrprets hi aporten molt més del que ens podem imaginar: l'experiència del concert és irrepetible. I perquè els músics també han de menjar.

## DEL SEU AFFM.

# Lector desconegut de la Revista

Estimat amic:

No és la primera vegada que m'adreço a vostè de manera directa, no anònima, no perduda en el mar del tot desindividualitzat dels lectors fidels d'aquesta Revista.

L'anterior fa, Déu n'hi do, exactament setze anys, amb motiu de la commemoració del desè aniversari. Ara, ja ho veu estimat amic, ha superat els 26 anys de la Segona Època, que amb els 34 de la Primera completa un esplèndid i rodó recorregut de 60 anys. I que en siguin molts més.

Avui m'adreço a vostè per un altre motiu ben diferent. Aquesta serà la darrera vegada que ho faré com a director d'aquesta Revista; aquest escrit, per tant, marca la fi d'un camí que va començar esperançador i il·lusionant per part de tot l'equip i, no cal dir-ho, meu personalment, i que ara el pes de la lògica del desgast del temps i de les circumstàncies mena a una fi no dic que inexorable, ni per fortuna forçada, però sí raonable. Tan raonable com que vint-i-sis anys de conducció gasta a tots els nivells: en el físic en el pla immediat; en el de capacitat de renovació d'idees; en el de la ventilació i airejament d'objectius; en el de la sintonia i adaptació amb els nous temps i corrents; en el d'assumpció de les noves expectatives que ofereixen les tecnologies avançades.

Me'n vaig a la fi d'un quart de segle professionalment riquíssim, en el curs del qual he pogut viure un aplec d'esdeveniments d'una enorme transcendència per a la vida musical del país.

Una enumeració succinta reporta fets tan extraordinaris com el pas de la gestió del Gran Teatre del Liceu de privada a pública, passant pel fet extraordinari de l'incendi i la consegüent i excitant reconstrucció. O com les dues grans reformes que ha viscut el Palau de la Música Catalana, que l'han reconvertit en un equipament no sols renovat en profunditat, sinó així mateix enriquit en patrimoni. O com la construcció d'un equipament tan important com L'Auditori; o com la posada en marxa d'una institució de la transcendència de l'ESMUC; o la naixença del Cor de Cambra del Palau, l'eclosió de Barcelona 216, de l'Orquestra Simfònica del Vallès, d'Òpera a Catalunya. La dels grans festivals d'estiu –Peralada, Torroella de Montgrí, el Vendrell, Schubertíada de Vilabertran. La recuperació qualitativa de l'Orfeó Català. La desaparició del Festival de Música de Barcelona i del cicle Pro-Música i, per contra, l'aparició de cicles de tant de pes com Palau 100, Ibercamera i Euroconcert. El naixement i la mort de l'Orquestra de Cambra Teatre Lliure. També hi ha, és clar, el capítol de desaparicions de figures rellevants de la nostra música: Victòria dels Àngels, Xavier Montsalvatge, Frederic Mompou, Manuel Blancafort, Manuel Valls, Oriol Martorell, Josep Casanovas, Enric Gispert, Alícia de Larrocha..., i a la banda oposada, la florida de noves figures emergents en el camp de la interpretació i la creació.

Realment ha estat un quart de segle apassionant i, hi insisteixo, transcendental en tant que la projecció de gran part d'aquests fets transcendeix de molt la seva circumstància estricta, que em sento feliç d'haver tingut el privilegi d'haver viscut des de primera fila i d'haver pogut ajudar a afermar documentalment per a la història en aquestes pàgines en tot allò que ha estat possible i hom ha sabut.

Per això aquest no és un adéu amarg, sinó tot al contrari; això sí, amb el contrapès de la insatisfacció, inevitable, de constatar que el nostre món musical no és tan ideal com voldria i com voldríem tots plegats. Però això ens situa en camí de la utopia; camí irrenunciable en el qual cada nova generació prendrà el relleu corresponent.

I en aquest sentit estic segur, en pot estar segur vostè, estimat amic, que pel que fa a la Revista complirà amb el repte i amb la responsabilitat que li pertoca amb la mateixa o més gran il·lusió que ho ha fet la que ara represento; i amb major preparació i capacitat per aproximar-se i conduir a la utopia. I això em deixa l'ànim totalment asserenat.

Del seu affm.

**Jaume Comellas**



## MILLE E TRE

# Dona alliberada, dona morta

**per BERNAT DEDÉU**

La casualitat ha fet que el Liceu inicií els passos de la temporada 2010-11 amb dues de les grans protagonistes de l'òpera occidental: *Carmen* i *Lulu*, uns relats que la historiografia musical i el papanatisme periodístic han encasellat sovint en l'armari hermenèutic de la *femme fatale*. Si Carmen i Lulu fossin només dues seductores que atrauen compulsivament tots els mascles per devorar-los, la seva importància seria banal.

Contràriament, Carmen representa un canvi transcendental en el paradigma operístic femení, no pas perquè sigui l'epicentre emocional de l'òpera de Bizet (això ja passava amb les heroïnes del primer repertori buf), sinó perquè en ella la seducció esdevé una qüestió de moral activa i es converteix en una marca de poder. La conegudíssima proclama de l'Havanera, *"Si je t'aime, prends garde à toi"*, és revolucionària perquè pretén fer notar a l'home que ell serà l'element passiu i la víctima del procés de seducció. Així com el Don Joan de Mozart, Carmen és un poder seductor que no es redimeix, que només atura la mort. Per aquest motiu, la producció liceista de Bieito (que convertia Carmen en una víctima més dels abusos de gènere) descafeïna absolutament l'òpera de la seva essència.

Lulu radicalitza aquesta idea, convertint-se en una seductora de pulsió cega, indiferent als desvaris que causa entre els homes assedegats de plaer. En un dels instants més bells de la literatura operística europea, Berg li fa dir: *"Que els homes s'hagin matat per mi no disminueix el meu valor. Mai de la vida he volgut semblar altra cosa que allò per què m'han pres. I mai de la vida m'han pres per altra cosa que el que sóc."* Lulu no és res, és un receptacle preciós en el qual els homes buiden la seva mediocritat, i per això –lluny de resistir-se a Jack l'Esbudellador– deixa que la mati dolçament. La dona només s'allibera quan mor, quan fa desaparèixer la seva condició de víctima i és pantalla de la mediocritat del mascle. Evidentment, aquesta lectura entusiasma el feminisme contemporani, sempre tan complex...

**APUNT**

## Mirin, vegin, comparin i si troben quelcom millor...

Tinc a les meves mans la programació de la titulada Serie Auditorio de l'Orquesta i Coro de la Comunidad de Madrid. Aquesta sèrie, que tal com indica el títol, s'ubica a l'Auditorio Nacional de Música, consta de catorze concerts, onze dels quals simfonicocorals i tres orquestrals. Alguns dels primers incorporen al cor titular d'altres de convidats, com el nostre Cor de Cambra del Palau, el Coro Nacional de España o el d'RTVE. En el programa, obres tan importants del repertori simfonicocoral com *El martiri de sant Sebastià* de Debussy, *Gloria* de Poulenc, *Christus* de Franz Liszt, *Stabat Mater* de Rossini, *Requiem* de Mozart, *Simfonia dels psalms* d'Stravinsky, *Magnificat* de Luciano Berio, *Missa en Do menor* de Mozart i *Stabat Mater* de Szymanowski. A la direcció, ultra el titular de l'Orquesta de la Comunidad de Madrid, José Ramón Encinar, batutes del prestigi de Günther Neuhold, Jean-Jacques Kantorow, Alberto Zedda, Jordi Casas, Christoph Kónig i Harry Christophers.

Tot això per un cost de l'abonament més car de 98 euros i el més barat de 70. O sigui entre 7 i 5 euros els preus de les localitats de cada concert.

El que deia: mirin, vegin, comparin...

**Tamino**

## Carta al director

Senyor director,

Sóc un assidu lector de la «Revista Musical Catalana» i en l'editorial de setembre, núm. 311, titulat "La percaça de l'espectador potencial", es diu que un 64 % dels enquestats declaren que no han trepitjat el Liceu, el Palau o L'Auditori; persones no explícites no acaben de fer el pas. Crec que és conseqüència d'una falta d'informació, cosa que comporta un total desconeixement de l'òpera i de la música clàssica.

Si els mitjans de comunicació, i en particular les televisions, difonguessin programes d'òpera o òperes més assíduament, la percaça a la qual es fa referència seria més fàcil.

He escrit moltes cartes a Televisió de Catalunya reclamant programes d'òpera i retransmissions d'òpera; de quasi totes he rebut resposta menys de les dues últimes, les adreçades a la Sra. Rosa Cullell, directora de Ràdio i Televisió de Catalunya, i a Mònica Terribas.

El Sr. Gabriel Jaraba, del Gabinet de Direcció, en una carta del 19 de setembre de 2002, ja fa anys, em va dir: *"Estem acabant el procés de producció de les òperes que hem enregistrat al Liceu l'última temporada i esperem que ben aviat les puguem programar."* Res de res.

També li vaig demanar un programa dedicat a l'òpera com *Nit d'Arts* que tan bona acollida va tenir; em va contestar: *"Aquest programa,* Nit d'Arts, *no es pot emetre en el seu format per Televisió de Catalunya perquè ha passat a ser contractat per una televisió de pagament de la competència, però els nostres equips professionals estudien la creació d'un programa musical que representi la continuació de* Nit d'Arts".

He continuat insistint, però el resultat és el que tots sabem. Si l'òpera no es promociona, i aquí les televisions hi tenen molt a veure, té un futur molt poc esperançador.

També vostès, les revistes especialitzades en l'òpera, podrien pressionar les televisions, perquè contràriament, aquest espectador al qual fa referència l'editorial mai no acabarà de fer el pas.

**Rafael Boix i Cullell**

## COBLA

## De la sardana al 'swing'

**per JOSEP PASQUAL**

No fa pas gaires dies que l'Auditori de Barcelona acollia el Memorial Joaquim Serra. Després d'una edició 2009 marcada per un viatge amb voluntats evangèliques a l'altra banda de l'Atlàntic, aquesta convocatòria va presentar enguany l'obra *Bartokiana* de Víctor Cordero-Charles i la sardana *Tots* de Jesús Ventura. La casualitat va voler que això tingués lloc el mateix dia que a Manresa es presentava en versió escènica *Dues visions contemporànies de la cobla,* una proposta de la Cobla Sant Jordi que anteriorment ja havia vist la llum en forma de CD amb les obres *Simfonieta concertant* i *Variants de color* de Joan Albert Amargós i la suite *La llegenda de Sant Jordi* de Lluís Vidal.

La modernitat conceptual de Ventura és evident, tot i que la seva obra, l'única de les esmentades amb forma de sardana, és la que s'acull amb més rigor als cànons tradicionals de l'estètica per a cobla. Les altres quatre propostes xuclen d'una manera premeditada característiques d'altres fonts estètiques. En el cas d'Amargós és evident, i mentre que en l'obra de Cordero-Charles l'homenatge a Bartók es fa notar no només en el títol, la participació del Trio Lluís Vidal al costat de la cobla emmarca molt bé l'estètica del que ofereix.

Per efecte directe de la globalització, les influències de l'entorn es fan inherents a qualsevol activitat cultural i social, i el camp creatiu no hi és aliè. És allò que en diuen el mestissatge, i que la cobla faci seva aquesta permeabilitat és en principi un senyal fantàstic, tot i que, pel que sembla, el públic del sector no ho celebra entusiàsticament. Fins i tot s'ha fet sentir alguna veu que ha cridat a la rebel·lió manifestant la seva estranyesa (per no dir-ne indignació) pel fet que l'evolució de la cobla comporti el que per a ells és una americanització (públic *dixit).* Als passadissos s'apel·la al retorn de la melòdica més essencialment catalana, frase que fa quedar força bé al qui la pronuncia encara que no sàpiga explicar gaire exactament què significa aquesta reivindicació nacionalista musical.

Probablement, els qui aposten per aquesta sensibilitat deuen pensar en la racialitat i el geni de Morera compensat per la lírica expressiva de Toldrà i la melòdica intimista de Serra. Si la base del que s'hi vol sentir es troba en aquestes premisses, és lògic que el públic del sector no s'hi senti del tot còmode, amb les noves aportacions. Està clar que la perspectiva del públic no ha d'influir en els objectius dels creadors, i encara està més que clar que es fa de molt mal plantejar un retorn al passat. Però la inquietud existeix, i tot i que no ha de condicionar, fa de mal obviar. La cobla ja ha demostrat la seva versatilitat. Ara només falta que el públic acompanyi aquest moviment i es deixi enamorar amb tanta generositat com ara fa decennis ho va fer amb els compositors que ara considerem clàssics. Això implica una renovació del públic, aspecte en el qual els programadors tenen molt a dir.

# Xavi, Puyol, Piqué i companyia ho han tingut més fàcil

**per TAMINO**

Un recorregut per la programació de la temporada actual de les dues instàncies institucionals musicals més representatives del país –OBC i Gran Teatre del Liceu–, i també pels grans cicles de concerts privats, ens ofereix la trista conclusió de l'absència d'intèrprets, i en part de compositors, del país. I així mateix de l'Estat.

Esperem demostrar-ho. Pel que fa a l'OBC, no n'apareix cap solista en tota la programació. Més ben dit, sí, la violinista Anna Puig, tanmateix en el concert de fet secundari –sense repetició– de la JONC.

En l'apartat de directors ja hi ha més equilibri –fins a un cert punt–, amb la presència, en un sol programa, d'Antoni Ros Marbà i de Josep Caballé-Domènec i també de Manuel Valdivieso amb la seva JONC incorporada al cicle. Alhora hi apareixen quinze directors estrangers –un d'ells, Kreizberg, per partida doble, finalment substituït– i dos espanyols, Víctor Pablo Pérez –també per partida doble–, i el titular, Pablo González, que es farà càrrec de ni més ni menys que onze programes, una tercera part de la temporada.

Les quatre obres encàrrec –guarisme important– s'uneixen a un conjunt bàsicament satisfactori en el capítol de compositors: un conjunt que aplega Ramon Humet, Xavier Montsalvatge, Francesc Taverna-Bech, Salvador Brotons, Eduard Toldrà, Robert Gerhard, Josep Maria Guix i Enric Palomar.

La programació del Gran Teatre del Liceu no millora gaire el panorama. Només el tenor Josep Bros (*Anna Bolena)* esdevé cap de cartell de primer repartiment, mentre que Àngel Òdena (*Falstaff)* tindrà paper principal en el segon i a la tongada estival de *Carmen*. La resta tot són papers secundaris que interpretaran un aplec format per Francisco Vas (*Falstaff)*, Marc Pujol (*Anna Bolena),* David Alegret (*Pagliacci),* Claudia Schneider (*Cavalleria rusticana),* Elena Copons i Gemma Coma-Alabert (*Ariane et Barbe-bleue)*. Albert Casals i Marc Canturri intervindran en el muntatge per a públic infantil del *Retablo de Maese Pedro*.

I en l'apartat de directors, només Alfons Reverté Casas dirigirà la seva incorporada Orquestra Julià Carbonell de les Terres de Lleida en funcions substitutòries de les que desenrotllava la desapareguda Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu en *Iphigenie auf Tauris* i *El retablo de Maese Pedro*. Pablo González farà el mateix amb *Daphne* a les acaballes de la temporada en coproducció amb el Festival Grec, també amb la seva OBC. Finalment, Josep Pons dirigirà el concert que oferirà la soprano Diana Damrau –la gran Konstanze del recent *El serrall...*–, amb l'orquestra titular. En l'àmbit de la composició es produirà l'estrena de *LByron* d'Agustí Charles, benvinguda sia com ho va ser l'any passat la d'*Hypermusic prologue* d'Hèctor Parra.

La imatge es completa, tal com s'ha apuntat abans, amb les programacions des d'iniciatives privades o no institucionals, que, tot admetent la seva menor responsabilitat en el tema –encara que totes també gaudeixen del suport de diner de tots–, tampoc no mostren unes proclivitats més satisfactòries. Així, cal lamentarne la insuficient sensibilitat envers els nostres valors, atesa la capacitat de projecció que suposa la transcendència qualitativa de llurs nivells de programació; per tant, el que pot representar, metafòricament, el salt que va de tren de rodalia al de llarg recorregut. En la mateixa línia també cal lamentar la incapacitat per incidir en aquest ordre en les importants propostes foranes que acullen, sovint rígidament i impermeables, ja sigui pel que fa a intèrprets i a compositors.

Situat el tema, s'imposa entrar en l'àmbit de la reflexió. I el primer que apareix és l'evidència que, almenys les dades ho diuen clarament, no es presta atenció, o no de manera suficient, a donar suport als nostres músics; que aquest fet o criteri, que semblaria connatural amb les obligacions pròpies sobretot d'instàncies institucionals, no figura en un lloc preferent, o prou preferent dels seus idearis programadors.

No entrarem en els relliscosos i indemostrables judicis de valor i ens referim només a allò palpable. Si això s'esdevé així és perquè hi ha unes condicions que ho afavoreixen i ho fan possible. Unes condicions que tenen la seva arrel en aspectes com l'escassa o insuficient –mot clau– consciència a molts nivells, de la responsabilitat d'atendre-ho. I quan indiquem *tots els nivells* ens referim tant als més immediatament executius i decisoris com als de control, assessorament i fins i tot els més elevats, de responsabilitat política.

En un altre ordre de coses se situa el poc transparent àmbit de dinàmiques professionals pròpies de l'ofici, amb els seus jocs d'interessos particulars –des del món dels agents als capricis i les exigències, si cal espúries, de noms, directors o el que sigui–, com a mínim trasbalsadores de decisions idònies, sobretot si idearis i conviccions responsables no hi oposen prou resistència.

A això, cal afegir-hi els nivells de capacitat, intel·ligència, valentia i lucidesa per assumir el factor risc. En aquesta perspectiva, per raons òbvies, resulta més fàcil jugar a la carta segura. I per afegir foc a la llenya, sovint es cau en el prejudici de considerar segura una carta només perquè el cognom és foraster; i incerta pel sol fet de ser de casa: o així semblen demostrar-ho molts fets. I encara és pitjor quan s'accepta sense o amb poca resistència la carta imposada per aquella dinàmica d'interessos a què m'he referit abans.

Se'ns podrà argumentar que això és localisme i estretor de mires. Què és l'altre capteniment? Deixem-ho en provincianisme i que ningú no s'ofengui. ¿O no és provincianisme, i fins i tot provincianisme insultant, que un executiu musical institucional, que amb prou feines coneix les llengües del país –tampoc no hi ha gestors, aquí?–, manifesti que no es pot substituir la defecció d'un director estranger en dos programes per un de casa perquè els continguts són massa difícils? ¿O que cap de la vintena llarga de representacions d'una òpera hagin caigut ni que sigui a manera de propina en cap batuta local?

No voldríem caure en anàlisis maniquees, perquè el tema és massa important. Ja ho hem assenyalat en alguna altra ocasió: la nostra indústria cultural, i específicament la musical, no compta amb fortalesa de gestió per projectar els nostres artistes, les nostres orquestres i els nostres compositors. Tampoc aquí no cal entrar en detall. Ens falten agents amb influència més enllà del nostre limitat mercat propi –com hem vist, més aviat autolimitat/fagocitat que no protegit–, i els més potents que posseïm disposen d'un mostrari en gran part amb oferta d'*importació*. Per això el balanç comercial –si s'accepta aquesta expressió– és clarament deficitari i només des de la voluntat d'autoestima dels nostres valors s'obriran vies de reforçament del sector. I que quedi clar que l'argument quantitatiu és tan sols un referent, i a més, qualitativament secundari; perquè allò essencial no és de naturalesa quantitativa, sinó que afecta quelcom tan genuí com és el desenvolupament normalitzat de les vocacions dels nostres artistes, ja siguin en el pla individual –solistes i directors– com col·lectiu –des de formacions de cambra a orquestres simfòniques–; i, no cal dir-ho, compositors.

Per acabar, només ens resta constatar com poden arribar a ser d'incomprensibles silencis i inòpies contumaços d'un gavadal d'instàncies com consells de música, comissions assessores, associacions gremials d'intèrprets i de compositors i el que vulgueu.

Decididament, Puyol, Piqué, Valdés, Xavi, Iniesta, Messi, Jeffren, Pedro, Busquets, Bojan i companyia ho han tingut molt més fàcil. I, compte, els resultats tampoc no són menyspreables.

# Isaac Albéniz al jazz gràcies a la Girona Jazz Project

La Girona Jazz Project (GJP), és a dir, la *big band* creada el 2007 que enguany ha rebut el premi de la revista «Jaç» a la millor formació jazzística, i que ja tresoreja en el seu currículum diverses col·laboracions amb músics i compositors de prestigi, oferirà a partir de l'any 2011 música d'Isaac Albéniz arranjada per a *big band* per Guillermo Klein, pianista, compositor i arranjador argentí fincat a Barcelona. El concert es gravarà entre gener i febrer i es presentarà el maig a l'Auditori de la capital gironina.

**per ALBERT SUÑÉ**



La GJP ja ha col·laborat amb Klein. Concretament en la gravació del disc *El Camino*, editat per la lleidatana Quadrant Records, que sorgí arran de la gira que va fer la formació amb l'espectacle "Minotauro" del mateix compositor.

Francesc Ubanell, guitarrista de la *big band* i un dels tres homes que la va fundar al costat dels saxos Adrià Bauzó i Xavier Molina, té molt clar que el mètode de funcionament de l'orquestra, que no és precisament gaire clàssic, aporta dosis suficients d'entusiasme en els músics i el públic com perquè la fórmula continuï sense canvis.

*"Amb Bauzó i Molina havia coincidit en diversos projectes* –diu Ubanell–. *I volíem impulsar alguna cosa que ens engresqués. De fet, teníem moltes ganes de tirar endavant una* big band. *Però diferent de les que ja hi havia. En primer lloc, perquè no volíem oferir un jazz purament tradicional o clàssic. Cal pensar que ja hi ha gent que l'interpreta, i prou bé, d'altra banda. Per tant, vam girar els ulls cap a un repertori d'actualitat."*

Que no vol dir exactament modernitat, encara que aquest mot no el volen deixar de banda: *"Podríem oferir un dia un repertori Cole Porter, per exemple, però posat al dia. O sigui, es tracta de treballar amb un músic en un projecte escrit per ell. I que també dirigirà. Quan el projecte s'ha acabat, cerquem un altre músic i posem el fil a l'agulla d'un altre projecte. D'aquesta manera, la formació ha vist com al seu davant hi ha desfilat gent com Perico Sambeat, Guillermo Klein, Vicenç Martín, el saxo tenor, compositor, arranjador i director de* big band *nord-americà Bob Mintzer en una producció de l'Auditori de Girona –que també va intervenir en ocasió de la feina que vam fer amb Sambeat–, Carles Margarit, i altra vegada Klein, amb qui posarem a punt la música d'Albéniz amb vista a l'any que ve."*

El concert ja es va presentar (en versió reduïda) al Festival de Música de Cadaqués de 2009 amb motiu del centenari de la mort del pianista i compositor català. *"Però ara se n'eixamplarà el contingut* –afirma Ubanell– *i «Sevilla», «Asturias» o «Catalunya» seran ràpidament reconegudes pel públic malgrat el seu format. Perquè Klein ha sabut trobar el pont idoni entre els dos estils musicals."*

Evidentment, hi ha d'haver algú que subvencioni tots aquests projectes. Segons Ubanell, *"tenim dos espònsors. Són dues empreses privades gironines, Frillèmana i la Fundació Privada Miquel. Però amb això, tot i que és molt d'agrair, no n'hi ha prou. I aleshores, al costat del que es guanya per bolo, és quan hi entra la qüestió de les subvencions. Cada projecte es presenta als diversos ajuts existents. Per exemple, al que concedeix la Generalitat a les grans formacions o a Cultura en Gira. També hi ha les coproduccions, és clar. I sempre que es pot, es paguen les dietes. Ara, a vegades assagem per amor a l'art. Sobre aquest aspecte, cal dir que en ocasions ho podem fer al mateix Auditori gironí. I a d'altres, com l'Escola de Música. Sense descartar les de Malgrat de Mar i Blanes, que s'han ofert a aixoplugar-nos".*

En qualsevol cas, aquesta *big band* formada per quatre trompetes, quatre trombons, cinc saxos, piano, guitarra, contrabaix i bateria –tots ells músics de provada solvència–, és absolutament professional: *"Sí, perquè a més, de la gestió, se n'encarrega Produccions Fila 6. I és una formació composta per músics que tenen altres projectes en altres grups. De fet, ens interessava que els components de la GJP estiguessin sempre en actiu, aspecte bàsic perquè la* big band *funcioni* a tutiplén."

Hi ha altres projectes a l'horitzó? Francesc Ubanell no vol tancar cap porta a ningú i, tal com passà amb Mintzer, les figures foranes no tenen per què quedar-ne al marge: *"Hem contactat amb Carla Bley. I també amb Joachim Kühn. Seria magnífic poder fer alguna cosa amb ells."*

RMC 314

# Les germanes Labèque obren la programació de clàssica a Girona

Tot i que la temporada de tardor pròpiament dita, la va obrir el diumenge 3 d'octubre la cantant Mayte Martín, el dijous dia 14, i amb el títol de "Dos pianos i una ànima: Albéniz i Ravel", Katia i Marielle Labèque, obrint la temporada en l'apartat clàssic, van ser protagonistes d'una vetllada plena de bona música que va començar amb uns discutibles però interessants arranjaments d'*Iberia* d'Isaac Albéniz.

L'adaptació de Granados per a *Triana* és la més sòlida de totes i la que copsa millor l'esperit de l'original. Si en els arranjaments de les tres primeres peces del primer quadern (*Evocación, El Puerto* i *El Corpus Christi en Sevilla),* el compositor francès Abel Decaux indaga en els matisos i els colors que pot extreure de la partitura d'Albéniz, en la resta de les versions per a dos pianos (*El Polo, Málaga* i *El Albaicín*) el compositor català Joan Albert Amargós aposta per un pianisme ampul·lós i efectista que l'allunya de l'essència compositiva de la *Iberia* del compositor de Camprodon.

En la segona part, dedicada íntegrament a Maurice Ravel, les pianistes franceses van saber extreure gran part del potencial de sonoritats que el compositor francès va plasmar en les versions per a dos pianos de *Ma mère l'Oye* i de la *Rhapsodie espagnole,* i que ell mateix desenvolupà de manera magistral en les seves versions per a orquestra.

Katia i Marielle Labèque van tenir una actuació plena d'energia i sensibilitat, van demostrar en tot moment per què són considerades un dels millors duets de piano. La seva íntima compenetració va anar més enllà dels detalls tècnics, com l'execució d'escales musicals compartides amb una perfecta sincronització i unitat en el color, i van aconseguir transmetre amb plenitud el títol del concert: "Dos pianos i una ànima".

També hi han actuat el guitarrista Paco de Lucía i l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, que amb el seu nou director, l'asturià Pablo González, i amb el títol de "Somnis d'hivern", hi van presentar els *Des Knaben Wunderhorn* de Gustav Mahler i la *Primera Simfonia* de P. I. Txaikovski.

En el cicle Nadal a l'Auditori, que s'inicia el dia 9 de desembre amb un "Mano a mano" dels *bailaores* Antonio Canales i Amador, hi destaca, com ja és habitual, el "Concert participatiu", amb els cors de Girona. Aquest any s'ofereix la *Missa de la Coronació* de W. A. Mozart, i comptarà, a més dels cors gironins, amb la presència de l'Orquestra Filharmònica de Catalunya, el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, i els solistes vocals: María Espada, Paz Martínez, Juan Sancho i Luca Tittoto. La direcció anirà a càrrec d'Andrea Marcon.

El cicle també conté concerts típics del repertori nadalenc: el festival de nadales amb l'Orfeó Català del 19 de desembre; el concert del dia 23 de desembre, dedicat als espirituals negres amb The Brotherhood Singers & Gospel Viu; el Festival de valsos i danses del dia 4 de gener a càrrec de l'Orquestra Simfònica del Vallès. I la gala extraordinària de Cap d'Any que l'Orquestra de Cadaqués, amb la soprano Marta Mathéu i el tenor Albert Montserrat, oferirà el 28 de desembre i que, amb direcció de Miquel Ortega, estarà dedicat al repertori del teatre líric català a la sarsuela.

També en el cicle Nadal a l'Auditori, l'Orquestra de Girona i el violinista i director alemany Friedemann Breuninger oferiran l'*Octet op. 20* de F. Mendelssohn en versió per a orquestra de corda.

Com cada any, el so de la cobla és present a l'Auditori amb La Principal de la Bisbal. La cobla va oferir amb la soprano bisbalenca Maite Mer el tradicional Concert de Sant Narcís, i com a integrants, juntament amb l'Orquestra de Cambra de l'Empordà i de la Simfònica de Cobla i Corda de Catalunya, van presentar el programa "Amb Catalunya al cor".

En col·laboració amb Temporada Alta 2010 s'han programat *El amor brujo* de Manuel de Falla i *Poèmes d'amour* d'Isaac Albéniz, amb la veu d'Estrella Morente, el narrador Jordi Dauder i l'Ensemble Orquestra de Cadaqués, tots ells dirigits per Jaime Martín. Fruit d'aquesta participació amb el Festival de Tardor de Catalunya són les actuacions d'Els Pets, Jorge Drexler, Sue Jorge & Almaz, Hindi Zahra, Els Amics de les Arts, Bebe i Chick Corea.

La programació no ha oblidat el públic més petit, i en l'apartat de Concerts Familiars, es va poder gaudir dels espectacles *Ma, me, mi... Mozart* i *Minimúsica.*

**Josep Jofré**

RMC 314


REVISTA MUSICAL CATALANA

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

**BUTLLETA DE DOMICILIACIÓ BANCÀRIA**

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

ENTITAT | | | | OFICINA | | | | DC | | NÚM. COMPTE | | | | | | | | | |

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

Signatura:

**BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ**

Nom i cognoms del subscriptor: .....

Adreça: .....

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

**Amb la quota anual de 25,24 €.** Faré efectiu l'import mitjançant domiciliació bancària (o bé 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 (ORFEÓ CATALÀ, FUNDACIÓ ORFEÓ CATALÀ-PALAU DE LA MÚSICA I CONSORCI DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA), AMB SEU AL CARRER PALAU DE LA MÚSICA 4 - 6, DE BARCELONA, CP 08003, PER FER-NE LA GESTIÓ GENERAL, I EN AQUESTA ADREÇA POT EXERCIR TOTS ELS DRETS D'ACCÉS, RECTIFICACIÓ, CANCEL·LACIÓ I OPOSICIÓ.

## A PROPÒSIT DE...

### Els dos premis de cant guanyats per la mezzosoprano

# Anna Alàs

**En un espai curt de temps, una veu que sovint podem sentir al nostre país tot i que resideix a l'estranger ha estat premiada en dos certàmens internacionals. Una circumstància poc habitual i que ens parla del potencial d'un nom que potser caldrà memoritzar.**

per ALBERT TORRENS



LA IL·LUSIÓ DE QUI SAP ON VOL ARRIBAR I LA SATISFACCIÓ DE QUI VEU QUE ES TROBA EN EL BON CAMÍ PERQUÈ COMENÇA A COLLIR-NE ELS PRIMERS FRUITS ES COMBINEN EN LES SEVES RESPOSTES. ASSEGURA TENIR UN BON RECORD DEL SEU PAS PELS CONCURSOS –*"No sóc conscient de la competència: em limito a donar el màxim i fins i tot puc gaudir de les interpretacions dels altres"*– I ESTÀ OBERTA AL QUE LI DEPARI EL FUTUR EN MOLTS SENTITS, PERÒ SOBRETOT PEL QUE FA A LA SEVA EVOLUCIÓ VOCAL: *"Les restriccions de repertori no van amb la meva personalitat artística."*

**–Enhorabona! Descriu-nos breument aquestes dues convocatòries.**

–Moltes gràcies! Corresponen a repertoris vocalment força allunyats, però per a mi molt propers a nivell interpretatiu, i tot només en un mes! La primera va ser la del primer Concurs Internacional d'Òpera Barroca Pietro Antonio Cesti, en el marc del Festival de Música Antiga d'Innsbruck, a Àustria. Calia preparar, entre d'altres, àries de *La Calisto* de Cavalli, per deixar la porta oberta a ser convidada a interpretar-ne algun rol en el proper festival. D'altra banda, també vaig guanyar el segon premi al Concurs Internacional de Lied d'Stuttgart, una convocatòria de referència en el seu àmbit, amb cantants destacats en el jurat i que t'obliga a preparar un programa de fins a vuitanta minuts.

**–Què et va dur a presentar-t'hi?**

–Sempre m'han emocionat el Renaixement i el Barroc, i tot i que en els estudis superiors has de triar injustament entre una meitat de la història de la música o l'altra, jo vaig continuar formant-me fins que la meva professora actual va dir que la meva facilitat per a la *coloratura* era ideal per a aquest repertori. El lied també m'apassiona i participar al Concurs d'Stuttgart era una de les il·lusions més grans de la meva vida.

**–Fa tres anys, una altra catalana (Elena Copons) també guanyava el segon premi del mateix concurs de lied. El més difícil d'aquest gènere és l'idioma o aquest fet demostra el contrari?**

–Catalana, terrassenca i gairebé del mateix barri! L'Elena i jo ens coneixem des de joves i compartim l'amor per la cultura austrogermànica. L'idioma és un gran escull, però el més difícil és crear un vincle entre el que dius i les emocions que hi corresponen. Només quan has fet teu un idioma descobreixes tot el seu ventall de colors, i això costa d'aconseguir fins i tot amb la llengua materna. La cançó exigeix una gran sensibilitat pel text i molta atenció als detalls de la partitura.

**–Actualment vius a Berlín. Què t'hi va dur i com t'hi trobes?**

–Berlín em va atrapar ja en la primera visita i vaig decidir instal·lar-m'hi tan aviat com pogués. A més de la seva variadíssima oferta cultural, té l'al·licient de poder assistir a les classes de Wolfram Rieger. La intuïció és bona consellera, perquè ara fa poc més d'un any que hi sóc i m'hi trobo molt bé: no estic acostumada a tanta valoració i suport i treballo molt per aprofitar-ho.

**–És més fàcil treballar allà que aquí?**

–No. Cal desmentir el mite, perquè la globalització ha fet que el nostre ofici estigui molt massificat i és difícil per a tothom a tot arreu. Però Alemanya té una estructura professional que permet una transició progressiva i fiable del món acadèmic al professional: la clau són els *ensembles* joves, algun concurs restringit a cantants alemanys i una agència de contractació pública i gratuïta que et guia en les primeres audicions pels teatres. Un cop superada aquesta etapa, t'has d'omplir de paciència com en qualsevol altre país.

**–En què esperes que es tradueixin aquests dos premis?**

–Ja s'han traduït en un enriquiment personal i artístic important i en un referent per a mi que m'ajudarà a assolir nous reptes. Si et refereixes a quelcom més pràctic, aquesta entrevista ja és una resposta en si mateixa.

# HO HAN DIT, HO HAN ESCRIT

Aquesta secció, aquest mes ofereix un aplec de temes de gran interès, a més a més sorgits de veus molt i molt encimbellades. **ÉS EL CAS DE LA TEMPERAMENTAL MEZZOSOPRANO CECILIA BARTOLI,** que parla clar del capteniment en matèria de cultura de la classe política. **EL COMPOSITOR JORDI CERVELLÓ**, en un article molt llarg que hem sintetitzat, punxa en viu sobre **LA TRISTA REALITAT DE LA VIDA SIMFÒNICA CATALANA**; i ho fa amb convicció i amb dades objectives.
Alhora, **LA GRAN SOPRANO RUSSA MARIA GULEGHINA** dóna una impagable lliçó d'autenticitat professional en unes opinions argumentalment impecables. El món del *pop*, de presència escadussera, és objecte **D'UNA INTERESSANT REFLEXIÓ DES D'UN PUNT DE VISTA QUE UNEIX CRISI ECONÒMICA**, excés d'oferta i aforaments esclarissats fins i tot amb grans figures.
Finalment, les **TRANSMISSIONS EN DIRECTE DE REPRESENTACIONS OPERÍSTIQUES** són objecte d'un tractament lúcid, d'ampli espectre, que finalment conflueix en la distància **ENTRE LA VERITAT DEL DIRECTE AL TEATRE I EN UNA PLATEA CINEMATOGRÀFICA.**

---

«No renuncio a mi país, pero me pregunto **¿POR QUÉ HAY QUE REBAJAR LAS AYUDAS A LA CULTURA CUANDO TENEMOS 500.000 POLÍTICOS? ¿NECESITAMOS A TODA ESTA GENTE?** Mejor recortar políticos que no música. [...] Hay dos cosas contrapuestas: la vida social y la política. Y cada uno va por su lado. **LOS POLÍTICOS VIVEN COMO EN UN PERMANENTE SHOW TELEVISIVO Y LA GENTE CIRCULA AL MARGEN.**»

Cecilia Bartoli. César López Rosell. «Clasificados El Periódico», 1 d'octubre de 2010.

---

RMC 314

**«L'ÍNDEX SIMFÒNIC CATALÀ (LA RELACIÓ POBLACIÓ/ORQUESTRA SIMFÒNICA) SE SITUA A LA CUA D'EUROPA, MOLT PER SOTA DE LA MITJANA.** Aquest també hauria de ser indicador de la cultura nacional, oi? Les comparacions són odioses, ja ho sabem, però a voltes necessàries per a la profilaxi del melic. A Alemanya, referència musical obligada, qualsevol ciutat de mida mitjana té la seva pròpia formació simfònica i també moltes de les ciutats de dos-cents mil habitants; [...] **EN L'ALTRE EXTREM HI TROBEM MALTA: ¿POTSER ELS CATALANS HAURÍEM D'EMMIRALLAR-NOS GUANYADORS DAVANT MALTA (QUATRE-CENTS MIL HABITANTS), QUE AMB PROU FEINES TENEN DIVERSES ORQUESTRINES?** Segur que no. Però, **GRÀCIES MALTA! US AGRAÏM QUE ENS CONCEDIU EL DO DE NO SER ELS ÚLTIMS DE L'EUROPA SIMFÒNICA!** Tracto de consolar-me en la dissort maltesa i ho comento a un amic. La seva resposta m'ensorra del tot: *"Jordi, t'equivoques, la Simfònica de Malta existeix, i no ho fa del tot malament."* No m'ho puc creure, els maltesos són molt pocs...! Per si de cas ho comprovo. M'excuso... Té raó. **M'HAVIA QUEDAT CURT: ELS CATALANS SOM ELS DARRERS EN TERMES SIMFÒNICS ABSOLUTS: VINT-I-SETENS D'EUROPA. VA DE DEBÒ.** (...) **QUALSEVOL HA POGUT VEURE LA IMATGE DEL NOSTRE PRESIDENT [...] A LA LLOTJA D'UNA PLAÇA DE BRAUS, PERÒ NO RECORDO LA SEVA PRESÈNCIA EN UN CONCERT.** Em sembla l'autèntica expressió del nostre índex simfònic: un president de braus amb acords de *pasodoble*. Si respecte d'aquest punt m'equivoco, m'excuso per endavant. Algú ho havia de dir.»

Jordi Cervelló. «El País Catalunya Quadern», 14 d'octubre de 2010.

---


EVA GUILLAMET

**«JAMÁS CANTO ÚNICAMENTE POR LA BELLEZA DEL SONIDO. NO ME INTERESA. EN MI REPERTORIO NO CABE UN SONIDO BELLO SIN EMOCIONES.** [...] Para mí la ópera no es un negocio. Es mi vida. Uno tiene que rendirse ante la música, dejar salir las emociones y de ese modo no tiene necesidad de explicarle al público lo que el o la cantante están tratando de decir. [...] Es cierto que hay que tener un don de Dios: eso es el talento. Pero para cantar ópera se necesita la tenacidad de una mula y la resistencia de un camello. **TIENE QUE HABER AMOR POR EL TRABAJO QUE UNO HACE Y LE PUEDO DECIR QUE, POR LO GENERAL, ES UN TRABAJO MUY DURO. SÓLO SE CONVIERTE EN ALGO MALO CUANDO EL PÚBLICO NO NOTA TODO EL TRABAJO QUE HAY DETRÁS.** [...] En algunas ocasiones el público queda sobrecogido con la interpretación cuando ésta es de gran nivel, y en otras la multitud –alentada por la maquinaria de relaciones públicas– está encantada y aclama con entusiasmo, aunque no haya nada tan espectacular en el escenario; **PERO ES QUE NO HAY NADIE QUE SE ATREVA A DECIR "EL REY ESTÁ DESNUDO".**»

Maria Guleghina. Juan Antonio Muñoz, «Opera Actual», novembre de 2010.

---

«Últimament vaig a pocs concerts [...] **PERÒ ELS POCS CONCERTS ALS QUALS HE ANAT NO MOSTRAVEN UNA BONA ENTRADA, MALGRAT ESTAR PROTAGONITZATS PER GENT DE RENOM INTERNACIONAL. [...] ¿SÓN EFECTES DE LA CRISI?** ¿No hi ha calés per a concerts? M'atreveixo a pensar que, malgrat els temps de vaques magres que estem vivint, Catalunya i Barcelona en particular, pateix sobredosi de convocatòries. [...] La butxaca no dóna per a tant. Hem de ser realistes. Entenc que els promotors hagin d'omplir les agendes i que les institucions subvencionin allò que té accent català, però potser caldria una mica de seny per no malbaratar els esforços i trencar els nivells de convocatòria d'artistes que com Peter Gabriel i Massive Attack, es mereixen un reconeixement. **EL PREU DE LES ENTRADES ÉS COM UNA QUEIXALADA A LA PRECÀRIA ECONOMIA QUE PATIM. HI HA LLOC PER A TOTS, PERÒ DINERS PER A MOLT POCS.**»

J. M. Hernández Ripoll, «Avui», 10 d'octubre de 2010.

---

**«¿ELS AVENÇOS TECNOLÒGICS SÓN SEMPRE SINÒNIM DE PROGRÉS? [...] AQUESTA PREGUNTA ENS BALLAVA PEL CAP EN ACABAR EL MUNTATGE DE *DAS RHEINGOLD* DE WAGNER QUE, TRANSMÈS EN DIRECTE DES DEL MET DE NOVA YORK, VÈIEM CÒMODAMENT ASSEGUTS EN UN CINEMA DE BARCELONA.** Sense crispetes, per descomptat. [...] També tenim el tema del capteniment a la sala. El cronista ja ha dit que no va dur crispetes, però en va veure alguns paquets, com si les malifetes d'Alberich creessin similar angúnia que la dissort del protagonista de *Buried*. I quan acaba l'òpera, ¿s'ha d'aplaudir? Creiem que sí, però els espectadors barcelonins no estaven gaire per la feina. Va ser aquí quan ens vam trobar amb un fet xocant. **APAREIXIA RICHARD CROFT, LOGE INTERPRETAT AMB UNA EXQUISIDESA MOZARTIANA, I DES DE LA GRAN POMA ARRIBAVA ALGUNA ESCRIDASSADA AL TENOR NORD-AMERICÀ.** ¿Diferències de criteri a banda i banda de l'Atlàntic? No. Com explica Anne Midgette al "Washington Post", que era al Met en aquesta *matinée* de dissabte, **A CROFT AMB PROU FEINES SE'L VA SENTIR EN DIRECTE. LA TEORIA DE MIDGETTE ÉS QUE ELS REPARTIMENTS ES FAN NO NOMÉS AMB CRITERIS FOTOGÈNICS, PER QUEDAR BÉ EN PANTALLA, TAMBÉ FONOGÈNICS PER QUEDAR BÉ EN MICRÒFON.**»

Xavier Cester, «Avui», 17 d'octubre de 2010.

# Esplèndid Rakhmàninov malgrat la batuta

**PALAU 100.** Philharmonia Orchestra; Nikolai Lugansky, piano. Dir.: Vladimir Ashkenazy. Rakhmàninov.
**PALAU DE LA MÚSICA. 18 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per Xavier Chavarria**


ANTONI BOFILL

Vladimir Ashkenazy és un pianista magnífic; i també és un músic excel·lent. La primera qualitat no li serveix pràcticament per a res a l'hora de dirigir; la segona és fonamental, però no suficient. Malgrat no estar gaire dotat com a director (elegància, concisió i expressivitat no són el seu fort), les orquestres que dirigeix li sonen d'allò més bé. És clar que caldria esbrinar si sonen bé pel director o perquè són orquestres formidables, d'aquelles que sonen bé s'hi posi qui s'hi posi al davant: fins on arriba el mèrit del director i fins on el mèrit dels músics que té al davant. En aquest concert, l'Orquestra Philharmonia va sonar de faula: compacta, càlida, acolorida, precisa... És un instrument fora de sèrie, tot i que sempre se li pot retreure certa flegma que en música deriva en fredor; però el so és senzillament sublim, envejable. Tot això va quedar ben palès a la segona part, en la *Simfonia núm. 3* de Rakhmàninov: si hi hagué alguna derrapada (bàsicament rítmica) fou venial i ens atreviríem a dir que provocada pel conductor més que no pas pel vehicle. La versió va ser esplèndida, sense arravatament però lluminosa, poc fogosa però efusiva, amb solos perfiladíssims (flauta i concertino) i *tutti* abassegadors. Potser calia inflar més el pit a l'"Adagio" per flairar-ne millor les essències, i cenyir ferm les regnes al fugat de l'"Allegro" final; però tot això sí que depèn de la batuta...

La música de Rakhmàninov té un pols particular, especial i intransferible, que es caracteritza per una flexibilitat, una elasticitat en el *tempo*, una plasticitat rítmica concretada en el *rubato* i l'*accelerando*: el ritme ha de respirar amb la música, amb el seu *pathos*, i aquest element en Rakhmàninov (com en Chopin) és orgànic, intrínsec a la seva música, fins al punt que, si no hi és, s'aigualeix, se'n perd l'essència: allò que sona no és ben bé Rakhmàninov. I Nikolai Lugansky té aquesta versatilitat, porta Rakhmàninov a la sang, als gens, s'hi troba a gust; i va abordar amb absoluta suficiència i una tècnica espectacular tot l'arsenal de focs artificials i virtuosisme que demana el seu tercer *Concert*: domina el *tempo*, s'hi abraona o s'hi recrea quan cal i ho fa amb naturalitat i noblesa, amb una grandesa sòlida, pròpia dels escollits. Lugansky va manar absolutament durant tota l'obra perquè era qui més clara tenia la música al cap, als dits i al cor. El *Concert núm. 3* va sonar com ell volia que sonés: generós, solemne, diàfan, i l'orquestra el va seguir amb convenciment i bon ofici.

I continuem demanant-nos què se'ls ha perdut a molts intèrprets solistes (pianistes, cantants, violinistes...) a la tarima del director.

# Amb regust de comiat

**TEMPORADA OBC.** Maite Beaumont, mezzosoprano. Dir.: Franz-Paul Decker. Taverna-Bech, Montsalvatge, Strauss.
**L'AUDITORI, 29 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per Mercedes Conde Pons**

Franz-Paul Decker va voler dirigir-se al públic de l'OBC en la seva tornada al capdavant de la formació orquestral a la qual ha estat lligat durant prop de trenta anys per explicar quina significació tenia per a ell poder dirigir, finalment, *Les nits* de Francesc Taverna-Bech; obra que el traspassat compositor li havia dedicat. El cert és que la seva interpel·lació al públic present a L'Auditori va sonar a comiat, un signe més que cal afegir als molts que es podien llegir entre línies només parant atenció al programa escollit. El mestre Decker va escollir per a la primera part dues obres de compositors catalans els quals ell havia tractat personalment i els quals tenia en gran estima. D'una banda, l'esmentada *Les nits* de Taverna-Bech, la qual, malgrat haver avisat expressament al públic de les dificultats auditives que tenia aquesta obra, va sonar generosa i cromàtica, amb un desplegament dels temes subtilment interconnectats que són la millor basa d'una obra, realment, digna de ser apreciada per oients poc avesats als corrents atonals, com així va ser.

Les delicioses i sensuals *Cinco canciones negras* de Xavier Montsalvatge van tenir en la veu de la mezzosoprano navarresa Maite Beaumont una intèrpret suggestiva i amb una veu carnosa, ben adient al context en què se situen aquestes cançons. Llàstima, però, que la cantant va haver de lluitar contra una acústica que li barrava el pas i una orquestra, i director, poc atents als problemes acústics amb què s'enfrontava la cantant. Això, evidentment, va desmerèixer una interpretació que hauria pogut ser més rica en matisos si l'ambient hi hagués estat propici. Beaumont, però, es va poder reconciliar amb una emotiva versió de *Morgen* d'Strauss com a propina de la primera part del concert.

La *Simfonia Domèstica* de Richard Strauss va ser l'obra escollida pel mestre Decker per recordar al públic el seu repertori estrella. Una obra significativa per la temàtica –probablement com a referència a la sensació que Decker experimenta quan dirigeix a Barcelona–, però poc reeixida com a conjunt. Això va anar en contra de la interpretació, que va començar desmanegada –amb una orquestra amb molt poca actitud de conjunt–, però que Franz-Paul Decker –àgil i energètic als seus ja 87 anys!– va aconseguir redirigir a partir de la meitat per culminar amb un final brillant. El mestre alemany va demanar a Maite Beaumont la seva veu en préstec per agrair a Barcelona i la seva orquestra tants anys de música i amistat, amb un *Zueignung* d'Strauss que va sonar, sens dubte, a "Adéu-siau".

# Un flautista de conte

**TEMPORADA OBC.** Karl-Heinz Schütz, flauta. Dir: Christoph König. M. Mussorgski, W. A. Mozart, A. Dvorák.
**L'AUDITORI. 17 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per Josep Barcons**

Recórrer al símil del flautista d'Hamelín quan hi ha un instrumentista que encisa amb el seu so és una temptació que resulta difícil de vèncer. Però treure el conte a col·lació és un recurs que, de tan gastat, pot resultar vulgar. Per això és millor abstenir-se'n i assajar un altre tipus de comparació. Com la que es pot fer posant en paral·lel els reflexos daurats de la flauta de Karl-Heinz Schütz i la seva brillant manera de tocar. Brillant per la qualitat immensa del so, per l'abundància d'idees musicals, per la pulcra presència a escena i per la musicalitat exquisida que desprèn aquest jove solista de la Simfònica de Viena que també és professor al conservatori d'aquesta ciutat.

Ni que Schütz nasqués a Innsbruck i estudiés tant a Alemanya com a França, el fet de residir a Viena deu haver reblat la seva elegància natural. Una elegància pròpia d'aquells senyors que –educadíssims i, per desgràcia, ja escassos– saben mantenir el seu *savoir faire* intacte siguin on siguin, els envolti qui els envolti, i sigui quina sigui la situació en què es trobin. Una elegància, doncs, que no és postissa ni accessòria, sinó totalment connatural i –valgui la redundància– elegantment elegantíssima.

Schütz té aquesta mena d'elegància, i mantingué les seves bones maneres de cap a cap del concert, indiferent (amb total educació) al fet que l'entorn orquestral que l'emparava no fos tan elegant com ell. De no ser per Schütz (que sap que els moviments lents estan construïts amb petits motius que cal saber impulsar per tal que la música no entri progressivament en letargia); de no ser per ell, dèiem, l'interès del segon moviment del *Concert* de Mozart hauria decaigut. En els altres dos moviments, Schütz plantejà les tensions agògiques (que són l'art d'estirar i arronsar el metrònom perquè la música no sigui mecànica) amb un encert i gust perfectes, regalant respiracions meravelloses abans de la represa de les frases.

Al costat del *Concert per a flauta* de Mozart, la resta del programa (*Una nit a la muntanya pelada* de Mussorgski i la *Setena* de Dvorák) fou anecdòtica. I com que parlàvem de contes i en els contes –segons el mestre Tolstoi– cap detall no pot ser accessori, val més no dir-ne res. O potser sí, perquè qui sap si hi tenen alguna relació: el bonic anticlímax del tercer moviment de Dvorák i un gest meravellós dels *cellos* en el quart foren perles que queden en la memòria com si fossin el ressò d'un encisador flautista de conte de fades. Esperem que, per tots els pobles on passi, hi hagi músics que el segueixin.

RMC 314

# Entre el talent i la tècnica

**PRIMER PALAU.** Elisabeth Franch, Miguel Colom, Beatriz Blanco, Quintet Frontela, Roberto González-Monjas, Miguel Ángel Acebo, Xavier Larsson, Daniel Claret, Claudia C. Valetta i Quartet Tetrauk. Orquestra Simfònica del Vallès, Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra. Dir.: Virginia Martínez, Marzio Conti.
**PALAU DE LA MÚSICA. 6, 13, 20 i 27 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per M. Conde Pons**

Quinzena edició del certamen de concerts Primer Palau que, anualment, congrega joves intèrprets en el seu debut solista al Palau de la Música Catalana. L'edició d'enguany va fluir entre la general solvència tècnica i la difícil avaluació dels mèrits més destacats entre els participants. En una prova d'aquestes característiques no resulta fàcil determinar els paràmetres sobre els quals fonamentar una avaluació equilibrada, sobretot quan el vessant tècnic dels intèrprets acostuma, cada cop més, a ser de nivell contrastat. Per tant, el veredicte del jurat d'aquesta edició va decidir premiar el talent per sobre de l'excel·lència tècnica, en entendre que la pulcritud es pot treballar, mentre que el talent és quelcom que ha de ser present, de forma innata, en el músic. Així doncs, la violoncel·lista de vint-i-tres anys Beatriz Blanco, natural de Valladolid, va ser la guanyadora del primer premi del Primer Palau, després d'haver demostrat en la primera sessió una personalitat artística molt individual i completa, que es va traslladar en l'exigent *Concert per a violoncel i orquestra* de Robert Schumann, en una interpretació no perfecta, però sí amb molt de contingut. Si bé no té un so especialment esponjós i les parts virtuosístiques no van ser netes al cent per cent, la impressió de conjunt va ser la de trobar-se davant d'una intèrpret que val la pena seguir-ne la trajectòria. En línies generals, això és el mateix que va passar en l'audició del violinista Roberto González-Monjas i el saxofonista Xavier Larsson, segon premi *ex aequo*. El primer va destacar per escollir un programa complet i arriscat, amb perles com les *Cinc melodies per a violí i piano* de Prokófiev i la *Sonata op. 18* de Richard Strauss –interpretació segura i discurs equilibrat–, i un *Rondó en Do major* de Mozart poc depurat, a més de *Jeunes filles au jardin* de Mompou, sobre el tema popular de *La filla del marxant*. Més convincent va semblar Xavier Larsson en la interpretació del *Concertino da camera per a saxòfon contralt i orquestra* de Jacques Ibert, que li va fer merèixer el Premi de la Crítica. El saxofonista va fer una interpretació perfecta d'aquest inspirat concert, i demostrant també una forta personalitat. En un segon terme de mèrits es van moure la flautista Elisabeth Franch –que va equivocar el programa amb un oblidable concert de Reinecke–, el violinista Miguel Colom –amb un concert de Bruch que li va quedar gran quant a interpretació, malgrat ser un violinista tècnicament excel·lent–, el Quintet Frontela –deliciosa, l'obra de Salvador Brotons *Essentiae Vitae*–, els pianistes Miguel Ángel Acebo i Claudia C. Valetta –correctes, però sense prou assimilació del repertori escollit–, el violoncel·lista Daniel Claret –amb manca de projecció sonora i una interpretació poc regular en el concert de Saint-Saëns– i el Quartet Tetrauk, que va demostrar haver entès el *Quartet en Re menor op. 76* de Haydn –malgrat mancar-hi poliment– i que va defensar molt bé l'expressiu *Quartet en Si menor* de Samuel Barber.



LORENZO DI NOZZI

BEATRIZ BLANCO

# Fer música passant-t'ho bé

**PALAU 100.** Orquestra Simfònica de la Radiodifusió de Baviera. Dir.: Adam Fischer. Ligeti, Haydn, Beethoven.
**PALAU DE LA MÚSICA. 25 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per Mercedes Conde Pons**


ANTONI BOFILL

La baixa de Mariss Jansons va ser compensada amb el retorn al Palau de la Música de l'hongarès Adam Fischer, i la inicial decepció per l'absència del mestre Jansons va quedar ràpidament esvaïda per una interpretació carregada de personalitat i, sobretot, d'entusiasme.

Això, malgrat el canvi parcial a què es va veure sotmès el programa, altrament interessant, per la inclusió del *Concert romanesc* de György Ligeti en comptes de la inicialment prevista *Simfonia núm. 9* de Xostakóvitx. L'obra de Ligeti va obrir el foc per mostrar una obra de joventut del músic transsilvà, tan conegut per obres com el *Requiem* o *Atmosferes*. El *Concert romanesc* es situa lluny de les abans esmentades i presenta un Ligeti que explora la influència gitana d'una cultura popular en què les danses i els ritmes característics de la tradició hongaresa i romanesa es combinen amb melodies sinuoses i una incipient transgressió estilística que Ligeti desenvolupà en anys posteriors. La descomposició dels ritmes populars en línies fragmentades, enceses i escorredisses com les flames, junt amb la potenciació del registre greu amb accents de fondària obscura i inabastable, són trets ja indissociables de l'estil de Ligeti que permeten intuir el camí que havia de prendre la seva música futura.

Però l'autèntica personalitat del mestre Adam Fischer es va destapar en l'atac de la lluminosa *Simfonia núm. 97 en Do major* de Franz Joseph Haydn. Aquesta gran simfonia clàssica ja conté el conjunt de premisses que van constituir l'assentament del gran gènere que els romàntics van portar a l'Olimp musical. És una obra de factura excel·lent i en consonància amb un estil refinat i joiós, que conclou cada moviment amb una solemnitat absolutament convincent. Tan convincent, que va destapar els aplaudiments espontanis d'algun espectador entusiasta al final del primer moviment i que Fischer va agrair ostentosament. Director amb el somriure per bandera i amb una sinceritat tan personal com musical, Adam Fischer és un gran músic i un home apassionat per la música; és evident que fa música tot divertint-se. Una virtut molt valuosa en un músic de veritat, perquè divertir-se vol dir gaudir, i fer gaudir. I això, a banda de petites consideracions i detalls quant a interpretació –com unes transicions poc flexibles en contraposició a una línia sonora envejable–, és el que va aconseguir en un concert d'elevada qualitat. L'Orquestra de la Radiodifusió de Baviera, formació amb grans músics i força rejovenida en els darrers temps, es presentava per primer cop a Palau 100 amb ganes de fer música i amb una implicació en què l'actitud proactiva de Fischer va tenir-hi molt a veure. La vitalitat que es va poder apreciar en la *Simfonia núm. 5* de Ludwig van Beethoven va fer recordar per què aquesta obra mereix la popularitat que la història li ha atorgat i Fischer no va escatimar recursos, tot aprofitant un so de la corda –sobretot en les seccions més greus– empastat i noble i un vent de so elegant. Com a final de festa, dos regals fora de programa: un deliciós minuet per a cordes de Haydn i la *Dansa hongaresa núm. 5* de Johannes Brahms.

# Forma Antiqua, l'enginy al poder

**FORMA ANTIQUA.** Xavier Sabata, contratenor. Dir.: Aarón Zapico. Obres del Seicento italià.
**CAIXAFORUM. 17 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per X. Chavarria**

La llibertat de realització i de combinacions sonores que permet la música antiga atorga un pes enorme a la imaginació i la iniciativa dels intèrprets, que poden convertir un concert en una creació pròpia, personal i genuïna, en funció, és clar, del seu talent. Estem ben tips d'escoltar grups de música antiga que, mancats de reflexió i personalitat, no fan altra cosa que copiar el model sonor i la praxi dels seus ídols, de les figures consagrades, aquelles que tots tenim al cap. Però aquest no és el cas del conjunt Forma Antiqua, que proposa sempre repertoris mestissos però ben travats, coherents i dinàmics, presidits tant per la fantasia com pel rigor musicològic, i amb segell propi. I aquest concert en va ser una bona mostra.

Tot i que el nucli del conjunt el formen els tres germans Zapico (Pablo, Daniel i Aarón; guitarra, tiorba i clavicèmbal, respectivament), en aquest concert van incorporar la violinista Miren Zeberio i el flautista Alejandro Villar per bastir amb tota la riquesa de matisos un programa titulat "Rara Avis 3.0. *La voce del Seicento*", un enginyós aiguabarreig d'àries de *La Calisto* de Cavalli i de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, amb peces instrumentals i madrigals d'autors coetanis com Castello, Cazzati, Landi o Scarlatti, tot interpretat amb solvència i bon gust malgrat els problemes d'afinació constants que va mostrar el violí.

I la "voce" que havia de donar sentit literari a tota aquesta música, i que es va erigir en mestre de cerimònies de la vetllada, va ser el contratenor Xavier Sabata, un cantant molt expressiu i amb una enorme capacitat dramàtica, capaç de ficar-se a la pell dels personatges que interpreta, i adequat a l'esperit operístic del *recitar cantando* propi de la *seconda prattica*. Va mostrar intensitat dramàtica al *Lamento d'Arianna*, la dolçor justa a les àries de *La Calisto*, i un adequat aire heroic a *L'incoronazzione di Poppea*. Certament, la veu és un pèl mat, opaca, potent però poc brillant; però posseeix un *vibrato* natural i equilibrat i una tècnica depurada, ideals per a aquest repertori i per brodar àries com la temible *Amanti io vi so dire* de Benedetto Ferrari, que va arrencar una llarga ovació del nombrós públic present a la sala.

# Dramatúrgia excessiva per a una òpera excessiva

***LULU*** d'Alban Berg. Patricia Petibon. Julia Juon. Franz Grundheber. Robert Wörle. Will Hartmann. Paul Groves. Kurt Gysen. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir. d'escena: Olivier Py. Dir. musical: Michael Boder.
**LICEU. 3 DE NOVEMBRE DE 2010.**

**per J. Comellas**



ANTONI BOFILL

PAUL GROVES I PATRICIA PETIBON

Comentàvem en la precrítica de *Lulu* publicada en el número d'octubre, que *"La història del personatge Lulu [...] és realment la història d'una exageració, d'una profunda distorsió o deformació de l'ortodòxia relacional"*.

En la segona programació en versió completa al Liceu (vint-i-quatre anys després de l'anterior), aquestes característiques bàsiques s'han mostrat en un context d'identificació portat a molt avançades conseqüències. A una obra excessiva –en els caràcters dels personatges, en l'enfilall de peripècies argumentals, en la biografia de la protagonista...–, el director d'escena Olivier Py ha posat a disposició una dramatúrgia que ha exacerbat aquests trets; una dramatúrgia, per tant, també excessiva, començant per una parafernàlia escenogràfica impressionant com a maquinària, per l'explosió de color efectista i per la introducció d'accions secundàries, que en alguns casos –especialment el primer acte– tenien efectes oposats en distreure la focalització en el nucli central del contingut de l'obra. No ha estat així de manera tan manifesta en el segon acte, segurament el millor moment de la representació.

En tot cas, sense condicionar la percepció d'una partitura que per damunt del recurs al llenguatge dodecatònic, o potser gràcies a aquest, és impressionant; té una força i una potència expressiva rotunda. És música gran i és música plenament operística, cal no oblidar-ho.

L'equip interpretatiu, simplement esplèndid, encapçalat per una protagonista, la francesa Patricia Petibon, que si bé no té un instrument poderós, el sap utilitzar amb gran intel·ligència i eficàcia, tot això enmig d'un treball actoral absolutament extenuador.

L'orquestra va fer el que va poder, o sigui, no va estar, no ho podia estar, a l'alçària d'una composició tan rica i complexa com aquesta; però aquesta és una història coneguda que per força s'havia d'agreujar en una obra fora de repertori, i, hi insisteixo, tan complexa i exigent com *Lulu*.

# 'Rigoletto' o el permanent miracle operístic de Sabadell

***RIGOLETTO*** de Giuseppe Verdi. Llibret: Francesco Maria Piave. Ismael Pons. Sergio Escobar. Saioa Hernández. Jeroboám Tejera. Laura Vila. Cor Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir. d'escena: Carles Ortiz. Dir. d'orquestra: Elio Orciuolo. Producció: Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell.
**LA FARÀNDULA (SABADELL). 22 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per J. C. C.**

No podia començar millor la temporada actual dels Amics de l'Òpera de Sabadell. La satisfacció dels espectadors era manifesta i es corresponia amb justícia al que s'esdevingué damunt l'insuficient escenari del Teatre de la Faràndula.

Hom no pot oblidar a l'avançada les limitacions pròpies de la iniciativa; aleshores allò que importa és la manera com se superen i es transcendeixen, com s'apuren els recursos, com s'arriba al límit. I en aquest sentit, aquesta versió de *Rigoletto* ha reeixit fins a tot allò que era possible.

I això començant per una dramatúrgia que, detalls a part, alguns gairebé ingenus, va resultar funcional i va permetre un desenvolupament fluid de la representació. El criteri que sembla ja inevitable i mimètic del trasllat d'època, aquí va resultar perfectament gratuït, perquè no va explorar res de nou de l'obra, però tampoc no va pertorbar ni distreure res.

Pel que fa a la interpretació, un dels mèrits d'aquestes temporades és el d'afavorir l'ofici de nous valors, de permetre allò que normalment els resulta tan difícil: trepitjar escenari en tasques de compromís. També, és clar, serveix d'amortidor de pendents de carreres o, encara, de tribuna per a bons i fins i tot excel·lents artesans sense més o gairebé més sostre possible. Totes, funcions nobilíssimes que a Sabadell es compleixen amb dignitat.

A la primera categoria corresponen sens dubte la soprano madrilenya Saioa Hernández i el tenor toledà Sergio Escobar. Ella una veu potser de massa pes per al personatge, però amb una exquisida musicalitat i presència escènica: un futur obert a les portes d'aquella oportunitat definitiva que mereix arribar-li. Sergio Escobar té un instrument absolutament important que tanmateix comparteix amb una acusada manca de recursos expressius: si aconsegueix superar el dèficit de línia de cant, de bon gust i de musicalitat, podria esdevenir un artista –paraula clau– important. A la tercera categoria pertany Ismael



X. GONDOLBEU

ISMAEL PONS

Pons, un cantant ja més fet que va transcendir la condició de gran ofici per transmetre autèntica emoció, per servir molt fidelment la grandesa del seu complex i ric personatge. Elio Orciuolo va fer la resta: cohesionar amb suficiència i naturalitat tots els components i fer que tot es desenvolupés amb una gran conseqüència: no es podia demanar res més.

# esmuc

Escola Superior de Música de Catalunya

DESEMBRE 2010
NÚMERO 61

# Deu anys de música



FOTOS: RAMON BOADELLA

# Plantejaments dels futurs músics

Quines són les motivacions dels estudiants que entren a l'ESMUC? Quin ha estat el procés que els ha dut a elegir una determinada especialitat? Quines expectatives en tenen, d'aquest centre? I el seu futur professional, com se l'imaginen?
Ens ho expliquen dos estudiants de primer curs de dos àmbits diferents: pedagogia i interpretació de la música antiga, en un moment clau en la vida d'un jove estudiant com és l'elecció de la seva especialitat i –tal vegada– del seu futur com a músic.



## Melodi Roig

**Estudiant de primer de flauta de bec**

Sempre he pensat que el món de la música és un camí difícil, perquè cal un gran talent i molt d'esforç, però alhora és gratificant i confortable, ja que la sensació que t'envaeix quan et trobes en un escenari davant d'un públic no es pot explicar amb paraules. Durant aquest temps, s'estableix una connexió entre el compositor de l'obra, l'intèrpret i el públic. Aquells minuts transcorren ràpids o lents, però són sempre imprevisibles.

Si crec que el món de la música en general és complicat, no cal dir el de la música antiga, sobre la qual recauen tants prejudicis que la gent ni tan sols s'atura a escoltar-la. Comprenc que hi ha d'haver opinions diverses, com passa amb altres tipus de músiques, però sempre han d'estar fonamentades sobre alguna base racional. Pot ser que la música antiga no posseeixi elements clàssics, romàntics o contemporanis, però té altres elements que la caracteritzen i la distingeixen de les altres músiques, sense per això fer-la ni millor ni pitjor.

Abans, jo tocava un instrument clàssic. Si no hagués tingut l'oportunitat –gràcies a l'atzar, o a qui sigui– de tocar un instrument antic o històric, probablement avui tindria els mateixos prejudicis. Actualment sóc a primer curs de Grau de flauta de bec a l'Escola Superior de Música de Catalunya i em sento ben orgullosa del meu instrument i del meu àmbit musical.

El que em va motivar a presentar-me a aquest conservatori va ser el prestigi, tant de l'escola com dels professors. Crec que si s'aprofita el temps en aquest centre, qualsevol músic pot finalitzar el Grau amb una formació musical i intel·lectual elevada.

Quant a les perspectives de futur, m'agradaria estar musicalment activa i poder tocar en alguna petita orquestra barroca o en un grup de música antiga, encara que també voldria, a la vegada, exercir de professora de flauta de bec en algun conservatori, ja que sempre m'ha interessat el món de l'ensenyament. A més, penso que és important i necessari que els graduats en un instrument històric, ja sigui el meu o un altre, es dediquin a ensenyar, a més de tocar, perquè així poden donar continuïtat al mateix instrument i també oferir una oportunitat a qui estigui interessat a aprendre aquest tipus de música.

Amb tot, espero que el panorama de la música antiga millori i –com a mínim– sigui reconeguda com qualsevol altra música. Serà un procés lent i difícil, però no impossible, ja que cada vegada hi ha més gent interessada en aquest tipus de música. Una música minoritària pel que fa a la quantitat, però no a la qualitat.



## Xavier Palà i Nosàs

**Estudiant de primer de pedagogia**

La meva especialitat és la pedagogia, i m'especialitzaré en pedagogia del piano. Vaig triar aquest camí perquè vaig patir una lesió just abans de presentar-me a les proves d'accés que em va obligar a deixar el piano durant mig any i començar una llarga etapa de rehabilitació que encara dura. Aquell any (2009) no em vaig poder presentar a les proves de l'ESMUC, però l'any següent ja hi vaig ingressar. Ho vaig fer en l'especialitat de pedagogia, ja que la lesió va impedir que pogués assolir el repertori que es demanava per accedir a l'especialitat d'interpretació. Tot i això, trobo que ha estat la via més encertada, ja que a pedagogia tenim l'oportunitat d'estudiar el nostre instrument i, a la vegada, formar-nos en àmbits pedagògics, musicals i generals. Això sí, m'agradaria fer més estona de classe de piano, i passar d'una hora setmanal a una hora i mitja com a mínim.

A l'ESMUC, si t'hi esforces, pots assolir una formació bastant integral, ja que és un centre amb una gran varietat de disciplines i et dóna l'oportunitat d'interessar-te per altres àmbits que no afecten directament la teva especialitat. Per descomptat, també et pots centrar en un sol aspecte, especialitzar-te exclusivament en allò i arribar a ser molt bo, però la pura especialització, almenys en música, no porta enlloc.

Les meves expectatives de cara al futur són acabar els ensenyaments superiors de piano amb les millors qualificacions possibles i continuar formant-me en altres àmbits de la música mentre milloro i em desenvolupo com a pianista. M'agradaria formar-me com a músic complet; amb això vull dir que no només em vull centrar a ser un bon executant de partitures pianístiques, sinó arribar a dominar bé els innombrables aspectes que abraça la música: els diversos llenguatges musicals, la seva història, la història de la cultura, les noves tecnologies aplicades a la música... I és que la carrera de músic és una de les més extenses, per no dir la que més: no s'acaba mai.

Com que sóc un somiador, i així és com s'ha de ser, de gran em veig tocant el piano per tot arreu i component músiques que facin respirar per la pell. El meu gran objectiu és transmetre emocions a través del meu art. I si hagués de ser professor, m'agradaria ser-ho de cursos elevats: a partir de cinquè de grau mitjà.

Tanmateix, per aconseguir això sé que hauré de treballar molt. A la vegada, hauré de tenir una mica de sort; però la sort, igual que la inspiració a què es va referir Pablo Picasso, t'ha d'agafar treballant.

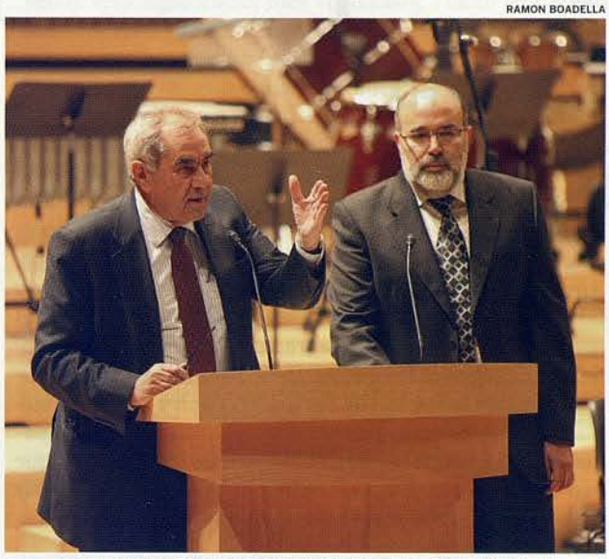
# Crònica de l'acte d'inauguració del curs acadèmic 2010-11

El 25 d'octubre no tan sols se celebrà l'acte inaugural de l'actual curs acadèmic, sinó que a més la Sala Simfònica Pau Casals de L'Auditori va ser escenari de la primera celebració del desè aniversari de l'Escola amb l'estrena de dues obres de Mauricio Sotelo i Feliu Gasull.

La celebració començà amb els parlaments del director de l'Escola, Josep Borràs, que solament tingué paraules d'agraïment a la societat i a les institucions que fan possible l'existència d'un projecte de centre superior d'educació musical consolidat i fonamentat en l'excel·lència. Igualment, Borràs va donar les gràcies al director general de la Fundació de l'ESMUC, com també als anteriors directors generals i als directors de l'Escola que l'han precedit. Després de la salutació de Borràs, el conseller d'Educació i president del Patronat de la Fundació de l'ESMUC, Ernest Maragall, va intervenir per recordar els mèrits de l'Escola, els reptes de futur i l'esforç acadèmic i institucional en l'adaptació del currículum al nou Espai Europeu d'Educació Superior.

A diferència d'actes anteriors, en el programa d'inauguració d'aquest curs no figurava la tradicional lliçó magistral. No obstant això, amb motiu del desè aniversari de l'Escola es van estrenar dues obres de compositors i professors de l'ESMUC. Mauricio Sotelo estrenà *Cripta Colònia Güell*, per a dues veus *cantaoras*, cor, quatre grups instrumentals i electroacústica. L'obra s'inspira en el model suspès que Gaudí va fer servir per projectar les voltes de l'església. El compositor italià Luigi Nono estava fascinat per aquest model, així com per la idea d'una arquitectura transmesa de forma oral. El món de l'oralitat, en les obres de Sotelo, té un lloc específic molt relacionat amb el llenguatge del flamenc, en un estil i un llenguatge amb prou originalitat com per tenir un nom propi: *flamenco espectral*. L'obra de Sotelo té una arquitectura interna molt definida i compta amb deu seccions, una per cada any que l'Escola –institució que fa l'encàrrec– porta al servei de l'educació musical de nivell superior a Catalunya.

RAMON BOADELLA



INTERVENCIONS DEL CONSELLER D'EDUCACIÓ I DEL DIRECTOR DE L'ESMUC PRÈVIAMENT A L'ESTRENA DE LES OBRES

Amb aquesta mateixa idea, Feliu Gasull estrenà *El Clot del Boc*, un recull de deu cançons per a soprano, contratenor, veu popular, barítion, guitarra i orquestra simfònica. Els textos provenen de poemes dels escriptors en llengua catalana Enric Casasses, Salvador Espriu, Joan Salvat-Papasseit i Vicent Andrés Estellés, així com una cançó amb text d'origen popular. Gasull, guitarrista i compositor, ens va mostrar un treball impecable –dirigit per Xavier Puig– a l'altura de les circumstàncies. Sens dubte, l'Escola Superior de Música de Catalunya celebrà el seu desè aniversari de l'única manera que sap: amb la millor música.

**Isaac Álamo Pérez. Estudiant de musicologia històrica**

# Halina Goldberg i l'*Albumblätter* de Chopin

El passat 21 d'octubre va tenir lloc la classe magistral de la musicòloga Halina Goldberg, professora de la Jacobs School of Music de la Universitat d'Indiana, en el marc de les activitats de l'Any Chopin. Gran part dels seus estudis se centren en la figura de Chopin i el seu context històric i cultural.

La conferència que va oferir a l'ESMUC tractava d'un dels aspectes menys coneguts de la trajectòria del compositor: les obres o els fragments de peces que anotava als àlbums de dedicatòries. Halina Goldberg va posar especial èmfasi a afirmar que bona part de les obres de Chopin, entre d'altres els nocturns, les masurques, els valsos i preludis, foren escrites com a dedicatòries en àlbums d'amics i coneguts. Així, diferents paràmetres d'aquestes obres vénen condicionats pel format de les pàgines o la relació del compositor amb el propietari de l'àlbum. Posteriorment, Chopin les va revisar i editar, i hi va afegir elements que hi podien mancar: dinàmiques, pedals o petites variants en les repeticions. El resultat d'aquests canvis fa que n'hi hagi una versió privada i una de pública. El caràcter més obert de les peces dels àlbums aporta nova informació de l'obra i de la praxi interpretativa de l'època.

D'altra banda, Goldberg va relacionar els àlbums amb alguns aspectes de la biografia del compositor, dels quals va destacar especialment les connexions amb l'obra del poeta Zygmunt Krasinski. Finalment, va apuntar algunes de les reflexions que suscita el format de peça d'àlbum, en especial pel que fa a la seva interpretació. En aquest sentit, va proposar que aquest tipus d'obres evidencien la llibertat interpretativa de l'època i la necessitat actual de revisar el concepte d'obra fixada.

La conferència d'Halina Goldberg va resultar molt interessant, no només pel seu contingut poc habitual, sinó també perquè ens va apropar a la quotidianitat d'una figura com la de Chopin. Per aquest motiu, esperem poder llegir aviat les seves noves propostes i comptar amb una altra visita seva a l'Escola.

**Elena Pons. Estudiant de musicologia**

# Frédéric Chopin i Frederic Mompou

# Dos prínceps del piano

per ADOLF PLA

Frédéric Chopin (1810-1849) i Frederic Mompou (1893-1987) pertanyen a dues èpoques prou allunyades. La distància històrica que els separa no es correspon amb la distància estètica que els apropa. Aquesta idea no la vull fonamentar en el fet que Mompou no hagués assumit els llenguatges moderns del segle XX, el que evidentment l'inclou a la tradició tonal. M'agradaria reflexionar sobre el fet que aquests dos músics comparteixen elements essencials de l'activitat creativa i registres significatius de les seves personalitats. Registres que els agermanen i esdevenen un factor clau perquè les músiques que han creat tinguin una materialitat subtil, que ens sedueix amb l'encant de la seva naturalesa tan orgànica com espontània.

Chopin va ser un nen prodigiós que va tenir la sort de trobar uns magnífics mestres: Wojciej Zywny, que el va posar davant del piano, i Joseph Elsner, que ho va fer davant la composició. Van ser dos pedagogs intel·ligents que van permetre el desenvolupament d'un geni. A l'edat adolescent i primera joventut, Chopin ja era el que va acabar sent. Mompou va seguir altres camins. No va ser tan prodigiós, tot i ser un nen amb molt de talent per al piano. Va començar a compondre a partir d'una revelació viscuda tot escoltant una música "moderna". Era el *Quintet, op. 89* de Gabriel Fauré a la Sala Mozart de Barcelona. Però com el mateix Mompou comentava, hauria pogut fer el mateix efecte qualsevol música de Debussy o Ravel.

Chopin i Mompou tenien una personalitat que cercava la intimitat i participava més de la solitud que no de l'extraversió. També els unia un punt de fragilitat, el qual es manifestà en episodis de les seves vides. En el seu primer viatge a París el 1911, amb divuit anys, Mompou va "fugir" en el moment en què Fauré havia de rebre'l. Així mateix, el jove però ja consolidat pianista i compositor Frédéric Chopin va refusar una trobada amb Mendelssohn el 1928 a Berlín.

Chopin i Mompou van ser uns autèntics autodidactes. Joseph Elsner era un músic de la vella escola que desitjava que el seu deixeble fes sonates i altres composicions clàssiques. La nova escola romàntica encara no existia, tot i que algunes peces de Field, Spohr, Hummel o Weber ja tenien la llavor del romanticisme. Com a compositor, aquests noms, i d'altres, el van ajudar, però com a pianista no el va ajudar ningú. Ell va crear la nova escola.

El jove Chopin, que l'1 de novembre de 1830, amb vint anys, deixa Varsòvia, du a l'equipatge els seus dos concerts, el *Vals en Re bemoll major*, el primer *Nocturn* i diverses masurques i estudis, els quals donen testimoni de la qualitat i maduresa artística que té en aquest moment. Tanmateix, s'enamora de la manera de tocar de l'alemany Friedrich Kalkbrenner, el qual li va fer una proposta per tal d'estudiar amb ell durant tres anys. Elsner, Mendelssohn i la mateixa família de Chopin li ho van desaconsellar. Chopin va estudiar-ne els avantatges i desavantatges i, finalment, no va acceptar.

*"A Alemanya no podria haver après piano amb ningú; hi havia persones que creien que encara em faltava quelcom, però cap d'ells sabia dir-me què; i jo tampoc no veia davant meu el que m'impedia mirar encara més alt. Tres anys és un període llarg; fins i tot Kalkbrenner ho admet, ara que m'ha estudiat millor, actitud que demostra que un veritable virtuós no coneix la gelosia. Estaria disposat a aguantar els tres anys si això signifiqués un gran pas endavant en tot allò que m'he proposat. Sé bastant com per no convertir-me en una còpia de Kalkbrenner. Res no pot interposar-se en el meu desig, potser massa atrevit però no innoble, de crear-me un nou món per a mi."*

Frederic Mompou no va tenir cap mestre que el motivés per a la composició. L'endemà de l'audició del *Quintet* de Fauré, als setze anys d'edat, va iniciar-se en la composició. Ho va fer en solitud durant dos anys, al final dels quals va donar com a bo un primer fragment de música. En realitat, en aquest temps va buscar un llenguatge, podríem dir-ne la seva sonoritat. En aquest moment, Mompou tenia pocs coneixements d'harmonia i contrapunt, tot i tenir una oïda capaç d'identificar qualsevol tonalitat de fragments musicals i els acords més complexos d'una manera immediata. L'experiència del seu primer viatge a París, el 1911 amb divuit anys, no va ser del tot positiva. Ni les classes d'harmonia de Pessard al Conservatori de París, ni les de Samuel Rousseau podien ajudar la seva creativitat. El seu mestre de piano, Motte-Lacroix, va ser la persona que va reconèixer les virtuts del jove Mompou com a pianista i també com a compositor. Pocs anys més tard esdevingué el primer intèrpret de la seva música a París.

Chopin i Mompou cerquen i troben l'expressió artística en el seu interior més íntim. La formació acadèmica i els *inputs* externs necessaris per formar-se no són determinants en els seus desenvolupaments. La revelació del seu art neix d'un estat intern molt intens, un estat d'hipersensibilitat que s'alimenta d'influències indirectes que seran metabolitzades. Malgrat les expectatives que, en els entorns respectius, generen les genials condicions pianístiques de Chopin i les excel·lents qualitats pianístiques de Mompou, tots dos renuncien a la professió de concertistes. Senten molt lluny una vida de lluita, de competència, d'una certa hostilitat inhumana del públic. Aquesta fredor, el soroll de l'èxit, no és l'ambient adequat per al tipus de sensibilitat de Mompou ni de Chopin. Són pianistes per expressar la seva música i sobretot per crear-la.

**Chopin i Mompou han exterioritzat el patrimoni immaterial de les músiques dels seus països d'una manera intensament perfilada i amb una visió que no és de present, sinó de record.**

El que més impressiona de les seves obres és l'adherència a allò concret, que tradueix l'exigència de la tècnica a la voluntat de limitar el seu domini per explotar-lo millor, tancant-se al marc exclusiu del piano. Són obres que estan escrites mitjançant el piano i per al piano. Extreuen les seves virtuts de les seves necessitats. El color pianístic de Chopin oposa i emmiralla els matisos sonors, d'acord amb el joc de les tecles blanques i negres. La proporció del seu ús determina la tonalitat, mentre que el pedal posa en llibertat la ressonància dels seus harmònics. En aquesta música la melodia és essencial i l'harmonia hi és per retenir el caprici d'aquest art, tot prolongant-ne l'encant, però sense deixar-se enredar –com aviat faran els alemanys– per l'atractiu d'un aprofundiment il·limitat.

Marcel Proust percep el moviment de les frases de Chopin, tan lliures, tan flexibles i tan tàctils; frases que s'inicien cercant un lloc fora i molt lluny de la direcció d'on vénen, molt lluny del lloc on s'espera que trobarien el seu contacte, que només es produeix per tornar de forma deliberada, amb més precisió; com un vidre que ressonés fins a fer-vos cridar, en ferir-vos el cor. En una època on es ven el virtuosisme i els excessos de la desmesura, Chopin només s'ocupa d'estrènyer els límits del joc del so i del temps. En definitiva, té un desig secret de cercar el que és essencial, la puresa. *"Pur com una llàgrima"*, va dir el pintor Kiatkowski davant el repòs final de Chopin.
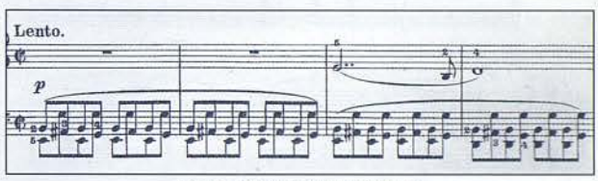
Mompou participa plenament d'aquest registre i és la causa de la influència tan important que rep del compositor polonès. No només per la dimensió que adquireix la melodia en tota l'obra de Mompou, sinó sobretot per la intuïció infal·lible en discernir les notes bones, les notes "clau". Una depuració que fa possible construir, amb els mínims mitjans, la màxima expressió. Obté la major plenitud sonora a través d'una sorprenent economia de mitjans, gràcies a la separació de les mans i a l'espaiament de les parts, tot potenciant la ressonància dels harmònics. En aquest aspecte, Chopin és el primer a copsar les subtileses d'aquestes ressonàncies com a element expressiu en si mateix. L'element sonor és el que el va guiant en el procés creatiu, que és improvisat. En la gesticulació no hi ha regles: utilitzar el polze sobre tecles negres, passar el polze per sota el dit petit, fer lliscar un dit des d'una tecla negra a una tecla blanca o d'una blanca a una altra blanca...

E. Donnell Blackham demostra, en un estudi sobre els fenòmens físics en el piano, que la utilització de cordes dobles i triples és la causa inevitable de batiments molt lleugers i que els harmònics produïts pel piano es temperen o es deformen gràcies a la presència de les ressonàncies que creen les cordes en vibrar per simpatia. Assenyala també que la corba d'intensitat dels sons parcials produïts pel piano no segueix un moviment regularment descendent, sinó que, al contrari, en certs moments pot ser ascendent. Efectivament, el piano és l'únic instrument que dóna l'oportunitat d'articular sons produïts amb tota la seva riquesa d'harmònics, en una tessitura àmplia alhora que amb una homogeneïtat de timbre. Al segle XX, Mompou explora aquest recurs sense modificar els mitjans del funcionament del piano ni preparar l'instrument.
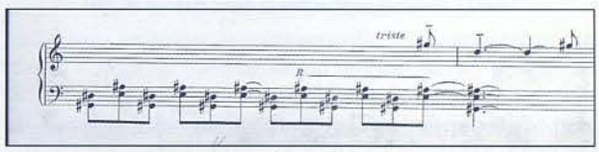
*"No es precisamente en el primer momento de haber sido pulsada una nota, cuando su emisión de sonido da la mayor intensidad y belleza, no es en el golpe inicial del martillo sobre la cuerda cuando ésta emite su máxima vibración. Sucede que a partir de este golpe inicial, la vibración mezclada con la resonancia empieza a recorrer un curso que asciende, llega a un punto máximo y desciende. Son estos matices los que hay que saber aprovechar. En este reducido espacio entre dos sonidos se oculta el secreto de la sonoridad."*

Aquest és l'àmbit de la sonoritat, en el qual la naturalesa artística i els processos creatius de Chopin i de Mompou troben la seva significació. Més virtuosístic i tàctil en Chopin, contemplatiu i vertical en Mompou. Tot i els intents d'escriure música per a altres instruments, el piano els defineix. Quan ho han fet amb altres instruments o veu, el piano mai perd el seu rol.

L'efecte sonor que produeixen les harmonies del *Preludi en La menor* de Chopin i del *Jeu d'escénes d'enfants* de Mompou només es pot concebre per la mateixa experiència sonora.
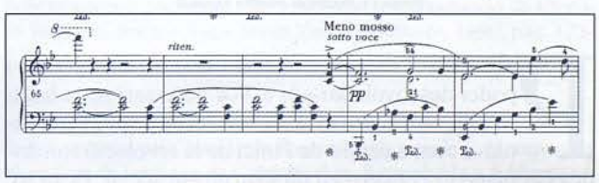



EXEMPLE 1, *PRELUDI EN LA MENOR, OP. 28*
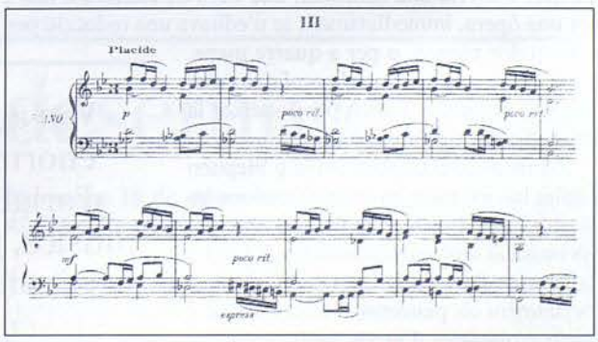



EXEMPLE 2, *ESCÉNES D'ENFANTS (JEU II)*

Chopin i Mompou es deixen conduir i aconsellar per les notes, sembla que meditin sobre el poder expressiu de cadascuna. Chopin sent que tal nota, o tal nota doble, canvia la significació seguint la seva posició a l'escala i, amb una modificació inesperada del baix, de sobte, li fa dir una altra cosa de la que estava dient. Aquí rau el seu poder expressiu.




EXEMPLE 3, *BALADA EN SOL MENOR, OP. 23*
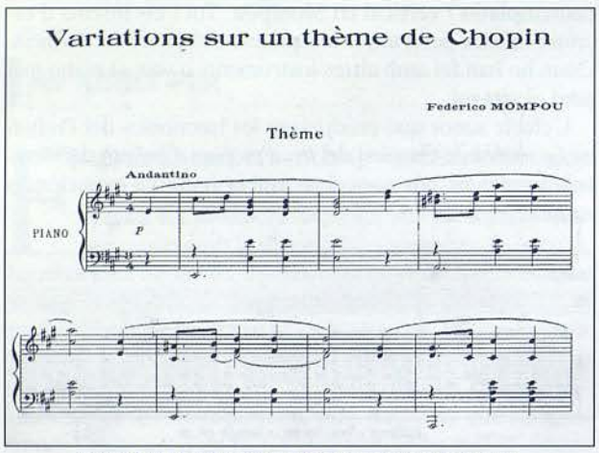
Mompou fa el mateix amb l'estructura harmònica, ni del tot consonant ni del tot dissonant, canviant la nota del baix, la qual no fa percebre en absolut un canvi de la tonalitat ni de la modalitat.
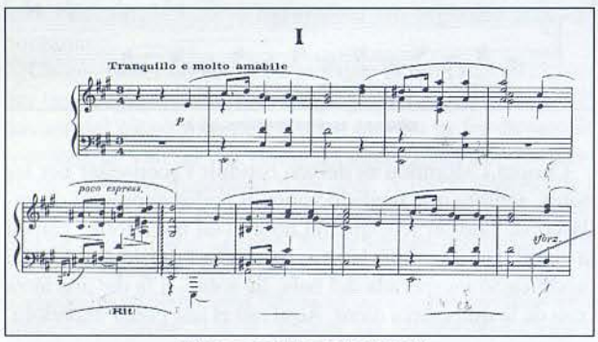



EXEMPLE 4, *MÚSICA CALLADA III (PRIMER QUADERN)*

*Variacions sobre un tema de Chopin* és l'única obra escrita per Mompou amb referències a un altre compositor. Neix de la sensualitat de la matèria vibrant i podem obser-

var-hi una de les característiques més genuïnes de Chopin i de Mompou: la sonoritat del piano i la recreació en aquesta. Una sonoritat que no participa de l'impressionisme perquè és una sonoritat que tendeix a la concreció. De manera explícita constatem la identificació de Mompou amb Chopin. Utilitza la peça més curta, més sintètica, concebuda per Chopin: el setè preludi en La major.




EXEMPLE 5, *VARIACIONS SOBRE UN TEMA DE CHOPIN*, FRAGMENT DEL TEMA




EXEMPLE 6, FRAGMENT *PRIMERA VARIACIÓ*

París va ser l'entorn en el qual Chopin i Mompou van poder desenvolupar-se i el lloc necessari per a la seva rellevància artística. Pels volts de 1830, París actuava com a centre de l'inici de la revolució romàntica i el piano es convertí en un instrument social. El 1850, aquest instrument ja era pràcticament com el coneixem ara, amb poques modificacions importants, com l'encreuament de les cordes. Era un instrument que ocupava un lloc a les cases més o menys benestants. Feia el mateix servei que el fonògraf havia de fer a l'inici del segle XX. Quan un compositor escrivia una simfonia, una obra de cambra o fins i tot una òpera, immediatament se n'editava una reducció per a un o dos pianos, o per a quatre mans. Era l'única manera que els professionals, i també el públic, tenien per conèixer la música nova o la música antiga.

Pianistes com Charles Hallé o Stephen Heller havien tocat en moltes ocasions les simfonies de Beethoven. El piano era l'eina musical amb més dimensió social, i a la gent de París la fascinava escoltar especialment els pianistes. Van començar a arribar pianistes d'arreu, amb qualitats i característiques diverses. Grans virtuosos com Liszt o Thalberg, pianistes fantàstics com Alkan, Leopold de Meyer, Herz, Litolff, pianistes erudits com Clara Wieck o Hans von Bülow. Tots ells participaven d'un entorn en el qual els pianistes tenien una consideració molt alta, independentment del rigor o la seriositat amb què el virtuós s'apropava a la música. Va anar desapareixent el joc enganxat a les tecles i el fraseig d'un Kalkbrenner o d'un Hummel. ¿Qui voldria escoltar Moscheles quan Dreyschock podia oferir un espectacle amb les seves octaves, o Thalberg amb les seves imitacions a tres mans? En aquella "modernitat", la música no era quelcom que no es pogués manipular, fins i tot en alguns casos, potinejar. Des d'un punt de vista estètic, el primer romanticisme va ser caòtic perquè el públic demanava l'extravagància. Com deia Liszt, ells eren els servents del públic. Era el temps d'apostes com la d'un organista que es va comprometre a tocar sis milions de notes al piano en menys de dotze hores. Va tocar sense parar vuit hores i vint minuts. Va guanyar l'aposta, però molts s'hi van acostar molt. A la gent li agradava veure pianistes famosos tocant junts paràfrasis d'òperes o variacions improvisades de temes operístics. En alguna ocasió, els promotors dels concerts havien encès fogueres per presenciar com cremaven diversos pianos en una mena de *performance* que aquests grans pianistes alteraven al seu gust. Aquest esperit obert, però, també va permetre que un músic com Mendelssohn fes la famosa reestrena de la *Passió segons sant Mateu* de Bach el 1829, sense dubtar a alterar-ne elements. Malgrat que avui podem estar en desacord amb la versió interpretativa, no podem dubtar de la gran contribució que va fer Mendelssohn. En aquests anys, segons Mendelssohn, hi havia pianistes de la vida musical de Munic que no tenien coneixement que Mozart o Haydn haguessin escrit també música per a piano.

*"Ni els millors pianistes sabien que Mozart i Haydn també havien compost per a piano. Amb prou feines tenien alguna noció de Beethoven i consideraven que la música de Kalkbrenner, Field o Hummel era més clàssica i erudita."*

Aquest context ens pot ajudar a entendre el tipus de presència que Frédéric Chopin va tenir a París. Per una banda, representava l'oportunitat de desenvolupar la seva fama artística i, per altra banda, hi trobava tot allò que detestava més profundament. Chopin se sentia molt allunyat de l'exhibicionisme i de tot el que envoltava la retòrica romàntica. La seva personalitat no encaixava en aquells paràmetres estètics de soroll. D'alguna manera no era gens modern. Era el menys romàntic. I tanmateix, Chopin ha estat el compositor i el pianista paradigma del romanticisme. El més popular, si tenim en compte la presència de la seva música en els repertoris més habituals de les programacions de concerts, sobretot fins a la meitat del segle XX. En aquest sentit, és una paradoxa.

Per a Mompou, París també va representar l'entorn determinant perquè la seva música fos difosa i respectada en els cercles intel·lectuals i de l'aristocràcia. La comtesa Marie D'Agoult o la princesa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein van ser per a Chopin el que la baronessa de Rothschild o els prínceps Bassiano van ser per a Mompou. Seguint Chopin, Mompou mai no es va sentir formant part de cap grup de compositors, ni identificat amb les tendències i els llenguatges del segle XX.

> Van aportar una enorme càrrega d'originalitat a la música, però aquesta originalitat ho va ser en un sentit etimològic, és a dir, sentint-se atrets per allò que era el seu origen.

Van ser dos artistes capaços de generar un encant molt intens al seu voltant però d'una qualitat diferent de la que generaven els seus contemporanis. No generaven una atracció per la seva fisicitat artística. Vull dir, el poder físic en el vir-

tuosisme instrumental, l'actitud o presència activa per mostrar-se com a grans artistes o, en el terreny compositiu, la voluntat de crear un art basat en la ruptura d'un llenguatge o de les formes, seguint les pautes de la modernitat i de l'originalitat. Ben al contrari, Chopin i Mompou tenien la capacitat d'encisar per un sentit de màgia, de subtilitat i fins i tot d'un cert misteri. Tots dos, en el seu temps, van aportar una enorme càrrega d'originalitat a la música, però aquesta originalitat ho va ser en un sentit etimològic, és a dir, sentint-se atrets per allò que era el seu origen.

Chopin, contemporani de Mendelssohn, Liszt o Schumann i germà petit de Schubert, Bellini o Berlioz, no es sentia atret pel romanticisme; més aviat l'odiava, mirava cap al classicisme. Bach i Mozart eren els únics compositors, juntament amb Bellini, amb qui se sentia realment identificat. Mompou, contemporani de Schönberg, Stravinsky o Bartók, no es va sentir en absolut identificat ni amb el dodecatonisme ni amb les expressions de la tonalitat estructuralment més desenvolupades i complexes. Mompou es va sentir atret bàsicament per la música medieval i les primeres polifonies, per Bach, i també per la ressonància de Chopin.

Si parlem de l'originalitat de Chopin i de Mompou, hem de fer-ho de la terra on van néixer, de l'entorn de la infància, de la cultura que s'impregna sense saber-ho, però que deixa petjada en unes personalitats que es desenvoluparan sense perdre mai una identitat profunda. Polònia és una història de sotmetiment d'una cultura a d'altres més poderoses, les quals en moments determinats han estat, fins i tot, invasores. Com una germana bessona, la cultura catalana ha estat, des de sempre, en una situació difícil per articular-se i projectar-se, situació encara no resolta. La circumstància de pertànyer a un país petit, o a una cultura que "ha de sobreviure" en comptes de desenvolupar-se, accentua les identitats i intensifica la sensibilitat vers quelcom més local que pot oferir la identificació. L'artista genial, d'una manera inconscient, integra la seva condició d'universal amb la local. Les masurques i poloneses de Chopin són patrimoni musical de Polònia i la majoria de cançons i danses de Mompou, ho són de Catalunya, però el que és veritablement rellevant és que la resta de les músiques d'aquests compositors, en què no han utilitzat aquests materials, també ens fan sentir la música del seu país. Han estat compositors necessaris perquè la música polonesa i la música catalana hagin adquirit consciència d'una identitat. Han estat compositors que, mirant-se en el fons del seu interior, han exterioritzat el que podríem anomenar el patrimoni immaterial de les músiques dels seus països, d'una manera intensament perfilada i amb una visió que no és de present, sinó de record.

> En una època en què es ven el virtuosisme, Chopin té un desig secret de cercar el que és essencial, la puresa.

La naturalesa qualitativa en la música de Mompou i de Chopin es manifesta sobretot en el ritme. El *rubato* que caracteritza tota la música de Chopin, ¿neix potser de les diverses tipologies de masurques? Les notes detingudes i les notes retardades, tan característiques de la música de Mompou, ¿són filles de les danses i cançons tradicionals del Llenguadoc i l'Aquitània?

Aquesta característica rítmica tan important que identifica la música de Mompou i de Chopin sembla una expressió inconscient de llibertat. Llibertat del ritme perquè la música sigui més viva, com si volgués renéixer a cada instant. La música que utilitza els límits és limitada. La música que flexibilitza els límits és menys limitada i, per tant, la seva manifestació és més orgànica, perquè, en realitat, no coneixem els límits de l'existència, ni si existeixen. En Chopin i en Mompou, el moviment del so és molt flexible i el *rubato* arriba a un punt de subtilesa que en dificulta molt la interpretació i fa que s'hagi de materialitzar de manera molt intuïtiva. Per això, entre altres coses, Chopin va ser un compositor difícil de comprendre a Alemanya.

Aquests prínceps de cultures callades comparteixen un ventall d'aspectes comuns que no sabríem pas dir si són fruit de la casualitat o de la causalitat. No van tenir la necessitat d'explorar la creativitat en registres orquestrals, perquè el piano podia donar resposta a l'expressió d'una recerca interna, en la qual la senzilla i meravellosa matèria vibrant podia comunicar i traduir una significació de la música més original, més propera a l'origen de qualsevol home, en una dimensió íntima i essencial.

## NOTES

**1.** SCHONBERG, Harold C. *The great pianists.* Traducció de Clotilde Rezzano. Buenos Aires: Javier Vergara Editores, 1990, pàg. 125-126.
**2.** BLACKHAM, E. Donnell, *The physics of the piano.* A: «Scientific American, 1965», vol. 213, núm. 6,
pàg. 88-99.
**3.** Nota escrita per Clara Janés durant les classes de F. Mompou en els cursos de Santiago de Compostel·la. Reproduïda a *F.Mompou, vida, textos y documentos.* Madrid: F. Banco Exterior, 1987, pàg. 251.
**4.** SCHONBERG, Harold C. *The great pianists.* Traducció de Clotilde Rezzano. Buenos Aires: Javier Vergara Editores, 1990, pàg.112.

***Adolf Pla** és professor de piano i música de cambra de l'Escola Superior de Música de Catalunya.*

# Activitats desembre 2010

**Del 7 al 14 de desembre a l'ESMUC**

Primera acadèmia de formació professional, recerca i interpretació amb instruments d'època.
Organitzada pel Centre Internacional de Música Antiga (CIMA) i l'ESMUC. Dirigida per Jordi Savall.

**Diumenge 19 de desembre.
Auditori Pau Casals, el Vendrell**

Estudiants de piano de l'ESMUC al Vendrell.
Homenatge a F. Chopin i R. Schumann.
Entrada: 6 euros.

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

BIBLIOTECA ORFEÓ CATALÀ BARCELONA

# MAURICIO SOTELO

Mauricio Sotelo (Madrid, 1961) és un dels compositors vius amb més projecció dins i fora d'Espanya. *Förderpreis* de la Fundació Ernst von Siemens (1997), Premi Reina Sofia de Composició (2000) i Premi Nacional de Música (2001) són alguns dels guardons que ha rebut com a reconeixement al seu treball. Des de l'any passat, és professor del Departament de Teoria, Composició i Direcció.

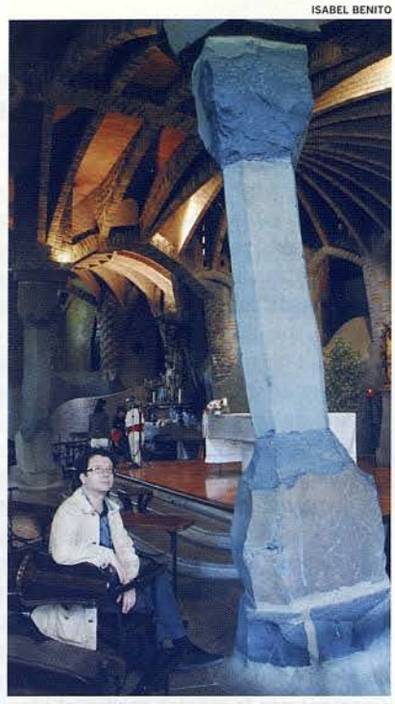
**per ISAAC ÁLAMO**

El 25 d'octubre Sotelo estrenà una obra per al desè aniversari de l'ESMUC, *Cripta Colònia Güell*, per a dues *cantaoras*, cor, conjunt instrumental (en quatre grups) i electroacústica, *"una obra centrada en la idea de transversalitat musical que transmet l'esperit de l'Escola i que es compon d'elements del món de la música clàssica contemporània, de la música antiga –amb referències al món del barroc–, així com d'elements de la música moderna i el flamenc"*. Les obres de Sotelo compten amb una arquitectura interna molt definida inspirada per la relació amb Luigi Nono, que, com Sotelo ens fa veure, estava fascinat per la figura de Gaudí. La Cripta Güell està construïda amb materials heterogenis, com la pedra, el basalt, les despulles de ferro d'una fosa, la ceràmica i el vidre, per donar forma a un tot. Aquesta idea de construcció inspira l'obra de Mauricio Sotelo, que organitza els materials en un tot orgànic i unificat. Sotelo té consciència del món de l'oralitat i de la memòria en els treballs de Gaudí: *"Usava fils dels quals penjava pesos i que després invertia per originar la construcció de les voltes. Això parla d'una tradició molt antiga i artesanal, en què l'arquitectura estava molt relacionada amb el món de l'oralitat i de l'art de la memòria. Gaudí reinterpreta aquesta tradició oral i serà després l'arquitectura contemporània qui estudiï aquest procedir de forma teòrica. Això és el que apassionava Luigi Nono: la idea de construcció amb el plànol com a base; després ja vindran a construir-lo. És el mateix que passa amb la partitura: després ja vindrà algú a tocar-la."*

Sotelo destaca que allò que impressionava Luigi Nono era la tradició oral, i per això destaca el llenguatge del flamenc en el seu treball, *"no com una tradició que no sap llegir música, sinó com una tradició antiquíssima i molt europea arrelada en l'art de la memòria dels grecs"*. L'obra de Sotelo conté nombrosos gestos de complicitat envers el flamenc, un reconeixement a una cultura viva i oral que s'ha expressat en col·laboracions amb, per exemple, Enrique Morente, Carmen Linares i Arcángel. De fet, aquest *savoir faire* té nom propi: *flamenco espectral*. Per a Sotelo, el flamenc és *"una superació de l'escriptura en una tradició de l'art de la memòria, dins de l'oralitat, amb una manera de fer que té el seu exemple en la Cripta de la Colònia Güell de Gaudí i en les músiques de tradició oral. Aquesta és la lectura, no només dels materials, ni de les càrregues –és un edifici que no necessita contraforts– sinó que és un exercici d'arquitectura mental"*.

Quan se li pregunta pels seus inicis en la música contemporània, Sotelo confessa que la comprensió de la nova música va ser una aproximació mediatitzada per la pintura i l'art contemporani, *"perquè encara que hi havia una tradició de pintura contemporània a Espanya, no hi ha hagut una tendència similar en la música contemporània. Tenim una tradició pictòrica que té també un mercat amb grans artistes, amb exposicions molt potents on es mouen diners i s'escriu molt bé de pintura, mentre que aquesta sort no la tenim en la música contemporània"*. Li responc a Mauricio que aquest fenomen potser es dóna perquè els museus d'art contemporani, a més d'una tasca expositiva, tenen una funció pedagògica per socialitzar l'art que potser no ha donat tots els seus fruits en música contemporània. Sotelo reconeix aquesta mancança, però destaca la figura del seu amic Gérard Mortier, l'actual director del Teatro Real de Madrid, que segons ell, *"ha revolucionat completament això"*. Mortier, en comptes de moure's *"a cop d'agents musicals"*, organitza conferències sobre l'òpera i tracta d'obrir les portes del Teatro Real a tot el conjunt de la societat. *"Una cosa que se li ha criticat molt és que en l'estrena de* Rise and Fall of the City of Mahagonny *de Kurt Weill, amb llibret de Brecht, podria haver trucat a grans directors consagrats; però Mortier va cridar Pablo Heras-Casado, un jove director que ja apunta cap als cims més alts i que malauradament no és gaire conegut."* Sotelo explica que el dia de l'estrena, a Madrid, *"la gran sorpresa va recaure en Pablo; aquest noi es va menjar l'orquestra. I fixa't, Mortier ha fet una cosa molt important per a Espanya: ens ha descobert un gran director"*.

ISABEL BENITO



A propòsit de Mortier, fa un mes es revelava en una entrevista al diari «El País» que el director del Real havia encarregat a Sotelo una òpera per al 2015. *"Exacte, ara mateix estic treballant en* El público *de Lorca; ja tinc la primera fase del llibret. La dirigirà Pablo Heras-Casado, ja el tenim fitxat!"*

Sotelo compta també amb el seu propi projecte, una òpera sobre el filòsof, humanista i astrònom italià del Renaixement Giordano Bruno, però encara no s'ha materialitzat, ja que segons el que ens diu, es tracta d'un *"projecte de vida. Ara mateix només sóc com un «aprenent de bruixot» i el meu* Giordano Bruno *serà una cosa que no pugui fer fins a convertir-me en «mestre»."*

Pel que fa a l'activitat pedagògica, Mauricio Sotelo no creu en l'entorn acadèmic rígid, perquè *"és manipulador de les emocions i molt negatiu"*. Ell ha comptat amb grans mestres que l'han animat en tot moment en valors i confiança, cosa que Sotelo intenta transmetre als seus alumnes. *"Hi ha una manera d'educar perjudicial que diu a l'alumne: «mai seràs compositor», «mai podràs ser director», però jo faig el contrari, els dic que «ells ja són compositors». Aquesta és la nota pedagògica. Els estudiants de composició ja són compositors en potència, ja tenen aquesta força i ja tenen interioritzat el compositor o la compositora que seran."* És en aquests valors on es reconeix la bona feina d'un compositor, implicat no només en les estructures de la vida musical, sinó també en l'educació de públics i en la formació de futurs compositors, des del costat de la millor i més compromesa humanitat.

# Colom, Haydn i Mozart, per començar

**EUROCONCERT.** Orquestra Salzburg Solisten. Josep Colom, piano. Mozart: *Simfonia núm. 28, K. 200. Concert per a piano i orquestra núm. 17, K. 453.* Haydn: *Simfonia la Sorpresa.*
**PALAU DE LA MÚSICA. 14 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per Lluís Trullén**

El concert inaugural de la temporada Euroconcert va tenir la música del classicisme de Haydn i Mozart com a referents de la mà d'una orquestra com els Solistes de Salzburg i un pianista com Josep Colom. Travessant un moment interpretatiu esplèndid, va oferir-nos una visió summament particular i personal del *Concert núm. 17* de Mozart, aquell que el compositor de Salzburg va escriure a Viena el 1784 en el qual la conjunció de piano i orquestra assoleixen una plena comunió conceptual i en què la subordinació de l'acompanyament deixa pas ja a una línia més beethoveniana de cohesió. Colom, lluny de la plasmació clàssica, va endinsar-se en una lectura pròpia de l'Sturm und Drang, una visió quasi romàntica, deixant-se emportar per l'expressivitat de l'"Andante", una de les joies mozartianes, equiparable per la seva intensitat amb el segon temps del *Concert núm. 23* o amb la *Fantasia en Do menor,* com a epicentre de la versió. Brillant, conjuntat amb una orquestra equilibrada en totes les línies, la música de Mozart va fluir de manera quasi improvisada pel seu grau màxim d'emotivitat. Aquella intimitat es va refermar ja fora de programa amb la interpretació del segon moviment del *Concert Italià* –sense ús de pedal– amb una austeritat conceptual allunyada d'una línia organística a la manera Bach-Busoni. L'orquestra, versàtil quant a components segons l'orquestració de les obres i versada principalment en el panorama clàssic, va oferir dues visions obertes, riques en dinàmiques, en contrastos de dues joies com les *Simfonies núm. 28* i la coneguda com *La Sorpresa* de Haydn. Una orquestra que tornava al Palau dos anys després i que va voler mostrar el seu eclecticisme i virtuosisme amb la interpretació del darrer moviment de la *Simfonia* de Bizet i amb una versió jovial de la *Trisch-trasch Polka* d'Strauss com a final de festa.

# Ni fred ni calor

**PALAU 100 CAMBRA.** Hugo Wolf Quartett. W. A. Mozart, B. Smétana, R. Schumann.
**PETIT PALAU. 7 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per J. Barcons**

Encetar una temporada de concerts (en aquest cas, Palau 100 Cambra) en una sala climatitzada amb un fred excepcional no és la millor manera d'inaugurar un cicle. No sols perquè el fred no deixa gaudir del concert com caldria (la qual cosa condiciona negativament l'escolta), ni perquè sigui un malbaratament energètic, sinó perquè pot fer constipar més d'un oient. I un oient constipat és una tos en potència entre moviment i moviment; i, per extensió, la possibilitat d'un embolcall de caramel desembolicat amb parsimònia enmig de qualsevol passatge (que per anar bé ha de ser líric i en *pianissimo).*

Condicions "climàtiques" a banda, el concert de l'Hugo Wolf Quartett fou d'aquells que no genera ni fred ni calor. El primer moviment del *Quartet en Mi bemoll major, K. 428* de W. A. Mozart fou l'encarregat de trencar (literalment) el gel, i potser per això mateix estigué tenyit d'un to més aviat nasal (la qual cosa és estranya si es té en compte que aquesta jove però reconeguda formació toca amb valuosos instruments històrics). El to somort inicial, però, guanyà calidesa en la bellesa sonora dels registres compactes de l'entrada del segon moviment, amb frasejos fantàstics en el *cello.* Al tercer temps (i puntualment en altres moments de la primera part) aparegueren lleus desajustos d'afinació que afegiren càrrega expressiva als gestos planyívols de la seva part central, que es convertí en un dels passatges més notoris de la vetllada. El segon quartet de Bedrich Smétana (tan intens com poc habitual en les programacions: per això cal felicitar-ne doblement la tria!) fou abordat amb convicció pels intèrprets austríacs, que lluïren les seves bones maneres especialment en els aires de dansa del segon moviment, si bé faltà profunditat dramàtica en els passatges de més càrrega emotiva. A la segona part, la calidesa del tercer quartet de corda de Schumann féu pujar un xic la temperatura de la sala, amb moments d'especial bellesa en els contrastos mètrics del primer moviment i en els diàlegs entre violí primer i viola del tercer temps. En el quart, la prodigalitat de caràcters que hi apareixen fou presentada amb encert pel quartet vienès, si bé faltà subtilesa en les diverses represes temàtiques. Potser per això (o qui sap si per qüestions purament tèrmiques) els aplaudiments no van ser prou calorosos com per motivar cap bis.

# La música de Miguel Hernández

**DE MIGUEL A MIGUEL,** homenatge a Miguel Hernández. Miguel Molina, actor. Macarena Vargas, ballarina i actriu. Lluís de Arquer, compositor i piano. Gabrielle Kaufman, violoncel.
**TRADICIONÀRIUS. 30 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per M. Conde Pons**

Fora dels circuits corrents i amb l'impuls individual dels artistes protagonistes de l'espectacle, es va estrenar al Centre Artesà Tradicionàrius l'espectacle *De Miguel a Miguel,* en homenatge al poeta espanyol que va morir als trenta-un anys d'edat per defensar la llibertat en el context del franquisme de postguerra. Amb motiu del centenari del seu naixement i quan la seva obra poètica és àmpliament reconeguda, el músic català Lluís de Arquer i l'actor de teatre i cinema Miguel Molina s'han associat en la confecció d'un espectacle en què es recorda la memòria de Miguel Hernández: home lliure i poeta. Amb un guió de Rubén Cano i José Miguel Molero, que entronca alguns dels seus poemes més significatius amb els esdeveniments més cabdals de la seva breu existència humana, i música original de Lluís de Arquer, l'espectacle es converteix en un pseudorecital poètic, amb un important apartat coreogràfic i un pes absolut de la música ideada per acompanyar els poemes i l'acció dramàtica.

El resultat és un meritori i emotiu espectacle, en què els poemes de Miguel Hernández ressalten en la seva profunditat en la veu expressament modelada i turmentada de Miguel Molina. Però ressalten, també, gràcies a la música per a piano i violoncel composta per Lluís de Arquer. Una música sense pretensions, fàcil a l'oïda i eclèctica com a signe característic, però música bella per damunt de tot, que no molesta, sinó que complementa, i sap trobar la inflexió adequada a cada paraula, a cada vers, com en *Nanas de la cebolla,* o *Góngora,* amb una referència a la música del Segle d'Or inequívoca i sense vocació de disfressa. Amb un vestuari i la presència escènica cabdal de Macarena Vargas com a Josefina, dona del poeta, l'únic inconvenient era una amplificació més sobrera que necessària.

# Sospirant amb la Bartoli

**CECILIA BARTOLI.** Il Giardino Armonico. Dir.: Giovanni Antonini. Händel, Porpora, Veracini.
**L'AUDITORI, 11 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per M. C. P.**



ARXIU

Qualsevol excusa és bona per tornar a gaudir de l'extraordinari do vocal i artístic d'una de les personalitats líriques més rellevants de l'actual panorama operístic. Cecilia Bartoli es presentava per primer cop a l'Auditori de Barcelona, on es van congregar els seus fidels seguidors i personalitats de l'ambient musical i extramusical de tota índole, amb l'orquestra amb què va aconseguir els seus primers èxits indiscutibles, Il Giardino Armonico; la formació barroca que lidera el flautista i director italià Giovanni Antonini. El fenomen Bartoli portava sota el braç el seu nou disc, *Sospiri*, un recull dels seus millors èxits ja publicats en anteriors volums, que inclou només dues peces inèdites. Però al públic present a L'Auditori, això era el que menys li importava. Perquè Cecilia Bartoli es ven per si sola, gràcies a la seva incomparable capacitat pirotècnica i la seva extraordinària sensibilitat per les *sfumature*. I encara que els bravos es van repartir en parts iguals en cada una de les demostracions, va ser en aquest segon aspecte que la mezzosoprano romana va aconseguir sacsejar l'audiència. Perquè moments com el que Bartoli va regalar amb la interpretació d'"Scherza infida" d'*Ariodante*, no tenen preu. I és en aquests moments en què l'art del sospirar –i de fer sospirar–, del dir a cau d'orella a cada un dels presents a l'auditori malgrat el to de veu pianíssim, d'imprecar a la sensibilitat individual de cadascun dels presents, van tenir la màxima repercussió artística. Perquè el do de la bellesa va més enllà del virtuosisme ja conegut i exigit en l'artista romana, sinó que requereix nous influxos de comunicació, com els que es van produir en fragments com el ja esmentat, i en "Ah, mio cor" i "Mi restano le lagrime" d'*Alcina*.

Sens dubte, l'excel·lent nivell artístic d'Il Giardino Armonico va tenir molt a veure en l'èxit de la vetllada. El caràcter exigit a la intèrpret vocal ha de venir ratificat per una actitud cap a la música com la que va demostrar la fantàstica formació barroca. Inflexions, respiracions, accents... que Giovanni Antonini va saber imprimir als seus músics en fragments de tan variable factura com la primera secció del concert dedicada a *Rinaldo*, l'obertura de *Giulio Cesare* o moments de pura màgia com el duet de flauta travessera –amb un Antonini commovedor– i veu en "Felicissima quest'alma" d'*Apollo i Dafne*.

Una vetllada completa i extensa que es va allargar per acabar d'enfervorir els presents amb el "Da tempeste il legno infranto" de *Giulio Cesare* i "Son qual nave ch'agitata" de Broschi.

# Sortir jugant de l'armari

**L'AUDITORI CONTEMPORÀNIA.** BCN216. Dir. Musical: Dani Espasa. Dir. d'escena: Jordi Prat i Coll. J. M. Mestres Quadreny.
**L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 19 D'OCTUBRE DE 2010.**

**per J. Barcons**

Deia el filòsof grec Heràclit que *"el temps és un nen que juga"*. La frase –que ha suscitat polèmics rius de tinta amb interpretacions tothora canviants– pot servir fàcilment per parlar de la música. Ja que la música, per als anglesos, francesos i alemanys, continua conservant en el seu camp semàntic un indiscutible component lúdic: tant *play* com *jouer* com *spielen* signifiquen alhora "interpretar" i "jugar".

Però aquest esperit lúdic de la música no sempre ha estat prou posat de manifest, i menys en aquest passat segle XX, en què certs rictus massa seriosos (als quals contribuí de ben segur un panorama desolat amb dues guerres mundials) van treure naturalitat i originalitat –en sentit estricte– a la pràctica musical. Potser per això diversos moviments apareguts a partir dels anys seixanta van mirar de fer tornar el somriure a les sales de concerts trencant els protocols que imperaven (i encara imperen) als auditoris.

A casa nostra, l'any 1978, n'hi hagué una bona mostra amb l'estrena de *L'armari en el mar*, una peça amb música de Mestres Quadreny, textos de Brossa i escenografia de Tàpies, que els BCN216 s'han encarregat de fer sortir de l'armari, tot reprogramant-la trenta-dos anys després (amb un criteri i realització excel·lents) a l'hora d'obrir el cicle de concerts del seu vint-i-cinquè aniversari.

L'aposta d'aquest grup (que insistentment demanava, als seus inicis, la clau de l'aula 216 del Conservatori del Bruc per jugar amb la música contemporània) és ben coneguda i, cada cop més, tendeix cap a una pluridisciplinarietat que fa que els seus concerts s'omplin d'un públic més jove i divers que el que prolifera en la resta de cicles. Si el que es troben els oients és, a més d'obres interessants, interpretacions compromeses, l'èxit de la proposta està garantit. En aquest cas fou així: excel·lent el pianista i director Dani Espasa en una memorable *immersió* interpretativa, secundada per un flautista que s'autoretratava, un clarinet o pianista descalçat, un percussionista telegràfic, un violinista amb un no gens casual cop de poma al cap... i una munió d'agents escènics entre els quals destacaven Berta Giraut i Bealia Guerra.

Tot això s'ho mirava somrient Mestres Quadreny, a qui l'Arts Santa Mònica dedica fins al 12 de desembre una merescuda retrospectiva. Rere la seva humil serenitat, el mestre Mestres conserva als seus 81 anys aquella mirada atenta i entremaliada de nen que pensa quina una en podrà fer. Que per molt temps –amb el degut respecte a Heràclit!– continuï jugant, divertint-se, i fent-nos *jouer*!

BIBLIOTECA ORFEÓ CATALÀ BARCELONA

ANY JOAN MARAGALL

# Joan Maragall i la música

Com és ben sabut, enguany i també el pròxim 2011, la figura de Joan Maragall esdevé protagonista de la vida cultural i cívica catalana per la doble avinentesa de les commemoracions, respectivament, del 150 aniversari del seu naixement i del centenari de la seva mort.

Maragall, no cal insistir-hi gaire, va ser una figura cabdal del gran esclat que a tots els nivells va suposar per a Catalunya la segona meitat del segle XIX i els primers anys del segle XX, conseqüència directa d'una confluència privilegiada d'esdeveniments que tenen en l'anomenada Renaixença i en el Modernisme dues fites de referència central. La primera com a punt de partida o com a tret de sortida i la segona com a cim i vèrtex màxim, que no darrer, del recorregut.

ARXIU JOAN MARAGALL. BIBLIOTECA DE CATALUNYA. BARCELONA



Maragall és del tot representatiu d'aquest trajecte com a fill directe de la Renaixença i com a figura central del Modernisme en el si del qual, i plenament identificat amb aquest corrent, va confegir la seva fonamental aportació a la cultura i al pensament cívic i social del país.

Massa exclusivament encaixonat en la condició de poeta, Maragall va ser molt més que un escriptor de poesia. Va ser una personalitat inquieta, amb una obra periodística absolutament transcendental i d'una vigència i lucidesa admirables. I va ser també, i això és el que ens interessa, una persona enormement sensible a la música. I aquí cal parlar-ne per activa i per passiva. Per activa com a afeccionat a la interpretació pianística, com a crític, com a poeta, com a assagista i com a traductor de llibrets d'òpera. I per passiva, perquè part de la seva obra literària ha estat inspiració d'un ric patrimoni musical, bona part del qual manté una presència viva en la memòria i en el subconscient popular, i en molts casos, a més, amb una càrrega sentimental molt íntimament sentida per la societat catalana. Així mateix, ha influït en la creació instrumental: recordem la meravella de *Vistes al mar,* la composició d'Eduard Toldrà inspirada en el poema del mateix títol.

Aquest és el Maragall que hem intentat mostrar en el Tema que el lector es disposa a afrontar. Una visió sobre tres aspectes de la permanència de l'obra maragalliana vinculada a la música. Tres aspectes significatius abordats amb una clara intenció de mostrar, i si cal descobrir, una imatge poc coneguda del gran intel·lectual global que va ser Joan Maragall; d'una figura que el pas del temps engrandeix i que l'esmentada doble avinentesa ajuda a situar a l'abast de la nostra societat.

## EL MODERNISME

# Joan Maragall i la música

Una de les característiques del Modernisme, com a moviment renovador, nacional i europeista que modifica sensiblement la realitat cultural catalana entre, si fa no fa, 1892 i 1911, va ser el desig de trencar les barreres entre les arts.

per MIQUEL PUJADÓ

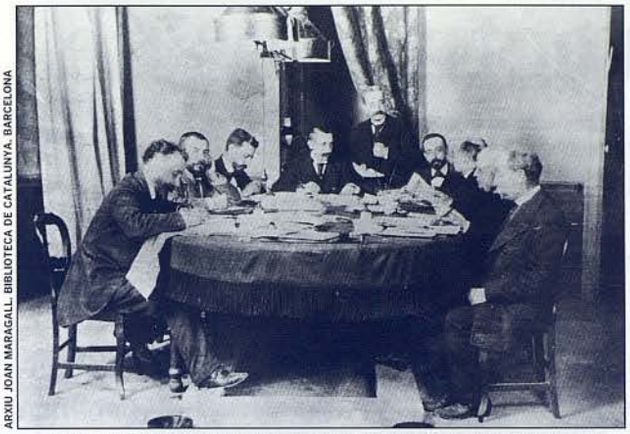
És des d'aquest punt de vista que podem entendre l'interès per l'òpera, i especialment per Wagner, que mostren molts membres del moviment, Joan Maragall entre ells: hi troben una combinació de música, poesia, dramatúrgia i arts plàstiques que respon a la seva concepció de l'art alliberat de la vella divisió en compartiments estancs (concepció també representada, a un altre nivell, per l'obra d'Apel·les Mestres, que fou alhora poeta, músic, dibuixant i jardiner).

Ara bé, Wagner no tindrà una entrada fàcil en l'encara petit univers barceloní: durant la segona meitat del segle XIX, i això durava ben bé des del segle XVIII, Barcelona posseïa una vida musical marcada quasi exclusivament per l'òpera italiana, i aquest entusiasme feia que altres tradicions musicals europees, així com la cultura pròpia, resultessin infravalorades, tot i el revulsiu que va representar l'aparició dels cors d'en Clavé –el qual va tenir la idea d'incorporar al seu repertori un fragment de *Tannhäuser* el 1862, quan Wagner encara era pràcticament un desconegut al nostre país. Sí que és veritat que, a partir de 1860, una certa ampliació del repertori del Liceu permet la programació d'òperes de Gounod, Thomas i altres autors europeus, però la representació es realitza en versió italiana –de fet, fins i tot els músics italianitzaven els seus noms, i no és estrany trobar programes de l'època on Jordi ha estat rebatejat Giorgio i un Josep, Giuseppe. Fins a 1880 no es crea una societat de concerts –fundada pel madrileny Jesús Monasterio– que estrena a Barcelona la *Cinquena* de Beethoven el 1881 (més de setanta anys després de la seva composició!). Un pas endavant en la introducció de la música alemanya el dóna el metge Adolf Marsillach, alumne del doctor Letamendi, que va assistir a una de les primeres representacions fetes al teatre de Bayreuth, fundat l'any 1876, va esdevenir amic de Wagner i es va dedicar a escampar la seva obra per Barcelona, per bé que va topar amb la incomprensió dels seus conciutadans i de diversos crítics. Després de la mort, a causa de la tuberculosi, de Marsillach, és Antoni Nicolau qui comença a introduir Wagner en els concerts que organitza l'any 1886 després de crear la Societat Catalana de Concerts. És ja pràcticament a l'inici del Modernisme que els Concerts Goula (1889) i l'Orquestra Simfònica de Madrid dirigida per Mancinelli (1891) fan que la música simfònica comenci a arrelar a Barcelona i, amb ella, el wagnerisme. El Modernisme anhela renovació, una autèntica obertura a Europa i als nous corrents artístics que hi sorgeixen, sobretot en les cultures del Nord, concebudes des d'aquí com les més avançades (pensem en la influència del noruec Ibsen en el teatre modernista i, especialment, en autors com Puig i Ferreter). Els músics –com és el cas d'Enric Morera, que estudiarà a Brussel·les– deixen d'anar a formar-se a Itàlia i van també Nord enllà.

> Tot i el seu interès apassionat per la música culta, Maragall busca incansablement les arrels del seu poble.

És en aquest context que hem de situar Joan Maragall i la seva relació amb la música; una relació marcada per l'amor, més que no pas per un coneixement tècnic profund –tot i que tocava dignament el piano–, com queda clar en la conferència dedicada a Mozart que pronuncia el 1905 davant l'Associació Wagneriana (la podeu trobar dins el primer volum de la col·lecció "Les Millors Obres de la Literatura Catalana", publicada per Edicions 62: *Elogi de la paraula i altres assaigs*). Maragall, l'any abans, havia publicat una versió cantable de *Tristany i Isolda*, tot i que no estava del tot convençut de la capacitat poètica de l'alemany ("*Wagner* –havia dit–, *com a poeta és un neula*."). Penso que l'interès de Maragall per Wagner cal cercar-lo especialment en la seva dimensió dramàtica, i en la recerca de les essències nacionals pròpia de les òperes wagnerianes, especialment les de la *Tetralogia*: Maragall, a *Visions & Cants* (1900), revisita personatges catalans llegendaris o mitificats (Serrallonga, Joan Garí, el mal caçador, el comte Arnau i Jaume I) per mirar de trobar i definir el que ell anomena les *"mares de l'ànima catalana"*, i que són ben diferents de les de l'*"ànima castellana"*. Per exemple: la combinació –a anys llum del misticisme i l'odi al cos, típicament castellans– de l'espiritualitat amb la terrenalitat i la corporeïtat: al comte Arnau li plau mirar el cel només des de la terra; Serrallonga morirà dient "*crec en la resurrecció de la carn*"; fra Garí s'alça cap al cel des de la pols i l'animalitat, *"com un ós quan se redreça"*. Montserrat, la *"muntanya miracle"* del poema "Joan Garí" –una massa colossal de matèria que sembla projectar-se cap al cel–, és per a Maragall el símbol físic per excel·lència d'aquest concepte dual de Catalunya. I no cal recordar el molt íntim "Cant espiritual", on el poeta no concep l'eternitat sense la percepció dels sentits humans...

Ara bé, per a Maragall, la música sense paraules, tot i que té un cert parentiu amb la poesia pel que fa a la provocació d'emocions, és un món a part, un món abstracte, sense imatges. La poesia i la música tenen potser un origen comú (ambdues han estat "*generades en el ritme de l'eternitat*"),



ARXIU JOAN MARAGALL. BIBLIOTECA DE CATALUNYA. BARCELONA

JOAN MARAGALL A LA REDACCIÓ DEL BRUSI (DIARI DE BARCELONA)

però "*a l'arribar a un cert punt, va cada una pel seu camí.*" Maragall, per tant, destria entre música i cançó. I –melòman convençut, i assistent habitual a sales de concerts– quan utilitza el terme "cant" o "cançó" dins de la seva obra poètica, ho fa des de la concepció híbrida del terme, on la melodia serveix de recolzament per a la veu i la paraula; és a dir, el cant és una manera molt efectiva de divulgar –i fer compartir– idees i sentiments. Fent un incís, aquest ús de la paraula feta cançó té una força que potser no sabem valorar prou bé: pensem que el mateix any que apareix *Visions & Cants,* Morera vol portar la coral Catalunya Nova a París, amb motiu de l'Exposició Universal, i que el projecte, ja prou avançat, queda avortat per pressions exercides des de Madrid, on els diaris posen el crit al cel presentant-lo com a "*antiespañol*". Els qui volen destruir la nostra llengua coneixen prou bé el poder de la paraula cantada, i la consideren altament perillosa, tant al 1900 com durant la dictadura franquista (són prou sabudes les dificultats de tota mena –prohibicions, censura, exili– que sofreixen molts representants de la cançó d'autor contemporània en llengua catalana), i fins i tot ara mateix, en ple segle XXI (sense parlar de les cadenes privades, quantes vegades se sent una cançó en català a través de les emissores de ràdio i televisions públiques estatals?)

Maragall creu en el cant dels homes (com diria anys després el poeta turc Nazim Hikmet) i l'esment constant en la seva obra de la veu com a element físic, dóna sovint a la seva poesia un caràcter *material*, allunyat del somieig propi de la poesia pura (tot i que alguns dels seus poemes, com "La fageda d'en Jordà", siguin un reeixit intent de portar al poema els principis de la pintura impressionista, on la línia queda dissolta a favor del color i les sensacions provocades pels jocs de llums i ombres). És el cas –sense que ens calgui sortir de *Visions & Cants*– dels "Tres cants de la guerra", textos regeneracionistes per excel·lència, i d'altres poemes del mateix volum, pensats, des del punt de vista mètric, accentual i estròfic, per ser cantats ("El cant de la Senyera", "Cant dels joves") o almenys dits en veu alta ("La sardana").

Ja a "L'oda infinita", poema inicial i en certa manera programàtic de la seva obra, el cant hi és present ("*Dia i nit me l'ha dictada / tot quan canta en la ventada*"; "*Va entonarla ma infantesa / entre ensomnis d'amor pur*"). El "*ressò de les cadences / de l'aucell d'ales immenses / que nia en l'eternitat*" amb què es clou el poema connecta amb l'extracte de la conferència que hem esmentat abans: l'eternitat com a naixença de la poesia i de la música pura; germanes que, a partir d'un cert moment, separen els seus camins.

No podem oblidar que, tot i el seu interès apassionat per la música anomenada culta, Maragall busca incansablement les arrels del seu poble i que, per a això, ha de ser especialment sensible a les diverses formes de la lírica tradicional. Molts dels seus poemes tenen ressons populars gràcies a l'ús de versos curts, de cinc o set síl·labes, la utilització de la quarteta com a unitat estròfica –de vegades fa servir el romanç– i de la rima assonant (és el cas de la primera de les "Pirinenques", "La ginesta", "Goigs a la verge de Núria", "Sol solet", "La Cançó de Sant Ramon", "La balada del bes", "Himne de l'arbre fruiter", "Els focs d'aquest Sant Joan", etc.) i molts textos semblen, de fet, concebuts en funció de la música ("Per tu ploro" –que consta com a "sardana"– i "L'Empordà", entre d'altres). Sovint, Maragall incorpora als seus poemes fragments de cançons prou conegudes, més o menys modificades, com veiem al "Tríptic de l'any", concretament en el segon poema de la secció «Corpus»:

*Els gegants, els gegants*
*ara ballen, ara ballen;*
*els gegants, els gegants*
*ara ballen com abans [...]*

O bé a "La cançó del comte Arnau", inclosa en la seva segona visita al personatge, publicada a *Enllà* (1906), i que parafraseja i amplia, respectant-ne la forma, l'arcaica cançó popular que va donar naixença al mite:

*–Tota sola feu la vetlla,*
*muller lleial?*
*Tota sola feu la vetlla,*
*viudeta igual?*
*–No la faig jo tota sola,*
*comte l'Arnau;*
*no la faig jo tota sola,*
*valga'm Déu val [...]*

Per últim, caldria esmentar els poemes de Joan Maragall en què el tema és pròpiament musical. És el cas d'"Havent sentit Beethoven", dedicat a la interpretació feta per un infant anomenat Miecio Horzowzky:

*[...] El gros aucell, en mans del xic infant,*
*debatia ses ales poderoses [...]*

I també d'un poema poc conegut de 1897, "A uns músics que van pel carrer":

*Aneu pel carrer – rimant alegria.*
*La gent que us escolta – de lluny i de prop*
*acompassa els passos – a la melodia,*
*pensament i tot [...]*

Resumint: cal distingir entre el Maragall melòman i el Maragall que utilitza la cançó popular com a clau de les característiques nacionals catalanes. Wagner, per a ell, és, en alguns aspectes, una frontissa entre els dos mons: un gran músic, un gran home de teatre, un bon intèrpret de l'ànima col·lectiva, un poeta més aviat discutible... Però no comparteix la veneració hagiogràfica que l'Associació Wagneriana sent per l'autor de *Lohengrin*. Acabem donant la paraula al mateix Maragall: "*L'exemple característic de la transfiguració de la paraula per la música, no és pas en Wagner que jo el trobo; em cal un major desequilibri, una major disparitat entre ambdues concepcions, poètica i musical, menys unitat d'inspiració: em cal la santa inconsciència de l'atzar en l'encontre dels dos elements. I tot això ho trobo jo realitzat i conduït en totes les seves conseqüències, ho trobo exemplaríssim, en el* Don Juan *de Mozart.*"

Penso que, si contemplem Maragall no pas a la llum del compacte wagnerisme modernista, sinó des de la dissidència mozartiana, podrem entendre molt millor la seva capbussada constant en les aigües de la potser innocent, potser inconscient, però sempre profunda lírica d'arrel tradicional.

# Les visions asimètriques de Maragall i Pedrell al voltant d'*El Comte Arnau*

La relació entre Felip Pedrell i Joan Maragall s'inicià amb intensitat com a conseqüència de la composició del festival liricopopular *El Comte Arnau*. Per a Maragall, la cançó popular i la figura del comte Arnau fou un veritable leitmotiv, sempre present.

per FRANCESC CORTÈS

Deia Josep Maria de Sagarra que al personatge del comte Arnau s'hi havia d'acarar tot poeta català. Segons Magí Sunyer, l'origen del mite se situaria en una cançó popular, datable vers principi del segle XVII, i recollida per Milà i Fontanals i per Marià Aguiló.[1] Una altra figura cabdal, veritable agitador ideològic de la Renaixença, Víctor Balaguer, també havia fet seu aquest mite, tot reelaborant-lo, de manera provocadora i novel·lesca.

Un altre tema de tradició popular, el "mal caçador", es barreja en la literatura vuitcentista amb la del comte Arnau. Aquest complex argumental seduí escriptors catalans i mallorquins de finals del segle XIX, des de Josep Maria Quadrado a Albert de Quintana, Jaume Ramon i Vidales, Anicet Pagès, Ramon Picó, Damas Calvet, fins a arribar a Frederic Soler, el qual el 1900 en va escriure una versió dramàtica, *Lo Comte Arnau*. Qui més va estudiar el mite, Romeu Figueras, considerava aquesta darrera versió de Pitarra una obra excessivament fabulada i vulgar, que estrafeia la cançó popular.

Les reiterades aportacions literàries sobre la figura del comte, i el fet que Àngel Guimerà en cités un fragment a *Les monges de Sant Aiman* (1895), mostren com la temàtica interessava als contemporanis, i com anava forjant un dels mites referencials de la imatge de la pàtria catalana que es forjava des de final de segle XIX.

Pedrell degué proposar-se de posar música a la temàtica del comte Arnau vers el 1900, abans, doncs, de concebre els primers projectes de *La Celestina*.[2] Maragall es posà en contacte amb Pedrell després que aquest li demanés de poder compondre una òpera sobre el poema, encara inacabat. A la revista «Catalònia» aparegué el primer fragment d'*El Comte Arnau* maragallià. Fins al 1906 no es publicaren les darreres parts del poema, "L'ànima", "La cançó del Comte Arnau" i "Escolium". El 1911 publicà a *Seqüències* la darrera part, "La fi del Comte Arnau".

Enric Morera i Joan Gay també havien sol·licitat permís a l'escriptor per convertir la mateixa peça poètica en obra lírica. Maragall, però, encara no podia enllestir el seu *Comte Arnau*, i no s'atrevia tampoc a convertir-la en una obra unitària ni a arranjar-la com a peça escènica, ans al contrari.

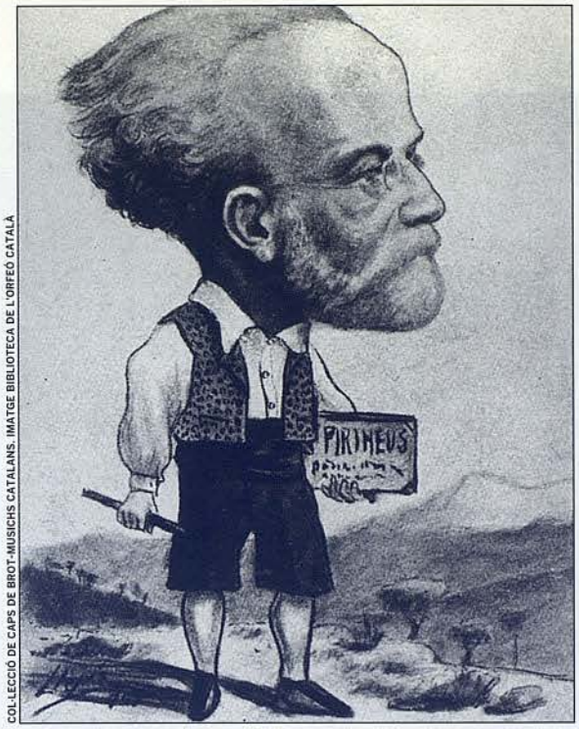
Pedrell tornà a insistir a Joan Maragall per musicar el poema i convertir-lo en òpera. El poeta li respongué poc convençut de poder acabar la part literària: *"[...] El Comte Arnau sigue andando y algo verá usted de ello: éste me parece a trozos muy musical, pero teatralmente no lo siento ni sé cómo lo hiciera. Sólo comprendo que un músico hiciera de él lo que Strauss del don Juan de Lenau (guardando las distancias); un poema musical que comentara las palabras... sin las palabras.[...] ¿No ha pensado usted nunca en tratar musicalmente la tragedia griega? ¿Prometeo, Los Persas, etc.?"*[3]

Pedrell començà la composició de l'obra vers el 15 de desembre de 1903. Si fem cas de les seves paraules, l'obra quedà enllestida al principi de 1904.[4] El fet de titular-lo com a "festival líric" s'ha de llegir com una picada d'ullet al *Parsifal*, certament. Però també s'explica en funció d'un projecte de més abast. Pedrell havia concebut un pla per representar obres líriques catalanes, un Festival, en sintonia amb els diversos propòsits, les múltiples temporades de teatre català projectades, els innovadors "teatres de natura" que oferien òpera a l'aire lliure tot imitant l'exemple importat des de França. Allí tindria lloc la representació del seu *Comte Arnau*. El mateix Maragall l'adreçà a Adrià Gual com la persona més idònia per a la posada en escena.

La concepció que poeta i compositor tenien al voltant de la forma, la dramatúrgia, i l'abast que podia tenir el mite era ben diferent. Al capdavall, no seria aquesta la primera ocasió en què un compositor aportés una interpretació diferent de la proposada per l'escriptor. Pedrell començà a treballar sobre materials inèdits del poema, amb l'ajut del poeta lleidatà, i amic, Magí Morera i Galícia. La singularitat del cas, però, es troba en el fet que no fou només el compositor qui se sentí influït per la poesia, el mateix Maragall esperava sentir quina era la solució musical per trobar un motiu d'inspiració i continuar la seva obra poètica. En una carta del 1904, Maragall estava convençut de les diferències entre el seu *Comte Arnau* i la partitura de Pedrell: *"[...] No me pregunte por qué yo estoy seguro de que usted ya tiene su desenlace y* mi *Conde, un poco asustado de lo que pasa, se esconde en su misterioso viaje en la más oscura tiniebla. ¡Venga, venga el temporal musical, que yo espero ha de traer tras de él la nueva luz de la aparición poética!"*[5]

L'estructura de l'obra, pels volts del març de 1904, no estava ni molt menys enllestida. Pedrell no sabia com havien de titular-se i orientar-se argumentalment les dues parts de l'obra. Maragall apuntava un possible final: *"[...] Pero el músico por sí prevé, y la música por sí sola reacciona con su ser propio y se alza, estalla un canto litúrgico en una sinfonía de la canción misma, ¿qué se yo?"*[6]

Mentre Maragall li recomanava d'acabar amb una mena de simfonia basada en la cançó popular del comte, Magí Morera i Galícia li aconsellava que no clogués l'òpera amb cap mena de final apoteòsic: *"[...] Pero si valiese, te diría que en mi concepción de esa leyenda no cabe de ningún modo un*




COL·LECCIÓ DE CAPS DE BROT-MUSICHS CATALANS. IMATGE BIBLIOTECA DE L'ORFEÓ CATALÀ

FELIP PEDRELL

aleluya *final, porque el esplendor, la alegría, la claridad de ese grito están reñidos con el terror trágico de esa alma en pena, que gime eternamente y se deja oír dentro de nosotros mismos cuando nos sentimos en tempestad."*[7]

Pedrell envià les cartes de Magí Morera a Joan Maragall per saber-ne el seu parer. Després de veure com la proposta de Morera era molt més teologal, fins i tot destriada sobre opinions dramatúrgiques fonamentades en el teatre de Shakespeare, Pedrell optà per una solució salomònica: establí un compromís entre les indicacions de Morera i Galícia i les de Maragall:[8] *"[...] Magnífico remate escénico me parece el de su Festival. Ahora me voy dando mejor cuenta de que usted ha concebido la obra sobre todo escénicamente. Es otra concepción que la mía, pero para darla al pueblo comprendo que era menester."*[9]

Al principi de setembre del 1904, el poeta va cloure un altre episodi del seu poema, en el qual se li aparegué la figura del comte, amb un caire diferent: el comte estava lluitant per redimir la seva ànima; el seu tarannà era molt més humà, mentre duia la càrrega feixuga dels seus pecats sorollosos, i s'allunyava amb tot el seu seguici vers l'infinit, tot cantant la cançó popular "*amb un* diminuendo".[10] El concepte de l'obra esdevenia oposat al final al·legòric proposat per Pedrell. Però era massa tard per harmonitzar el final pedrellià amb la darrera visió de Maragall.

El projecte d'*El Comte Arnau* comptava amb la participació entusiasta de Lluís Millet, de Joaquim Cabot com a president de l'Orfeó Català, de l'escriptor Lluís Carles Viada, i d'Adrià Gual. Pedrell, malgrat que entrat el 1904 no tenia encara l'obra totalment perfilada, ja havia pensat que es podria representar a la plaça de braus de Les Arenes de Barcelona, un indret on durant l'estiu sovintejaven els espectacles nocturns a l'aire lliure.[11] Fou Lluís Millet qui proposà al compositor tortosí d'adreçar-se a Eusebi Güell, a fi d'aconseguir el seu permís per a la representació al Parc Güell, indret que en aquells moments encara s'estava edificant sota les directrius de Gaudí.[12]

Millet i Joaquim Cabot obtingueren l'autorització d'Eusebi Güell per representar l'obra al Parc Güell. Lluís Millet s'entrevistà al Parc Güell amb Gaudí. L'arquitecte va dissenyar sobre el terreny l'espai que podria abastar l'escenari, la disposició de les localitats per als espectadors, i va considerar el tipus d'acústica en un projecte que prenia exemple en un somniat teatre grec: *"[...] Ahir vaig veure el senyor Gaudí i estiguérem junts al Parc Güell. Allò és exprés per a grans representacions i és el marc exprés per al* Comte Arnau. *En Gaudí, que és la mateixa bondat i gran home, féu assenyalar l'escenari que ell creu que fóra suficient amb pals, 20 pams d'ample per 10 de fondària* [serien aproximadament uns quatre metres d'amplària per dos de fons, unes proporcions més aviat reduïdes]. *Quedà un espai grandíssim. Féu pujar dos homes sobre un cavallet i ressaltava grandiosament sobre el fondo del caseriu de la ciutat i la blavor de cel i mar."*[13]

A la darreria del mes de març de 1904, el compositor es desplaça a Barcelona, però no es veié amb Maragall. En canvi, aprofità la curta estada per entrevistar-se amb un dels copropietaris de la plaça de Les Arenes. El projecte es quedà a les beceroles, de moment.

El 25 d'abril de 1936, dins del concert de música hispànica que va cloure a Barcelona la celebració del XIV Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània, i del III Congrés Internacional de Musicologia, s'interpretà un fragment d'*El Comte Arnau*. Pau Casals, que va dirigir la tercera part del concert, va triar les escenes cinquena a vuitena. L'obra tancava un extens concert, d'excessives voluntats compilatòries, a altes hores de la nit i amb un públic extenuat pels actes dels dos certàmens que va convertir Barcelona per pocs dies en la capital de la música. Mentre, pels carrers de la ciutat, s'hi imposava la tensió prebèl·lica. Aquell va ser un homenatge pòstum al compositor, com ho va ser l'edició de la partitura de cant i piano el 1911. El comte imaginat per Pedrell i Maragall mai no va acabar de sentir-se del tot, encara avui és al purgatori.

## NOTES

**1.** SUNYER, Magí. *Els mites nacionals catalans*. Vic: Eumo editorial, 2006, pàg. 94-98.
**2.** Carta de Joan Maragall a Felip Pedrell. 9 de gener de 1900.
**3.** Carta de Joan Maragall a Felip Pedrell. s.d. [anterior a octubre de 1904].
**4.** *Ibidem*, pàg. 19. Tot i això, aquesta data devia correspondre a la culminació del primer esborrany, ja que ell mateix referia que la instrumentació i la reducció per a cant i piano daten d'aquell mateix any, però no pas de la mateixa data. Malgrat que fos possible que ho compongués amb tal celeritat, crec molt més probable que l'orquestració fos enllestida cap al mes de març. No s'han trobat els esborranys de la partitura.
**5.** Carta de Joan Maragall a Pedrell. Barcelona, 10 de març de 1904.
**6.** Carta de Joan Maragall a Pedrell, 10 de març de 1904.
**7.** Carta de Magí Morera a Felip Pedrell. Lleida, 14 de març de 1904, B.C., M-964.
**8.** Joan Maragall posava molt d'èmfasi que tota l'obra havia de girar entorn de la cançó popular, la qual havia de redimir el Comte: la cançó popular, sinistra, havia de canviar, en cantar-la, l'esposa d'Arnau, que llavors es convertiria en amorosa, tot demanant pietat. D'aquí ve que, en canvi, Maragall indiqués a Pedrell que clogués la seva versió amb una simfonia sobre la cançó popular. A la partitura per a cant i piano, editada l'any 1911, Pedrell anotava que "*per raons teològiques [...] no pot tenir cap final*", recordant el que anys enrere li havia indicat Morera i Galícia.
**9.** Carta de Joan Maragall a Pedrell. Barcelona, 17 de març de 1904.
**10.** Carta de Joan Maragall a Pedrell. Blanes, 2 de setembre de 1904.
**11.** PEDRELL, F., *Jornadas Postreras: 1903-1912*. Valls, Eduardo Castells, 1922, p. 16.
**12.** Carta de Lluís Millet a Pedrell. Barcelona, 6 de febrer de 1904. Editada per MILLET I LORAS, M. D., *Lluís Millet a Felip Pedrell. (Epistolari)*, «Recerca Musicològica», VI-VII, 1986-1987, pàg. 326.
**13.** Carta de Lluís Millet a Pedrell. Barcelona, 18 de febrer de 1904. Editada per MILLET I LORAS, M. D., *Lluís Millet a Felip Pedrell. (Epistolari)*, «Recerca Musicològica», VI-VII, 1986-1987, pàg. 328.

# Joan Maragall, una poesia feta música

Quan una nació es troba en procés de construcció de la seva identitat, necessita recolzar-se en una llengua, crear uns referents mítics, bastir una èpica literària i musical, i identificar un repertori himnic, musical i poètic alhora, a través del qual es puguin unificar i reivindicar les diverses sensibilitats. Aquest camí és el que seguí la nació catalana des de la darreria del segle XIX i durant els primers anys del XX.[1] És una obvietat, o potser no, recordar que la música va tenir un paper decisiu en el procés, ja fos des del punt de vista associatiu, com des de la creació musical i la recerca dels elements himnics a què ens referíem.

per FRANCESC CORTÈS

La importància d'un escriptor per a un poble i per a una llengua es pot mesurar des de molts punts de vista. Ara per ara, solem reduir-ho a paràmetres quantitatius i qualitatius. Hom dedica atenció a un poeta quan hi ha una gran reincidència: aquest seria el cas de Verdaguer, sobre el qual coneixem més de 1.150 musicacions. És una xifra provisional, en part perquè el repertori continua creixent, sortosament. De Joan Maragall tenim indexades unes 107 partitures: és una xifra considerable, que el situaria com el tercer poeta més musicat en català. El segon seria Apel·les Mestres, de qui s'inventarien unes 251 peces.

Les prelacions i les xifres suggereixen poc més que un ordre. L'important és la densitat en un moment històric determinat, i també l'actualitat del cas. Verdaguer és encara un referent, mentre que Mestres resta quasi oblidat.

Un factor significatiu és l'estima que el poeta assolí, i la capacitat per originar obres a través de les quals la societat s'identifiqués. Els paràmetres que cal mesurar són diversos: des de la creació de cicles de *lieder*, a la nova cançó catalana. També poden assolir un lloc referencial per la seva qualitat, per romandre al repertori. O per haver generat peces líriques destacades. Cal tenir present la força d'un text identitari, que per raons històriques i/o socials haurà assolit singularitat: són els poemes a partir dels quals s'han creat les grans icones de la cultura: *L'emigrant*, *L'Empordà*, *El cant de la senyera*, *Virolai*, *L'estaca*, *Els segadors*, i tants d'altres. Maragall, al costat de Verdaguer, entra en aquesta categoria.

Joan Maragall estimava la música, i com a home del seu temps, s'hi implicà activament. Prengué posició davant del wagnerisme i davant de la "reintroducció" de Mozart. Traduí per a l'Orfeó Català el repertori romàntic europeu llavors referencial, els textos de Goethe, Schiller, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Wagner i d'altres, essent la seva traducció del *Tristan i Isolda* una peça referencial al seu temps. Nombrosos articles seus tractaren sobre música, sobre el Palau de la Música. A través d'aquests s'ha definit la seva estètica musical.[2] Però aquests elements no són, necessàriament, els que atreuen l'atenció dels compositors: només creen una empatia.

**Joan Maragall estimava la música i s'hi implicà activament.**

Quan traspassà, el 1911, Millet va dir d'ell que *"tenia el do de resoldre en armonia tot lo aparentment contradictori, en la pau profunda de son esperit [...]. Per això ell sortia, en les baralles entre germans de patria, amb els braços extesos, volent-los redimir de l'apariencia enganyosa que·ls encenia en lluita."*[3] Més enllà, encara, se'l va voler veure com *"la veu del geni de la terra, guardiana de la nostra fortalesa en l'ideal":* és a dir, Millet el va voler fer seu. És obvi: el compositor de l'himne de l'Orfeó Català, escrit el 1896, havia de compartir ideals. Aquest himne esdevingué a partir del 1918 l'himne de la Germanor dels Orfeons de Catalunya. Significà, però, molt més que l'himne d'una agrupació coral: en temps de la dictadura fou un desafiament de l'oposició catalanista al règim.

Maragall serví per a la composició del que anomenaríem un monstre que va fer fortuna: "monstre" musical, ja que es posà lletra a una música ja composta de molt abans. Ens referim a la sardana *Per tu ploro*, escrita per Pep Ventura, i a la qual s'afegí el 1906 el text de Joan Maragall "Anem a la muntanya que ara ve el bon temps". La vinculació de Maragall amb el nou moviment que s'apropià de la sardana al principi del segle XX justificaria aquesta presa emblemàtica. Des de la publicació sardanista «La Sardana Popular» s'editaren diferents partitures de sardanes amb text de Maragall, o bé inspirades en la poesia –en la geografia poètica i simbòlica– de Maragall.

Part de les seves obres ajudaren a edificar el concepte de pàtria catalana. Enric Morera sabé treure profit de la musicalitat maragalliana, i de l'es-



ARXIU JOAN MARAGALL. BIBLIOTECA DE CATALUNYA. BARCELONA

JOAN MARAGALL, RETRAT DE JOVENTUT



ARXIU JOAN MARAGALL. BIBLIOTECA DE CATALUNYA. BARCELONA

JOAN MARAGALL, RETRAT DE L'ANY 1908



tima popular pel poeta que havia donat un tomb decisiu al final del romanticisme renaixent. Maragall forní text per a algunes de les partitures més emblemàtiques del tombant de segle, com *La nostra bandera* i *L'Empordà*. Aquesta darrera va ser escrita pensant en la coral Catalunya Nova, amb la qual Morera volia eixorivir el moviment claverià. La seva versió primera era per a cor d'homes, com d'altres sardanes corals escrites en aquells anys. La partitura té una importància cabdal dins de la nova orientació noucentista de la cultura catalana: abandonava una mica l'ambient pairalista pirinenc, construïa el nou mite de l'Empordà com a receptacle del món clàssic, l'indret on s'empeltà amb la catalanitat atàvica de la plana empordanesa, representada per la mixtura del pastor pirinenc i la sirena, la dona d'aigua, vinculada amb el mar Mediterrani. De la col·laboració entre Morera i Maragall sorgí un himne que durant uns anys tingué una significació ben singular, impulsada per iniciativa del tenor Viñes, a Moià, el 1905: l'*Himne de l'arbre fruiter*.

La lectura patriòtica de Maragall es palesa en l'edició d'*El sentiment de Pàtria,* que Francesc Cambó el 1932 va prologar. És bo recordar que el poeta va ser l'autor d'*Escolta Espanya*, que acaba amb aquell *"adéu a Espanya"* tan simptomàtic del moment.

Dues vessants destacades de les obres inspirades en Maragall són la creació de cançons catalanes i el repertori inspirat en la nova visió de la geografia catalana maragalliana. Pel que fa a la primera, Eduard Toldrà guanyà el 1927 el Premi Concepció Rabell amb el recull *Garba*, escrit entre 1916 i 1927, en el qual trobem poesies maragallianes. La cançó és el gènere en què l'obra de Maragall s'ha musicat més a bastament. Les obres de Manuel Blancafort, Ricard Lamote, Frederic Muset, Narcís Bonet, Manuel Borguñó, Joaquim Zamacois, Ramon Godó, Antonio Alberdi i les nombroses de Toldrà ho demostren. Pel que fa a les versions per a cor, les versions d'*El mal caçador*, *Cant de maig*, *La vaca cega* i *Cant espiritual* són les obres que més vegades han estat musicades.

Un aspecte que cal subratllar es troba en les importants referències que l'obra de Maragall obrí a la mediterraneïtat, a la catalanitat noucentista, als nous vitalismes que referien espais diversos del romanticisme noucentista. Aquestes visions serviren com a punt d'inspiració de manera singular per a la generació que es mostrà activa ja al segle XX. L'exemple més evident es troba en el quartet *Vistes al mar* d'Eduard Toldrà. Aquesta peça, escrita el 1920, consisteix en una evocació poètica, inspirada en el recull *Vistes al mar* de Maragall, i encapçalada per "La ginesta".

Maragall continua essent actual en les versions de Jaume Arnella, Dolors Laffitte, Guillermina Motta, Xavier Ribalta o Marina Rossell. És la música dels nostres dies.

## NOTES

**1.** Convindrà que tinguem presents les noves lectures i les noves imatges de la Catalunya contemporània, bastida a través d'unes altres peces, de diferents tipus, com *L'Empordà*, *Boig per tu*, *L'estaca*, *Al vent*, l'himne del Barça, o d'altres que es recullen a *Cançons que cal saber*. Barcelona: Pòrtic, 2010.

**2.** RADIGALES, Jaume. *El pensament musical de Joan Maragall*. Barcelona: Fundació Joan Maragall, Quaderns, 1995.

**3.** MILLET, Lluís. *Joan Maragall,* «Revista Musical Catala-

L'òpera francesa és molt més que *Carmen*, i això, Béatrice Uria-Monzon ho sap molt bé. De fet, lamenta que la identifiquin massa sovint amb la gitana imaginada per Bizet, i deixant en segon terme altres rols del repertori francès que la mezzosoprano té en cartera des dels seus inicis. La Didon a *Les Troyens* de Berlioz n'és un exemple, però ni de lluny l'únic. De fet, la cantant comença a obrir nova etapa introduint progressivament diversos rols normalment atribuïts a sopranos, com són la Chimène de *Le Cid*, *La Navarreise* i *Cléopâtre* de Massenet, i la divertida *Grande-Duchesse de Gérolstein* de Jacques Offenbach; tots aquests dins l'àmbit francès. Però també la Sarah de *Roberto Devereux* de Donizetti, *Tosca* de Puccini –paper en què debutarà el 2012– i la princesa d'Èboli en la versió francesa del *Don Carlos* verdià, amb debut en el rol a Viena. No amaga la seva estima per Barcelona i el Gran Teatre del Liceu, on espera tornar aviat.

# Béatrice Uria-Monzon

## Una Carmen del segle XXI

RMC 314

per MERCEDES CONDE PONS

**–Vostè ha interpretat moltes vegades *Carmen* al llarg de la seva carrera, però aquesta ocasió té un matís que la fa diferent, i especial, ja que es tracta, també, d'una producció especial. Parlem de la producció que Calixto Bieito va idear a mitjans dels anys noranta per a una *Carmen* ambientada a Ceuta, al paratge fronterer entre Espanya i el Marroc. Una producció que, contràriament al que acostuma a passar quan Bieito estrena noves lectures dels clàssics operístics, ha provocat més acceptació que no pas rebuig, amb una posada en escena, en definitiva, que permet mirar la coneguda òpera de Bizet amb uns altres ulls; potser amb una lectura més profunda i carregada de sentit que el que té l'òpera original concebuda per Bizet. M'agradaria conèixer la seva visió sobre el personatge protagonista de l'òpera, una dona espanyola, però vista des de l'òrbita francesa... Vostè que també té part d'espanyola i de francesa... Com imagina vostè Carmen?**

–Jo no veig Carmen com un personatge amb identitat francesa o espanyola, perquè crec que la història de *Carmen* és una història sense una necessària identitat cultural. És la vida que pot viure qualsevol dona maltractada i que es pot llegir en els diaris, lamentablement, cada dia. I això és el que veritablement m'interessa. La part folklòrica d'Espanya, que sí que hi és, no és el que més m'interessa i penso que no és l'element més fort de l'òpera. El que vull mostrar en la meva Carmen és que és una dona amb cor, amb ànima i amb la seva pròpia història. Ella no és una prostituta, per bé que és una dona sensual; però no necessita demostrar-ho massa. Avui dia es poden veure dones sensuals en molts diaris i determinades revistes i no per això s'han de mostrar vulgars o amb posats ostentosament sensuals... Per exemple, una dona que trobo molt sensual és Penélope Cruz i mai no l'he trobat vulgar... Penso que *Carmen* és una història banal, però el que jo vull mostrar és una dona amb cor, molt humana.

**–Què és el que més ressalta Calixto Bieito en aquesta *Carmen*?**

–Ell s'ha preocupat essencialment del drama de Carmen, mostrant la veritat de la història, el fons del drama i, per tant, ha fet desaparèixer tots aquells tòpics folklòrics i poc reals de l'Espanya que s'hi retrata. Bieito presenta una història de passió, d'amor i de mort, perquè la mort de Carmen és un assassinat. És una història que podria passar a qualsevol lloc, malgrat que Calixto Bieito l'hagi ambientada a Ceuta, perquè en el fons l'escena tampoc no dóna gaires pistes d'on se situa l'acció, sobretot en el primer acte, amb la cabina telefònica com a únic element visible: podria ser qualsevol altre lloc d'Espanya. I això és el que m'ha interessat d'aquesta producció; precisament per l'adequació de cada paraula a cada situació. La coneguda "Havanera", per exemple, no és una ària de seducció, i jo no puc entendre per què sempre s'ha vist així. Quan preparo un rol intento veure com em puc situar jo, Béatrice, dins la realitat que em planteja el personatge; com reaccionaria jo en aquesta història, en aquella època, en aquella situació, però combinant-ho amb la meva pròpia història, la meva sensibilitat i educació. Intento establir un paral·lelisme entre aquests dos horitzons, que poden semblar llunyans, i em pregunto: "On em situo jo, Béatrice, davant la història de Carmen?" Evidentment, jo no m'hi reconec pas, en Carmen, però la puc comprendre i la puc estimar i el que he d'intentar, sobretot, és entendre i assumir què vol dir ella amb l'"Havanera", quina relació tenen Don José i Escamillo, com viuria jo la situació que viu Carmen... Ella no pot ser una *femme fatale* des del principi fins al final de l'òpera; és quelcom que es va descobrint al llarg de l'acció. Sóc incapaç d'entendre les cantants que, mentre Don José canta la seva romança "La fleur que tu m'avais jetée", estan fent posats




seductors en comptes d'estar commogudes, encara que en l'acció no estimin aquell home! En qualsevol cas, en una situació real, encara que jo no estimés aquell home, estaria emocionada si algú em digués aquelles coses tan boniques! I, encara que la decisió sigui categòrica i inamovible, quan, al quart acte, Don José li diu a Carmen que no la deixi, que es farà bandit, que farà el que ella vulgui... a mi em vénen ganes d'acariciar-li la cara, malgrat que no l'estimi, perquè en la vida un es pot trobar en aquestes situacions i a mi no m'inspiren indiferència o fredor.

**–Creu, doncs, que és la primera vegada que fa una Carmen realista? Aquest matís afecta també la seva manera de cantar?**

–No hi ha diferències gaire evidents a nivell musical, perquè el ritme, el temps, està escrit. Però amb Marc Piollet –el director musical– hem treballat molt a gust, perquè ell ha posat molta atenció al desenvolupament de l'acció; ens escolta i està molt atent a les inflexions que ens demana també el director d'escena, per posar d'acord el so de l'orquestra amb les nostres intervencions. A nivell musical, els canvis també es produeixen en funció del *partenaire* que tens al costat. Jo no podria fer aquesta *Carmen* si no tingués al meu costat un Don José com el del Roberto Alagna, i això ho afirmo rotundament. Nosaltres dos tenim molta confiança perquè ens coneixem de fa molt temps i tenim un vincle molt fort i hem cantat molt junts. I

> “Carmen és una dona amb cor; no és una prostituta.”

és evident que, quan un canta, hi juga molt també el que li arriba de l'altre, i en aquest tipus d'art és bàsic estar atent al que l'altre et proposa, t'ofereix. Per tant, la construcció del personatge no és només meva, sinó també en part del Roberto i, naturalment, del Calixto Bieito.

**–Vostè va néixer a França, però el seu pare era de Madrid. Quina relació té amb Espanya?**

–Jo sóc francesa, parlo millor francès i, fins i tot, conec millor la cultura i l'educació francesa, però tots els espanyols que em coneixen, i el meu físic també ho revela, diuen que sóc molt espanyola, que tinc un sentit de l'humor molt d'aquí i, de fet, cada vegada que vinc aquí m'agrada anar a veure toros... Però no és que m'agradi veure morir els animals!, és tot el que ho envolta –el ritual, la força que se'n desprèn– el que m'agrada. Em passa el mateix quan vaig a veure i escoltar flamenc. Fa poc va venir la meva filla i vam anar a veure un espectacle de la María Pagés i, de cop i volta, es va posar a plorar d'una manera... i jo també! És quelcom que t'agafa, com un nus a l'estómac que no es pot explicar... i jo sé que és la meva sang espanyola el que fa això. Potser el meu cap és més francès, però el meu cor, la meva sang, és espanyola, i em frustra no haver pogut viure més en aquest país. De fet, ni tan sols em sento pròpiament francesa, sinó més aviat del meu poble, Agen [situat entre Bordeus i Tolosa], on tinc la casa familiar dels meus pares i on m'agrada viure. D'altra banda, el fet que la meva feina impliqui tants viatges fa que necessiti un sol punt de referència que, ara mateix, és casa meva, a Agen. Però potser més endavant tindré una casa al sud d'Espanya... El meu pare, quan érem petites, ens parlava molt de l'Espanya gitana, li agradava molt el caràcter i les tradicions del sud d'Espanya i ell, que era pintor, va pintar moltes escenes de *corridas de toros*, però també de carrers on el sol dóna de forma enlluernadora... Potser per això m'agrada tant cantar *Carmen*...

**–A la seva pàgina web els dibuixos que apareixen són del seu pare... Per tant, té precedents familiars en el món**

**de l'art. De quina manera ha influït això en el fet que vostè es dediqui actualment a una professió artística?**

–Els artistes, sigui quin sigui el llenguatge que facin servir, ja sigui la literatura, la pintura, l'escultura, la dansa o la música, busquen la mateixa cosa. Quan el meu pare em parlava de la seva obra, de la seva recerca, de les seves conquestes, dels seus objectius, m'explicava les mateixes sensacions i inquietuds que sento jo ara, malgrat que la seva tècnica sigui en l'àmbit pictòric i la meva, en l'àmbit vocal. Però la recerca, l'abandonament d'un mateix, és la mateixa cosa. A més, són coses que costa molt de posar en paraules. Crec que això m'ha ensenyat i reconfortat al llarg de la meva carrera.

**–Quina recerca és aquesta que és comuna a qualsevol artista, mitjançant diverses disciplines?**

–És difícil d'explicar. Busquem la perfecció, la bellesa. Però, on acaba la bellesa, la perfecció? En un mateix. Ara, per exemple, em comencen a demanar que ensenyi i a mi em resulta molt difícil explicar com s'ha de cantar, perquè hi ha coses que no es poden ensenyar. La veritat és només dins d'un mateix i un l'ha de saber descobrir. Perquè si es tractés només de tècnica, podria haverhi molts Pavarotti i Callas; però, afortunadament, no és així. S'ha de buscar en un mateix, no es tracta d'imitar. El lligam entre els artistes és aquesta recerca comuna de la bellesa que resulta difícil d'explicar com trobar. I en el cant, sovint un està massa preocupat per la tècnica i, a vegades, el que cal precisament és abandonar-se, no voler controlar en excés. Amb això passa el mateix com amb l'amor; un excés de control el fa desaparèixer. En el cant líric trobo un paral·lelisme amb el cant flamenc, perquè, de fet, és com un crit, un deixar anar el so de forma controlada però lliurement, perquè és un crit de l'ànima. Un s'ha d'abandonar a l'art, perquè si no cantaria com una màquina. Sempre s'està a la recerca de la perfecció, però l'instant és l'únic que compta. És una qüestió d'equilibri, tant en el cant, com en la vida, com en l'amor.

**–Vostè explica a la seva pàgina web que va haver-hi un moment en què va descobrir el cant com el complement que li faltava per sentir-se completa. Com va ser aquell descobriment?**

–Quan vaig fer 18 anys no sabia què fer amb la meva vida; no em sentia bé amb mi mateixa, era més aviat grassoneta i no entenia el món dels adults al qual encara no pertanyia, ni tampoc el dels joves de la meva edat, que em feia sentir aïllada. Crec que tots en l'adolescència passem una època així, però a mi em va afectar molt i, malgrat que el meu cap semblava reflexionar molt, pensant i donant voltes a les coses, semblava que el meu cos anava per una altra banda, com si no em pertanyés. I de cop i volta, el cant va fer que el meu cap i el meu cos es retrobessin i que vibressin junts. Vaig veure que m'agradava cantar i que si ho podia fer era gràcies al meu cos. I vaig començar a vibrar amb el món.

> “Si el cant s'atura, jo continuaré estimant la vida.”

**–Quin paper ocupa, avui dia, l'òpera?**

–És la meva vida! La meva passió és cantar. Però a vegades penso que la professió de cantant és molt difícil. Ara la meva filla ja és gran, però quan ella era petita, per a mi era molt dur haver-la de deixar, i en aquest sentit crec que això és més difícil per a una dona que per a un home. Els meus pares eren morts, jo ja estava separada i havia de pujar sola la meva filla. Va ser molt dur i vaig patir molt, però la compensació era l'òpera i el fet de poder cantar. Però, alhora, jo deixava la persona que més estimava al món, la meva filla, per cantar per a gent que no coneixia... Avui dia, però, malgrat que l'òpera continua essent la meva vida, tinc consciència que ja tinc 46 anys, que la meva veu encara ha de funcionar uns anys, però que pot aturar-se en qualsevol moment. El Roberto Alagna, per exemple, està boig per l'òpera i el cant i només viu per a això. A mi, en canvi, cada vegada m'interessen més coses que no tenen a veure amb el cant, com la pintura, l'art, la jardineria, la cuina, l'esport... I sé que si el cant s'atura, jo continuaré estimant la vida i no penso trobar-me perduda perquè ja no tinc més la veu.

**–Què se li exigeix avui dia a un cantant d'òpera? Se li exigeix més que temps enrere?**

–Jo crec que sí. Jo no he viscut com treballaven els cantants fa quaranta anys, però crec que avui dia un pot viatjar molt més fàcilment i, a més, hi ha molts més cantants preparats. Per tant, és difícil tant per als que ja hi som, que ens hem de mantenir amb més competència, com per als joves que volen començar i es troben que hi ha molta gent en la seva situació. L'òpera s'ha convertit més en un negoci que no pas en un producte artístic. S'exigeix molt més als cantants, també en l'aspecte físic, perquè vivim en el món de la imatge i, per tant, els cantants obesos no poden competir amb altres cantants que potser canten igual de bé, però tenen un cos millor... I a més, avui dia t'exigeixen saber actuar molt bé, perquè els directors cada cop vénen més del teatre i del cine i estan acostumats a un altre ritme escènic.

**–Vostè té un repertori heterogeni i, fins i tot, una mica camaleònic. A vegades ha fet rols de soprano dramàtica, però normalment de mezzosoprano aguda; semblantment al que va fer una altra gran cantant francesa com va ser Régine Crespin. Es curiós veure en el seu repertori rols tan aparentment diferents com els de Venus (*Tannhäuser*), Santuzza (*Cavalleria Rusticana*), Carmen o, fins i tot, Tosca, que farà properament.**

–No és quelcom buscat, sinó més aviat el resultat de parar atenció a l'evolució de la meva veu. Mai no he tingut problema amb les notes agudes i en diverses ocasions m'he preguntat si no seria soprano en comptes de *mezzo*, però això és molt difícil de saber. És una qüestió molt profunda, un treball que implica escoltar profundament el cos per no mentir-se, perquè el cos és l'únic que no menteix. Quan et fa mal alguna cosa, el cos t'avisa i se l'ha de saber escoltar. Fa uns quinze anys vaig intentar començar a treballar com a soprano perquè tenia aquest dubte i un bon dia vaig escoltar un enregistrament dels temps del meu debut i vaig adonar-me que estava perdent les meves arrels, l'obscuritat de la meva veu, que també es reconeix quan parlo. Per tant, vaig deixar de buscar el so de soprano. Però quinze anys més tard, ara tinc novament aquesta qüestió sobre la taula; el que passa és que ara no perdo el color càlid, obscur de mezzosoprano. I puc conservar aquest color i cantar alhora les notes agudes. No tinc cap interès a ser soprano, perquè n'hi ha moltes, però he d'estar connectada a mi mateixa i escoltar-me. Per tant, quan vaig cantar Santuzza em vaig sentir molt còmoda. Però tampoc no he pensat a fer rols com el de Lady Macbeth...

**–Sovint pregunto als cantants quin és el rol que els agradaria cantar i que no podran fer mai perquè no entra dins la seva vocalitat, i moltes cantants femenines m'han respost Tosca...**

–Ah sí? Doncs jo sempre havia pensat que el rol desitjat per totes les dones era Carmen! No sé si per la seva sensualitat o què..., però jo no tenia cap ganes de cantar Carmen! Quan em van proposar de fer una audició a París amb

BIBLIOTECA ORFEÓ



Bellesa racial, així és com es pot definir l'atractiu físic de Béatrice Uria-Monzon. Una dona alta, forta, morena i amb uns trets facials que delaten els seus ascendents espanyols. Darrere aquesta aparença física potent s'amaga un caràcter fort i tendre alhora; d'una delicadesa que traspua alhora feminitat i sensualitat. Té una veu fosca, com el color dels seus cabells, i un accent francès que no posa traves a un parlar espanyol fluid i concís. Malgrat això, es troba més còmoda parlant en francès, la seva llengua d'ús corrent. L'entrevista, doncs, bilingüe, facilita el fluir d'una conversa que ens porta a parlar d'arrels i de cultura, però també d'una concepció de l'òpera com a instrument viu dins la societat, que permet plantejar sobre l'escenari situacions que, lamentablement, són part de l'escena quotidiana del món actual. Una conversa en la qual apareix també l'art com a part essencial de l'ésser humà i com a vehicle per a l'autoconeixement.



LAYETANAOFFICE.COM



aquest rol, jo no volia de cap manera, però no hi podia renunciar... En el cas de Tosca, no és ben bé que sigui un fantasma que tingui ganes d'enfrontar, però potser sí que el poder de seducció que té aquest rol rau en el fet que per una vegada és la dona la que pot matar un home, abans de morir! Potser és per això que és un rol que atreu tant les dones!

**–Doncs per no voler cantar Carmen, s'ha pogut sadollar d'aquest rol... El mantindrà per molt temps encara en repertori?**

–El problema és que jo sóc la primera que vol ampliar repertori i deixar una mica de costat el rol de Carmen, però cada mes em vénen noves propostes per cantar aquesta òpera a tot arreu! El problema principal és que, tant el públic com molts directors d'escena, pensen que Carmen és un rol fàcil de cantar i que n'hi ha prou de fer l'espanyola i que ja funcionarà. I això no és *Carmen*! Per tant, estic molt contenta quan m'ofereixen propostes noves i, fins i tot, noves visions sobre la mateixa òpera que jo crec que era la producció que em faltava per arrodonir el meu vincle amb la *Carmen* de Bizet.

**–Afortunadament, a Barcelona no se la coneix només amb aquesta òpera, sinó que l'hem sentit també en *Hamlet* de Thomas i *Tannhäuser*. Ha interpretat molts rols d'òperes franceses, com Didon a *Les Troyens* o *Béatrice et Benedict* de Berlioz, Charlotte a *Werther*...**

–M'encanta poder cantar aquests altres rols d'òpera francesa, perquè són preciosos i poc coneguts. A mi m'agradaria que la gent sabés que jo canto molts altres rols, com també la Dulcinea del *Don Quichotte* o *Hérodiade* de Massenet... De repertori francès, n'he fet molt, perquè a l'inici de la meva carrera va costar molt ubicar la meva vocalitat. No tenia facilitat en la *coloratura*, no tenia veu per a Mozart, ni per a Verdi ni per a Wagner, donada la meva joventut, i no hi havia cap rol de Puccini per a la meva veu; per tant, per això vaig fer tant de repertori francès.

**–I avui dia com enfoca el repertori verdià?**

–He fet força vegades la princesa d'Èboli i em va molt bé. També vaig provar de cantar Amneris. És cert que no tinc la veu de Dolora Zajick..., però tampoc he pensat de cantar mai aquest rol en un espai com l'Arena de Verona o les Chorégies d'Orange... Però en un teatre em sento capaç de fer-ho.

**–Deia que es sentia molt bé en escena amb Roberto Alagna..., però amb quins altres cantants se sent bé en escena?**

–No he tingut mai problemes amb els meus *partenaires*, però, per exemple, hi ha cantants que els mires als ulls i saps que estan dins el personatge. I saps que sigui el que sigui el que facis, sabran reaccionar. És el que em passa amb Roberto Alagna o amb Simon Keenlyside quan vam fer *Hamlet*...

**–Quins són els seus *rols fantasma*?**

–Lady Macbeth m'encantaria... És un monstre, és dolentíssima! I m'encantaria fer aquell treball d'actriu que necessita. També m'encantaria fer Mélisande i, de fet, ho podria fer, per vocalitat. Però hi ha un clixé posat en aquest rol; busquen una nena petita i fràgil, amb una veu també fràgil, però jo crec que és un personatge molt enigmàtic i al qual podria aportar una altra visió diferent: jo faria una Mélisande absolutament boja! Hi ha, per descomptat, molts altres rols que m'encantaria fer....

# *Un cop d'ull...* al mes de desembre

**Les festes nadalenques predisposen no només a l'ambientació al carrer, els anuncis comercials i la particular atmosfera que es respira a mesura que s'acosten les dates festives.**

per MERCEDES CONDE PONS

L'aparador musical, com és habitual, també s'engalana per acompanyar aquestes festes i ho fa amb la programació de concerts que inclouen el repertori tradicional per aquestes dates –nadales, *Messies* i valsos vienesos–, però també alguna innovació, sempre benvinguda.

A les acaballes del 42 Festival de Jazz de Barcelona –amb nombrosos concerts al Palau de la Música–, segueix l'eclèctic i ja instaurat Festival del Mil·lenni, en la seva dotzena edició. Escassa o gairebé nul·la presència de música clàssica per a un cicle, no obstant això, que centra la seva activitat a la sala de concerts modernista i que acull jazz, *gospel*, cançó d'autor, *pop* independent i figures mítiques, com la cantant María Dolores Pradera.

Euroconcert centra el seu concert del mes de desembre al Palau de la Música en la figura de Pergolesi, mentre que l'Orquestra Simfònica del Vallès actuarà per partida doble a l'auditori modernista, d'una banda en la seva pròpia temporada de Concerts Simfònics al Palau, amb un programa amb obres tradicionals de Johann Strauss, Franz von Suppé, Piotr Ílitx Txaikovski o Jacques Offenbach sota la direcció del seu titular, Rubén Gimeno, els dies 18 i 19 de desembre. L'OSV actuarà amb pocs dies de diferència en el ja tradicional Concert de Nadal de Palau 100, en aquesta ocasió fora d'abonament, que protagonitza el tenor català Josep Carreras, acompanyat enguany per la soprano Sabina Puértolas i que dirigirà novament David Giménez Carreras, director emèrit de la formació orquestral vallesana.

Com cada any, *El Messies* participatiu de «la Caixa» torna a omplir el Palau de la Música de veus entusiastes que, cada any d'una manera més nombrosa, entonen la popular partitura de Händel amb convenciment i il·lusió. Enguany, la trobada serà els dies 13 i 14 de desembre i els cantaires comptaran amb la direcció de Harry Bicket, batuta coneguda pel públic barceloní sobretot per les seves actuacions al Liceu, i el grup anglès The English Concert, a més de les veus solistes de Lucy Crowe, Jennifer Johnston, Andrew Tortise i David Soar.

El dia 16 l'Auditori Enric Granados de Lleida acull la mateixa manifestació, amb cors participatius lleidatans.

A l'Auditori de Barcelona, diverses són les propostes que es congreguen durant el mes de desembre, moltes no vinculades especialment amb les festivitats nadalenques, exceptuant l'explícit títol del concert que el Cor Vivaldi-Petits Cantors de Catalunya interpretarà el 19 de desembre.

El cicle ECHO Rising Stars porta a Barcelona l'artista presentat pel Het Concertgebouw d'Amsterdam i el Bozar de Brussel·les, el jove violinista Lorenzo Gatto, que interpretarà obres de Mozart, Txaikovski, Saint-Saëns, Ysaÿe i Prokófiev acompanyat al piano per Eliane Reyes.

Jordi Savall interpretarà *Suites per a orquestra* de Jean-Philippe Rameau a la Sala Oriol Martorell de L'Auditori el mateix dia (14 de desembre) que Ibercamera programa l'Orquestra del Teatre Mariinski amb Valeri Gergiev i Nelson Freire a la Sala Pau Casals. L'endemà, el pianista Jordi Camell es presenta en solitari amb un programa íntegrament format per obres d'Albéniz: *Chants d'Espagne, La Vega, Yvonne en visite, Souvenirs, Azulejos* i *Navarra*.

El Centre Robert Gerhard convida l'Orquestra de Cambra Terrassa 48, sota la direcció de Xavier Puig, a escoltar el *Concert per a oboè i orquestra* de Joan Manén, amb la interpretació solista d'Eduardo Martínez, en un concert que inclou *Metamorfosis* d'Strauss. La Banda Municipal de Barcelona estrenarà el 12 de desembre una nova versió de *Foc d'aucell* de Joan Guinjoan en un concert en què participen la Coral Sant Jordi i la Coral Cantiga amb obres de Brahms, Liszt i Brotons, sota la direcció del titular de la Banda, Salvador Brotons.

L'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya enfoca les festes amb un concert romàntic sota la direcció de Víctor Pablo Pérez. El *Concert per a piano núm. 1 en Mi menor* de Frédéric Chopin –interpretat per Nicholas Angelich– i la *Simfonia Manfred* de Txaikovksi configuren el programa.

Iniciativa interessant és la recuperació de l'òpera *Sesostri* (Roma, Teatro delle Dame, 1751. Barcelona, Teatre de la Santa Creu, 1754) de Domènech Terradellas, que tindrà lloc a L'Auditori l'11 de desembre, a càrrec de la Reial Companyia Òpera de Cambra que dirigeix Juan Bautista Otero i que compta amb les veus de Sunhae Im, Aleksandrina Pendatxanska, Tom Randle i Kenneth Tarver, entre d'altres.

El Gran Teatre del Liceu comença desembre amb l'òpera de cambra de George Benjamin *Into the Little Hill* i el dia 9 estrena l'òpera amb més funcions de la temporada: *Falstaff* de Giuseppe Verdi, que conduirà el prestigiós director italià Fabio Luisi. El mateix que, en dues sessions, liderarà l'Orquestra i el Cor del Teatre en un concert simfònic íntegrament dedicat a Brahms i amb la participació de la contralt Ewa Podlés.

L'Auditori de Girona acull un concert participatiu amb la *Missa de la Coronació* de Mozart, el 15 de desembre. Un concert en què participarà el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana com a cor oficial, al qual s'afegiran diversos cors gironins. Andrea Marcon es situarà al capdavant de l'Orquestra Filharmònica de Catalunya i un quartet solista format per María Espada, Paz Martínez, Juan Sancho i Luca Tittoto. El 19 de desembre l'Orfeó Català oferirà un tast del programa que interpretarà al tradicional Concert de Sant Esteve.



EVA GUILLAMET

HARRY BICKET DIRIGEIX *EL MESSIES* PARTICIPATIU DE "LA CAIXA" AL PALAU DE LA MÚSICA

EL MES DE DESEMBRE, A L'ABAST

# Tres-cents aniversari del naixement de Giovanni Battista Pergolesi

**EUROCONCERT.** Bach Consort Wien. Yeree Suh, soprano. Terry Wey, contratenor. Dir.: Rubén Dubrovsky. Pergolesi, Bach.
**PALAU DE LA MÚSICA. 9 DE DESEMBRE DE 2010 (20.30 h).**


BACH CONSORT WIEN

El conjunt instrumental Bach Consort Wien torna a Euroconcert –després d'haver actuat al Palau de la Música en el marc d'aquest mateix cicle els anys 2003 i 2006– per commemorar el 300 aniversari del naixement de Giovanni Battista Pergolesi (Jesi, 1710-Pozzuoli, 1736), un dels compositors més representatius del període barroc. El programa que presenta la formació per celebrar aquesta efemèride ofereix una interessant perspectiva sobre el compositor italià, famós pel seu immortal *Stabat Mater* i la seva òpera bufa *La serva padrona*.

Prolífic compositor, de maduresa primerenca, Pergolesi –mort als 26 anys, presumptament de tuberculosi– ha passat a la història amb les dues obres abans esmentades, escrites mesos abans del seu decés. Però la seva producció musical dista molt de limitar-se a aquestes dues obres. La seva precocitat i un brillant talent li van permetre escriure petites joies operístiques com la comèdia musical en dialecte napolità *Lo Frate'nnamorato* amb només vint-i-dos anys o les òperes serioses *Il Prigioner Superbo*, *Adriano in Siria*, *L'Olimpiade* o *Il Flaminio*, fet que li va permetre ser considerat, junt amb Baldassare Galappi, Giovanni Paisiello i Domenico Cimarosa, un dels grans compositors d'òpera bufa del segle XVIII i principal promotor (després de mort) de la Querelle des Bouffons que instaurarà la primacia de l'òpera bufa italiana per sobre de l'òpera seriosa francesa. En l'àmbit religiós, Pergolesi va compondre obres de grans cors, com el *Dixit Dominus*, quatre *Salve Regina* –de les quals en aquest concert sentirem la més coneguda, en Do menor–, un *Laudate pueri Dominum* o la *Missa S. Emidio*. La popularitat adquirida en vida i accentuada després de la seva mort sobtada va ocasionar que durant molts anys li fossin atribuïdes obres de contemporanis, semblants en estil, però que estudis posteriors han demostrat que no eren seves. Malgrat això, el seu catàleg, generós i qualitativament rigorós, no deixa dubte d'estar davant d'un dels compositors barrocs amb més personalitat del moment, l'obra del qual va repercutir i influenciar en gran mesura els seus contemporanis. Prova d'això és que un compositor tan únic i d'estil tan particular com Johann Sebastian Bach escrigués una cantata *–Tilge, Höchster, meine Sünden, BWV 1083–* basada en el conegut *Stabat Mater* del compositor natural de Jesi i escrita l'any 1740, la qual cosa demostra la primacia de l'obra de Pergolesi no només al seu país d'origen, sinó també a l'exterior, i sobretot després de la seva mort. Bach respecta absolutament l'obra original de Pergolesi, tot permetent només petites adaptacions d'articulació per tal de fer quadrar el text alemany, de temàtica diversa però no estrictament allunyada de l'obra original de Pergolesi. Aquesta és una de les dues cantates que s'escoltaran a la segona part del concert; la primera serà *Widerstehe doch der Sünde, Cantata BWV 54*, una cantata més breu –consta només de dues àries i un recitatiu, per a veu de contralt o contratenor– i situada entre les més conegudes de l'extens catàleg del compositor d'Eisenach. És una obra més alegre, en la qual el tema del pecat (*Der Sünde*) –present en totes dues cantates– és tractat amb una orientació més optimista que en la segona.

La *Salve Regina en Do menor* és la més coneguda de les quatre composicions escrites sobre aquesta pregaria i és una de les darreres obres de Pergolesi, escrita l'any 1735. En aquesta *Salve Regina* –instrumentat per a veu solista de soprano– es poden trobar indubtables traces que remeten a l'*Stabat Mater* que es podrà escoltar posteriorment en la "versió" Bach. El primer moviment recorda de forma clara l'inici de l'*Stabat Mater*, tant en el nivell melòdic –tot i que el desenvolupament pren una direcció diferent– com en el to. L'ús del motiu del "Lament" com a inici de totes dues obres no és gratuït. La majestuositat de la gràcia de la Mare de Déu està justificada per la renúncia al seu fill des del moment de la seva concepció, en què s'anuncia ja el seu patiment. Per això, el "Lament", malgrat tractar-se en el cas de la *Salve Regina* d'un cant de lloança i de pregària, està implícit tant per la capacitat de sacrifici de la Mare de Déu com per la condició de pecadors dels que imploren la seva clemència. Per això, el passatge *"Ad te clamamus"* té un to també lamentatiu, que s'accentua sobretot en la frase *"ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle"* i recorda, pel to i el tractament melòdic del tema més pausat, el primer moviment "Adagio" de la *Simfonia núm. 49 en Fa menor "la Passione"* de Franz Joseph Haydn.

Malgrat que no existeixi cap relació directa entre una obra i l'altra –les separen quaranta anys–, resulta curiós trobar aquestes similituds, que es ratifiquen en el subtítol de la simfonia haydiniana. De fet, *La Passione* és un títol atribuït *a posteriori* i sense autoria del mateix compositor, però pot al·ludir tant al caràcter manifest de la simfonia, a les portes de l'*Sturm und Drang*, com al fet que, suposadament, es va interpretar durant el període de Setmana Santa a la població de Schwerin, al nord d'Alemanya, on la interpretació de música secular havia estat prohibida durant un llarg període de temps. En definitiva, un concert que esdevindrà pràcticament l'únic homenatge català a un dels músics que no va dubtar a escriure música en la seva llengua d'ús corrent (el dialecte napolità) i, d'altra banda, va aconseguir esprémer al màxim la seva vida i deixar per a la posteritat algunes de les pàgines més inspirades de la història de la música.

EL MES DE DESEMBRE, A L'ABAST

# Freire i Gergiev, a Ibercamera

**IBERCAMERA.** Orquestra Simfònica del Teatre Mariinski. Nelson Freire, piano. Dir.: Valeri Gergiev. Wagner, Brahms, Prokófiev.
**L'AUDITORI. 14 DE DESEMBRE DE 2010 (21 h).**

Ibercamera convida novament una de les orquestres habituals del cicle, la Simfònica del Teatre Mariinski, amb un programa eminentment romàntic i amb la presència d'un solista d'excepció, el pianista brasiler Nelson Freire, que torna a Barcelona després de la seva absència el curs passat arran d'una indisposició sobtada.

La companyia d'òpera i ballet del Teatre Mariinski de Sant Petersburg –antic Teatre del Kirov durant l'època soviètica– és, actualment, una formació referencial en l'àmbit de la interpretació del repertori operístic rus, però també –gràcies a la indispensable feina del seu titular, el director rus Valeri Gergiev– una orquestra solvent i brillant en el gran repertori simfònic, com les seves anteriors actuacions a Barcelona han permès apreciar. Gergiev, que va substituir el carismàtic Yuri Temirkanov com a titular de la dita formació l'any 1988, és actualment un director referencial que ha permès rellançar la històrica companyia russa a l'escena internacional.

En aquest concert es congreguen tres grans compositors en un programa que enllaça el romanticisme alemany amb el postromanticisme rus, amb tres obres que exigeixen de l'orquestra un lliurament al so voluptuós i compacte que postula l'estil romàntic. Iniciar el programa amb el preludi a l'acte primer de la darrera òpera de Richard Wagner, *Parsifal*, obliga orquestra i públic a una concentració immediata des dels primers acords en l'atmosfera sagrada a què convida l'òpera i que, d'altra banda, afavoreix la immersió en un programa generós però profusament dramàtic. Els acords metàl·lics que anuncien, després de la densa introducció de la corda, el solemne tema que presideix el festival sagrat que Wagner va idear en forma operística, transporten l'oient a un món mític, en què l'element sagrat és tractat de forma majestuosa. Una majestuositat inherent també a la segona obra present en el programa, el *Concert per a piano i orquestra núm. 2 op. 83* de Johannes Brahms i que interpretarà com a solista Nelson Freire, que ha enregistrat recentment els dos concerts de Brahms amb la Gewandhausorchester de Leipzig sota la direcció de Riccardo Chailly per al segell Decca. El segon concert per a piano de Brahms, separat del primer per un llarg lapse de vint anys, és un concert brillant i de dificultat extrema per al solista, que presenta grans diferències respecte del primer. Amb un primer moviment "Allegro non troppo", el segueix un segon moviment "Allegro appassionato", trencant l'esquema habitual dels concerts clàssics i seguint, així, l'exemple de Franz Liszt, que ja havia posat en pràctica aquest procediment en els seus coneguts concerts per a piano. En aquest segon concert per a piano, Brahms es situa lluny de la dimensió tràgica del seu precedent i del to general de les seves simfonies. És un concert d'àmplia volada lírica que es completa amb un tercer moviment "Andante" i un quart "Allegro grazioso".

El concert s'arrodoneix amb la suite del ballet *Romeu i Julieta* de Serguei Prokófiev, obra absolutament inspirada del compositor rus que, malgrat ser coneguda en les seves versions compactes en forma de suites, no deixa, en la seva versió completa, cap instant per a l'oblit, malgrat les seves més de dues hores de duració. Fruit d'un encàrrec del Teatre Kirov de Leningrad l'any 1934, el compositor va patir el desengany del refús del dit teatre a causa del tema escollit. El Teatre Bolshoi hi va mostrar interès, però l'extrema complexitat rítmica de l'obra no va fructificar en la seva estrena com a ballet a l'Estat rus. L'any 1936 Prokófiev va treballar en dues suites per a orquestra simfònica i l'any 1946 en va confegir una tercera suite.

# Fabio Luisi porta Brahms al Liceu

**TEMPORADA LICEU.** Cor i Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Ewa Podlés, contralt. Dir.: Fabio Luisi. Brahms.
**LICEU. 19 i 22 DE DESEMBRE DE 2010 (CAL CONSULTAR HORARIS).**

El director italià Fabio Luisi, present a la temporada del Gran Teatre del Liceu com a convidat de luxe en la direcció de la darrera òpera del compositor italià Giuseppe Verdi, *Falstaff*, dirigirà contemporàniament un interessant concert monogràfic dedicat a Johannes Brahms, al capdavant de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu i amb la presència, també de luxe, de la contralt polonesa Ewa Podlés. El concert inclou tres de les obres més representatives del compositor alemany, amb una relació directa a nivell estilístic entre elles. Tant el *Schiksalslied op. 54*, com l'*Alto Rhapsodie* i la *Simfonia núm. 4* són obres de gran profunditat dramàtica, en la línia del Brahms més profund i tancat en el seu món a mig camí entre la transcendència i la humanitat més terrena. *El cant del destí* (*Schicksalslied*) explora la dimensió més transcendent del compositor, partint de la base que Brahms recull un poema de Johann Friedrich Hölderlin en el qual s'exposa la joia dels déus en contraposició amb el patiment perpetu dels homes, encara que invertint-ne els termes per tal de donar a l'obra una dimensió de consol, similar a la que ofereix el *Rèquiem alemany*, dues obres contemporànies en el periple compositiu de Brahms. En contraposició, l'*Alto Rhapsodie*, també contemporània, està basada en un poema de Goethe, *Harzreise im Winter* (Viatge per les muntanyes de Harz a l'hivern). És una obra més dramàtica, en què la veu de la contralt pren protagonisme per expressar les preocupacions d'una ànima misantropa i que també conserva similituds amb el *Rèquiem alemany*. El programa es completa amb la *Simfonia núm. 4*, la darrera que va escriure Johannes Brahms, datada l'any 1885, i que convida l'oient a endinsar-se en un oceà de música des dels seus acords inicials, que semblen reprendre una intensa conversa mai conclosa. L'obra és un compendi de la petjada simfònica deixada per Brahms en el seu esglaó particular en l'escala de la història del simfonisme romàntic, fent un retrat de les seves influències –Bach i Beethoven– i de l'assimilació i el progrés en aquesta línia, amb un darrer moviment en forma de tema i variacions absolutament colpidor.

EL MES DE DESEMBRE, A L'ABAST

# La Banda rescata 'Foc d'aucell' de Joan Guinjoan

**BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA.** Coral Cantiga. Coral Sant Jordi. Dir.: Salvador Brotons. Brahms, Liszt, Brotons, Guinjoan.
**L'AUDITORI. 12 DE DESEMBRE DE 2010 (11.30 h).**

per JOSEP BARCONS

De vegades els noms fan honor a les coses; i això és el que sembla que ha passat amb l'obra de Joan Guinjoan que la Banda Municipal de Barcelona, sota la direcció de Salvador Brotons, rescatarà el diumenge 12 de desembre d'aquest 2010. El títol de l'obra és *Foc d'aucell*, una partitura escrita per Guinjoan per a les XVIII Jornades de Cant Coral de l'any 1982, que no s'havia tornat a interpretar des que Oriol Martorell en protagonitzà l'estrena al capdavant d'una ingent massa coral i de l'històric *ensemble* Diabolus in Musica que havia creat el mateix Guinjoan al costat del gran clarinetista Juli Panyella l'any 1965 amb la intenció de difondre la música contemporània. *Foc d'aucell* (que pren el títol i el text d'un poema de Blai Bonet) renaixerà 28 anys després com si fos un ocell de foc. No pas un ocell de foc com el d'Stravinsky (ja que poques semblances estètiques mostren les dues obres), sinó com la mítica au fènix que reneix de les seves cendres (o en aquest cas, surt de l'empolsinament cendrós que deixa el pas del temps). El miracle en qüestió es deu en gran mesura a l'interès i la iniciativa d'Abili Fort (que fins l'any passat fou director tècnic de la Banda), que proposà a Guinjoan que fes una revisió d'aquesta partitura que tan sols s'havia interpretat en una única ocasió. És per això que ara Guinjoan li ha dedicat l'obra, que la Banda Municipal de Barcelona (en el seu 125è aniversari) interpretarà en estrena mundial al costat de la Coral Cantiga i la Coral Sant Jordi.

El comiat d'Abili Fort coincideix, doncs, amb un aniversari més que rellevant: 125 anys d'una formació que, al llarg de la seva història, n'ha vist de tots colors. I és mèrit d'Abili Fort (i de la resta de la Junta Directiva de la Banda) que aquests colors es puguin sentir en una temporada que comptarà amb la interpretació de les grans obres del repertori històric de la formació i –alerta!– amb una estrena mundial en cada concert, llevat només del concert de valsos i sarsuela programat com a Concert d'Any Nou. En total, doncs, 10 encàrrecs *ex novo* i la recuperació d'una partitura d'un Guinjoan que, als seus 79 anys, continua treballant de manera incansable.

Al costat de la partitura del compositor de Riudoms, la Banda interpretarà (també amb l'ajuda d'efectius vocals) el *Tribut a Raimon* que Salvador Brotons escriví recentment per a –com molt bé diu el títol– homenatjar el cantautor de Xàtiva. Les seves tonades, tamisades pel treball de Brotons, ompliran la Sala Pau Casals de L'Auditori, la sala gran on aquest any es traslladarà la Banda en alguns dels seus concerts. Per arrodonir el programa, veurem emparellades la *Dansa hongaresa núm. 5* de Johannes Brahms amb la *Rapsòdia hongaresa núm. 2* de Franz Liszt, i sentirem dues peces brahmsianes més, de caràcter tan diferent com l'emotiu *Cant del destí* sobre un text de Hölderlin i l'exuberant *Obertura per a un festival acadèmic.*



EVA GUILLAMET

JOAN GUINJOAN



GERARD POCH

SALVADOR BROTONS


## 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 i Concerts Simfònics al Palau de la temporada 2010-11.

*Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.*

EL MES DE DESEMBRE, A L'ABAST

# Torna 'Falstaff'

## El gloriós epíleg de l'opus verdià

El mes de desembre liceístic estarà totalment ocupat per les deu representacions de *Falstaff* amb el complement de les dues versions del "Concert Brahms" (19 i 22 de desembre), amb les quals el director italià Fabio Luisi completarà un mes intens de treball a casa nostra.

per J. COMELLAS

*Falstaff*, sense ser de les òperes més representades de Verdi, és prou coneguda i sobretot reconeguda pel que té d'insòlit en el conjunt de la seva producció. Recordem que va ser estrenada quan el compositor comptava 80 anys d'edat –que en aquells temps era senectut particularment avançada– i que aquesta oferia una pirueta genial en el seu opus, tot rematant la seva extraordinària carrera amb una obra poderosa en originalitat i del tot inesperable.

Encasellar *Falstaff* com una òpera bufa constitueix un apriorisme discutible i sobretot insuficient si hom parteix del clixé del gran moment del gènere amb Mozart (*Così fan tutte, Le nozze di Figaro...*, en si mateixes prou ambigües pel que fa a la qualificació), Rossini (*Il barbiere di Siviglia, L'italiana in Algeri, Un turco in Italia...*) i Donizetti (*L'elisir d'amore, Don Pasquale*).

Verdi al principi de la seva carrera, quan amb prou feines comptava 30 anys, va fer un intent en aquesta línia amb el primerenc *Un giorno di Regno* (1840) –recordem que *L'elisir...* és del 1832 i *Don Pasquale* del 1843–, però immediatament després va abandonar un corrent que ja havia esgotat tot el que podia oferir.

*Falstaff* transcendeix els cànons tradicionals de l'òpera bufa sobretot pel que fa a l'estructura interna –aquí han desaparegut totalment els números tancats–, però també perquè el llibret, dintre de la seva aparent senzillesa, resulta més complex i menys lineal. Hom podria reduir-ho a: si l'òpera bufa de la gran tradició esmentada –sobretot Rossini i Mozart– beu en bona part de la font de la Commedia dell'Arte, en *Falstaff* la deu és Shakespeare; o sigui que els personatges han deixat de ser arquetípics, en bona part d'una sola peça caracterològica, i en canvi s'han tornat més complexos, més rics i elaborats. I amb això no volem pas pretendre subestimar la transcendència de Mozart, de Rossini o de Donizetti; tan sols remarquem la diferència de registres. O el que molt a grans trets vindria a ser el mateix: la diferència entre Beaumarchais i Shakespeare.

I naturalment, amb això també la diferència de registre musical. En aquest sentit, i al marge de l'estructura interna, l'obra de Verdi constitueix el colofó no sols del seu gran domini de creador operístic, sinó el més original i potent epíleg que podia tenir una trajectòria tan grandiosa com la seva.

El personatge Falstaff és un dels grans papers de barítons; un dels més desitjats i també dels de més lluïment i dels que més han marcat un abans i un després de grans figures de la lírica. Al Liceu, en el primer repartiment serà defensat per Ambrogio Maestri. Es tracta d'un dels grans Falstaff del moment i, per tant, un dels més encimbellats barítons verdians –una mena de subespècie en la tessitura–, que excel·leix en les *Aida, Otello, Un ballo*, etcètera. El mes de novembre del 2007 va actuar en *Aida*, no en el primer repartiment, en què ho féu Pons.

El nostre Joan Pons serà el panxut personatge en el segon repartiment i això no pot passar desapercebut, ni que sigui des del punt de vista sentimental. Pons, un home de la casa, a partir justament de *Falstaff* ha bastit la seva extraordinària carrera. Encara que per raons d'edat no en visqui el moment àlgid, continua essent un grandíssim cantant –recordem el seu impressionant Scarpia



LA SCALA/AMBROGIOMAESTRI.COM

AMBROGIO MAESTRI

aquest estiu a Peralada–, i amb tota seguretat és també un grandíssim Falstaff. Calia posposar-lo a la suplència? Ho deixem a l'albir del lector i de l'afeccionat.

La resta del repartiment també és d'una notable categoria, amb noms com els coneguts Ludovic Tézier i Àngel Òdena (Ford), Fiorenza Cedolins i Maite Alberola (Alice Ford), Elisabetta Fiorillo i Enkelejda Shkosa (Mistress Quickly), Mariola Cantarero i Ruth Rosique (Nanetta), Maite Beaumont i Anna Tobella (Mrs. Meg Page), Joel Prieto i Carlos Cosías (Fenton) i Francisco Vas (Bardolfo).

Al fossat hi haurà una de les batutes més importants que hi hauran passat en els darrers anys pel Liceu: Fabio Luisi, titular de la Simfònica de Viena, darrerament ha actuat a Barcelona de manera sovintejada en concerts simfònics i és una figura rellevant al continent. Peter Stein, un veterà, il·lustre i personal director d'escena signa la producció que procedeix de la Welsh Opera i de l'Opéra National de Lió. La seva trajectòria, bastida sobre un historial de gran importància, promet resultats esperançadors des d'un context més sòlid que no provocador.

***FALSTAFF*** de Giuseppe Verdi. Llibret: Arrigo Boito (basat en *Les alegres comares de Windsor* i *Enric IV* de William Shakespeare). Ambrogio Maestri/ Joan Pons. Fiorenza Cedolins/ Maite Alberola. Ludovic Tézier/ Àngel Òdena. Mariola Cantarero/ Ruth Rosique. Elisabetta Fiorillo/ Enkelejda Shkosa. Maite Beaumont/ Anna Tobella. Joel Prieto/ Carlos Cosías. Raul Giménez. Francisco Vas. Carlos Chausson. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir. escènica: Peter Stein. Dir. musical: Fabio Luisi. Coproducció: Welsh National Opera i Opéra National de Lió.
**LICEU. DEL 9 AL 29 DE DESEMBRE DE 2010.**

LIED SENSE PARTITURA

# Walt Whitman



**I Heard You, Solemn-sweet Pipes of the Organ**

I heard you, solemn-sweet pipes of the organ, as last Sunday morn I pass'd the church.

Winds of autumn, as I walk'd the woods at dusk, I heard your long-stretch'd sighs, up above, so mournful.

I heard the perfect Italian tenor, singing at the opera; I heard the soprano in the midst of the quartet singing.

Heart of my love! you too I heard, murmuring low, through one of the wrists around my head;

Heard the pulse of you, when all was still, ringing little bells last night under my ear.

**Us vaig sentir, solemnes i dolços tubs de l'orgue**

Us vaig sentir, solemnes i dolços tubs de l'orgue, diumenge passat al matí en passar a prop de l'església.

Vents de tardor, en passejar pels boscos al capvespre, vaig sentir els vostres tensos sospirs, allà dalt, tan lúgubres.

Vaig sentir el perfecte tenor italià que cantava a l'òpera; vaig sentir la soprano al bell mig del quartet, cantant.

Cor del meu amor! També a tu t'he sentit com murmuraves fluixet arran d'un dels canells que envoltaven el meu cap.

Vaig sentir el teu batec, quan tot estava encara en silenci, fent un repicar de campanetes, la nit passada, dins la meva oïda.

RMC 314

Segurament deveu recordar els principis vitalistes que el professor de literatura encarnat per Robin Williams a la pel·lícula *El club dels poetes morts* inculcava als joves alumnes d'una severa institució escolar britànica. Doncs bé, el títol de la pel·lícula i la filosofia existencial que hi aplica el protagonista els devem a Walt Whitman (1819-1892), un dels més gran poetes nord-americans: *"Les experiències dels qui ens van precedir, dels nostres* poetes morts, *t'ajuden a caminar per la vida. La societat d'avui som nosaltres, els* poetes vivents. *No deixis que la vida passi per tu sense viure-la…"*. Whitman, un poeta del *carpe diem*.

Influït pels clàssics des de la infantesa, els seus autors de capçalera foren Hegel, Goethe i Emerson. Després d'exercir com a mestre i periodista, el 1850 marxà a Nova Orleans, on treballà en la construcció. Cinc anys després, apareix la seva obra mestra: *Fulles d'herba* –lloada per la crítica i el públic, però atacada des d'alguns sectors per la seva explícita sexualitat. Contrari a l'esclavitud, durant la guerra civil esdevé ajudant d'infermeria, i en acabar el conflicte, continua escrivint poemes que amplien les successives edicions de *Fulles d'herba* –l'edició definitiva del llibre apareix el mateix any de la mort del poeta– i assaigs polítics en els quals se'ns mostra com un clar defensor del sistema democràtic. Va morir a l'edat de setanta-dos anys a Nova Jersey, on es traslladà després de patir un vessament cerebral, i el seu enterrament va esdevenir un autèntic homenatge popular.

Considerat com el pare del vers lliure i el centre del cànon format pels més influents escriptors nord-americans, Whitman ha deixat la seva empremta en escriptors tan diversos com Lawrence, Eliot, Neruda, Ashbery i Borges. En la seva obra, el sentit de l'èpica i la lírica es barregen: malgrat l'ús del vers lliure, anomena *cançons* molts dels seus poemes, i la música esdevé el nucli de diversos textos, com és el cas del molt extens "Proud music of the storm", de "That music always round me" o del breu poema que presentem avui.

**Miquel Pujadó**

## PAPER D'ASSAIG

# Tam-pa-tam-tam

## Les cançons de Nadal

per NARCÍS COMADIRA



POETA

Em sembla que ja vaig escriure en un altre paper d'aquests que les cançons populars catalanes havien estat un dels meus primers lligams amb la música i amb la poesia. Que el meu pare, de molt petit, em cantava "Muntanyes del Canigó" o "Rossinyol que vas a França". Les paraules noves que hi aprenia i no comprenia en certa manera se'm quedaven al cervell i hi creaven nuclis d'energia poètica que no es desvetllaren fins més tard. Les *"aigües gemades"* que apareixien en la primera de les cançons em fascinaven molt més que si haguessin estat les *"aigües gelades"* d'alguna ultracorrecció que he sentit més tard. El mateix passava amb el *"bell bocatge"* de la segona, intrigant i estrany, molt més que no el "bell boscatge" de també alguna ultracorrecció moderna. I, és clar, es tractava de cançons, no pas de poemes, malgrat la seva càrrega poètica extraordinària. És a dir, lletra i música. Lletra íntimament lligada a una música. De tal manera que, si alguna vegada sentia solament la melodia, immediatament em venia al cap la lletra.

De totes les cançons populars, les que em fascinaven d'una manera especial eren les de Nadal. Nadal porta en ell mateix tota una càrrega de poesia implícita, lligada al misteri cristià, evidentment, però també lligada a la tradició secular amb què aquest misteri s'ha celebrat. Una poesia una mica ingènua, pastoral, moltes vegades, perquè els pastors van ser significativament el primers testimonis del misteri i així són els protagonistes de moltes cançons nadalenques. Però també, altres vegades i en menor quantitat, una poesia culta, fruit dels administradors posteriors del misteri. Vull dir que, algunes d'aquestes cançons, tenen un substrat teològic o bíblic notori. Però, tot i això, no deixen de ser cançons. Jo crec que el conjunt de cançons populars nadalenques catalanes és d'una riquesa extraordinària i d'una qualitat moltes vegades excelsa.
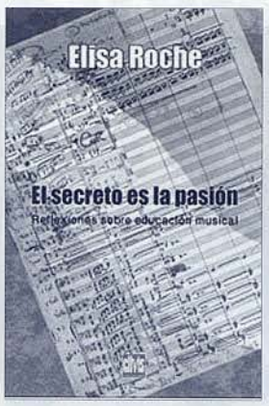
He titulat aquest paper "Tam-pa-tam-tam", perquè, segurament, "El Noi de la Mare" és la cançó de Nadal catalana per antonomàsia. Per la tendresa de la seva lletra (*"No ploris, no, manyaguet de la Mare..."*), per la seva nota extravagant (*"Tam-pa-tam-tam, que les figues són verdes, / tam-pa-tam-tam que ja maduraran. / Si no maduren el dia de Pasqua / maduraran en el dia de Ram."*) Tothom sap que Ram és abans de Pasqua, però la rima mana i així s'introdueix aquesta irregularitat cronològica pròpia d'un nen, que valora més la coherència de la rima que no pas la coherència temporal. Aquesta cançó també és famosa perquè va ser glossada per Verdaguer amb una lletra admirable, fins al punt que ara les lletres, la popular i la culta, les barregem amb gran facilitat. Pel que fa a la música d'aquesta cançó, que tan bé lliga amb la lletra i amb el to tendre d'aquesta lletra, no en sabem pas l'origen. La seva frase melòdica diuen els entesos que era la marxa de la infanteria espanyola durant les campanyes de Flandes. I no sabem si ve d'aquí que sigui coneguda a molts llocs d'Europa, o a l'inrevés. Diu Joan Amades que a Portugal i a Galícia hi ha cançons amb la mateixa tonada i Gluck la pren com a motiu principal en una de les seves composicions. Bé, tot això són coses dels erudits, coses que no treuen res a la cançó que tenim i que encara cantem. Les melodies van i vénen amb més facilitat que no pas les lletres, perquè aquestes porten afegida la dificultat de la llengua en què estan escrites. Per mi, "El Noi de la Mare" és d'una perfecció meravellosa, vingui d'allà on vingui, i no hi fa res que la melodia vingui dels soldats de Flandes, o de Portugal o d'Irlanda (si mireu *The death*, de John Huston, fixeu-vos en la melodia que acompanya els títols de crèdit). Quan qualla amb la nostra lletra es fa cançó nostra. Igual passa amb l'altra cançó de Nadal catalana celebèrrima, "El cant dels ocells", conegudíssima a tot el món gràcies a Pau Casals. Doncs bé, la melodia d'aquesta cançó que sembla feta a mida de la lletra catalana, fascinant inventari d'ocells i ocellets, que suscita una imatgeria riquíssima que, lligada amb el Nadal, adquireix un vol auri de mosaic bizantí, doncs resulta que aquesta lletra tan substancialment catalana la cantem amb una vella melodia francesa, i no pas de Nadal, no, sinó d'una cançó de taverna: *"Quan la mer rouge apparut"*, en la qual *"la mer rouge"* no té res a veure amb Moisès i els egipcis, sinó amb el vi. I segurament la cançó francesa fa servir una melodia més antiga que vés a saber d'on ve. Però, ¿treu res això a la meravella de la nostra cançó? ¿Al sentit de la nostra cançó? No, esclar que no.




CAPMANY, AURELI, RECOP. CANÇONER POPULAR. 2A SÈRIE. BARCELONA: TIP. L'AVENÇ, 1907, P. 61. (IMATGE CEDIDA PER LA BIBLIOTECA DE L'ORFEÓ CATALÀ-PALAU DE LA MÚSICA CATALANA)

Aquestes dues són les meves preferides, sóc poc original, però també m'agraden molt "La pastora Caterina", amb les seves meravelloses "taronges de la Xina", "El petit vailet", amb el seu "xerrampim, xerrampim, xerrampia", "Les dotze van tocant", o aquella en què l'aviram va cap a la cova ballant el minuet. O la també inoblidable "Fum, fum , fum". I tantes altres, meravelloses, plenes de ressons de memòria, reconfortants per a les ànimes, crèdules o incrèdules, gràcies a la seves dosis d'infantesa incoherent, a vegades una mica ximpleta (les cançons dels rabadans), tendra, entranyable.

# llibres




## ELISA ROCHE
## El secreto de la pasión

**EDITORIAL CLIVIS.**

Clivis Publicacions acaba d'editar un llibre que portarà cua. Si més no, n'hauria de portar. Després d'una primera lectura, m'ha recordat l'impacte que va causar l'any 2000 *El desconcert de l'educació* de Salvador Cardús (un llibre que, diguem-ho de passada, ja va per l'onzena edició). Parlar d'educació sempre desperta posicions enfrontades, però parlar d'educació musical és preludi de so de sabres, per utilitzar terminologia musical. El llibre en qüestió és un recull d'articles sobre educació musical escrits per Elisa Roche en els darrers 20 anys, però amb especial presència d'aquells que fan referència a l'ordenació actual dels ensenyaments musicals. Elisa Roche (1943-2009) va ser professora de música i catedràtica de pedagogia musical al Conservatori de Madrid. Va estar molt implicada en la reforma educativa que va desembocar en la LOGSE (1990) i, malgrat reconèixer que en aquells moments es va fer un gran salt endavant en la normalització de l'educació musical a Espanya, sempre ha estat molt crítica amb l'immobilisme dels diversos governs pel que fa a alguns aspectes que queden per modernitzar: els ensenyaments superiors, l'impuls de les escoles municipals de música i, sobretot, la formació del professorat. Defensa el ple reconeixement universitari dels estudis superiors de música per tal de poder-los adequar a la realitat europea. Defensa la separació clara de la formació musical preuniversitària (amb l'exigència que comporta) de la formació musical general no professional per a aquell que ho vulgui. Finalment, és molt crítica amb la idea tan estesa secularment al nostre país que qualsevol músic, pel sol fet de tocar un instrument, ja pot ser professor. Defensa aferrissadament la reflexió sobre el fet educatiu i, per tant, la formació del professorat en pedagogia, no solament el professorat d'instrument, sinó, sobretot, la formació del professorat en ensenyaments no especialitzats, és a dir, la formació pedagògica dels mestres de música de les escoles i instituts. "Reflexions sobre educació musical": aquest és el subtítol d'aquest llibre que, estiguem o no a favor de les idees que s'hi exposen, hauria de portar cua.

**David Puertas Esteve**

RMC 314




## Joan Gols i Soler, un personatge singular

**AUTORS: MARÇAL GOLS, MONTSERRAT CASTILLO, JOSEP M. FIGUERES, FINA MASDEU I CARLES ROBERT. AROLA EDITORS.**

La història, l'escriuen els vencedors, s'ha dit. I traslladant aquesta afirmació podríem dir que l'escriuen els grans personatges. En tot cas, aquí caldria reflexionar sobre què o quins són realment els grans personatges.

La publicació d'aquest llibre ajuda d'antuvi i situa aquesta dialèctica: ¿només els que surten en "lletres grosses" són grans personatges?

Joan Gols i Soler, nascut a Tarragona l'any 1894, va ser una personalitat d'una inquietud intel·lectual vivíssima manifestada en un ampli ventall d'interessos: literatura, plàstica, periodisme musical, pedagogia, i especialment música, que va concentrar en una existència de només 52 anys.

Amb una trajectòria professional i humana prou atzarosa, va ser un avançat del periodisme musical, un professional molt valorat de la radiodifusió amb presència destacada a Ràdio Associació de Catalunya i a Ràdio Barcelona; també va ser un celebrat caricaturista, va ocupar càrrecs de responsabilitat en el govern de la Generalitat, especialment durant la guerra civil, i com a compositor la seva obra abasta diversos gèneres, i especialment una munió d'arranjaments i harmonitzacions sobre temes populars.

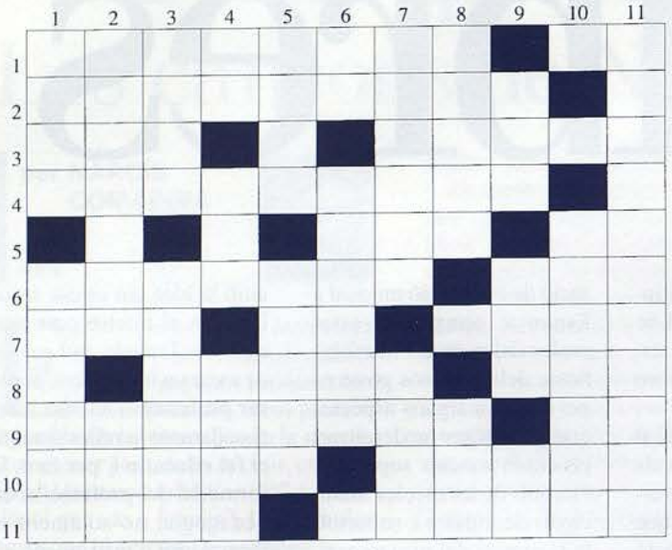
Joan Gols i Soler va morir a Caracas, ciutat on va viure els seus darrers anys exiliat per causa de l'al·ludida implicació política. L'activa tasca que va desenvolupar a Veneçuela va fer que a la seva mort, l'any 1947, mereixés l'estima del mateix president d'aquella república, Rómulo Betancourt.

Deixar constància d'una existència tan viva i exemplar com aquesta justifica plenament l'esforç rigorós esmerçat pels autors, que s'han repartit cadascuna de les branques a què es dedicà el protagonista.

**J. C. C.**

# Música encreuada

per EDUARD V. PATSI



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

Música encreuada de novembre 2010 (núm. 313)

**Horitzontals. 1.** Temperament musical. Robert Gerhard (compositor de Valls). **2.** Compositor i director nord-americà. Pont de violí cap amunt. **3.** Barem consonàntic. Serpentó. Es faci el càrrec que no és Adonis. **4.** Molts músics van anar a fer-les i pocs (com en Xavier Cugat) se'n van sortir. Toldrà, Tarragó o Turina. **5.** A la tarda, a la plaça, a ballar la sardana, la dansa catalana. La lambada, salsa, txa-txa-txa: a ballar! Grup de rock català (del revés). A mig to de Mi. **6.** Feia por de veritat. Institut de Lírica Retrògrada. **7.** Repetit: dansa pseudoeròtica francesa. Els límits d'en Nuix (Jep). És quan dormo que hi veig així, escrivia Foix i cantava Serrat. **8.** Tururut (viola). Instrument de vent, de la part dels greus. Compositor rus del Grup dels Cinc. **9.** El de la batuta. Brodat al llençol d'en Tielman Susato, compositor del Renaixement. **10.** *Life with an...*, òpera d'Alfred Schnittke. Amb un d'aquests l'Stradivarius es pot trencar. **11.** Germanes del pare. Exitosa cantant.

**Verticals. 1.** Grup musical suec i palindròmic. Broma musical, o no. **2.** Hi ha qui d'aquest recurs musical en diu calderó. Si li afegim "òfons" ja tenim una família d'instruments. **3.** Anar-me'n (a Salamanca). Refredi (a Salamanca). **4.** Les consonants d'en NiNo (Rota, és clar). Estrany, aquest CD d'en Lluís Llach. Associació Espanyola d'Orquestres Simfòniques. **5.** Associació Sonora de Sorollistes Independents. Renega i cita, consonànticament. **6.** Acte central. El protagonista manxec d'obres d'Strauss, Gerhard, Telemann, etcètera. Fa major. **7.** Mires la tuba gran, vocàlicament. Interpreta, executa. **8.** Els músics les han de tenir bones. Do major. Licor protagonista a les cançons de pirates. **9.** Jo majestàtic. La part més centrista d'Amílcar. Instrument xinès de percussió o riu italià. **10.** Reger, Romberg o Ruera. Nielsen, Nono o Nin (Culmell). Instruments aeròfons. **11.** Intèrpret d'instrument de corda.

**Solucions en el número següent.**

RMC 314

# sidokus.com

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

**Solucions en el número següent.**

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| DO | SOL | SI | RE | MI | FA | LA |
| LA | RE | MI | SOL | FA | DO | SI |
| MI | FA | LA | DO | SI | RE | SOL |
| SI | MI | DO | FA | LA | SOL | RE |
| FA | DO | SOL | SI | RE | LA | MI |
| RE | LA | FA | MI | SOL | SI | DO |
| SOL | SI | RE | LA | DO | MI | FA |

Sidoku de novembre 2010 (núm. 313)

*Concierto de Aranjuez.* "Adagio" (Rodrigo)

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | SOL | DO | LA | | RE | |
| | | SOL | | | | |
| | | FA | RE | | DO | MI |
| | | | SI | | | |
| DO | SI | | SOL | RE | | |
| | | | | LA | | |
| | MI | | DO | FA | SOL | |

<www.sidokus.com>

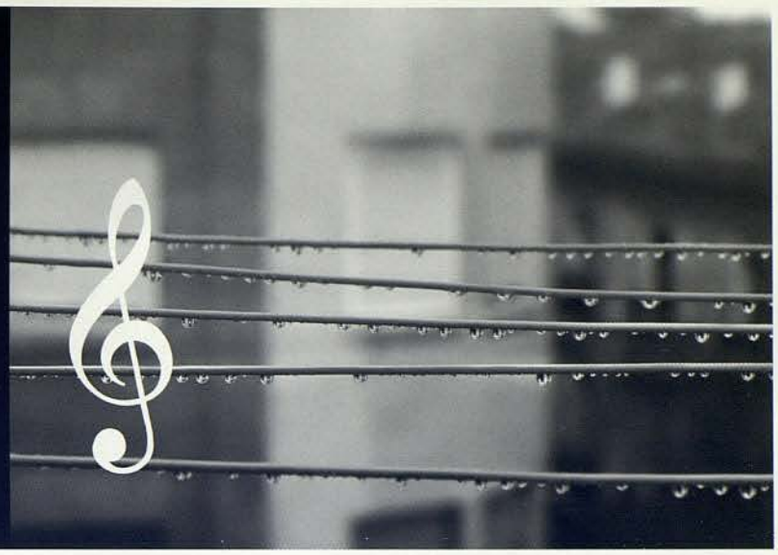
*Santa nit* (F. Gruber/J. Mohr)

SOM MÚSICA

# PALAU 100

## 20 aniversari

**TEMPORADA 2010/11**



## Piano Sala de Concerts

**CONCERT NÚM. 1**
Dimecres, 16.02.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 12€ a 50€



### OLLI MUSTONEN, piano

**Txaikovski:** *Les estacions, op. 37a*
**Chedrin:** *Cinc preludis*
**Skriabin:** *Onze preludis, op. 13 i 16*
**Skriabin:** *Sonata núm. 10, op. 70*
**Skriabin:** *Vers la flamme, op. 72*

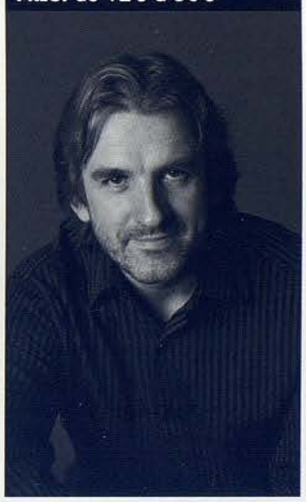
**CONCERT NÚM. 2**
Dimarts, 05.04.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 12€ a 50€



### GRIGORIJ SOKOLOV, piano

Programa per determinar

**CONCERT NÚM. 3**
Dimarts, 10.05.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 12€ a 50€



### BARRY DOUGLAS, piano

**Field:** *Nocturn núm. 1, en Mi bemoll major*
**Schumann:** *Sonata en Fa sostingut menor*
**Chopin:** *Nocturn núm. 17, en Mi bemoll major, op. 55 núm. 2*
**Chopin:** *Sonata núm. 3, en Si menor, op. 58*

**CONCERT NÚM. 4**
Dimarts, 07.06.2011 - 20.30 h
**PREU:** de 12€ a 50€



### ELISABETH LEONSKAJA, piano

**Schubert:** *Fantasia Wanderer, en Do major, D. 760, op. 15*
i sonates per determinar

---

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

**Organitza i patrocina:**

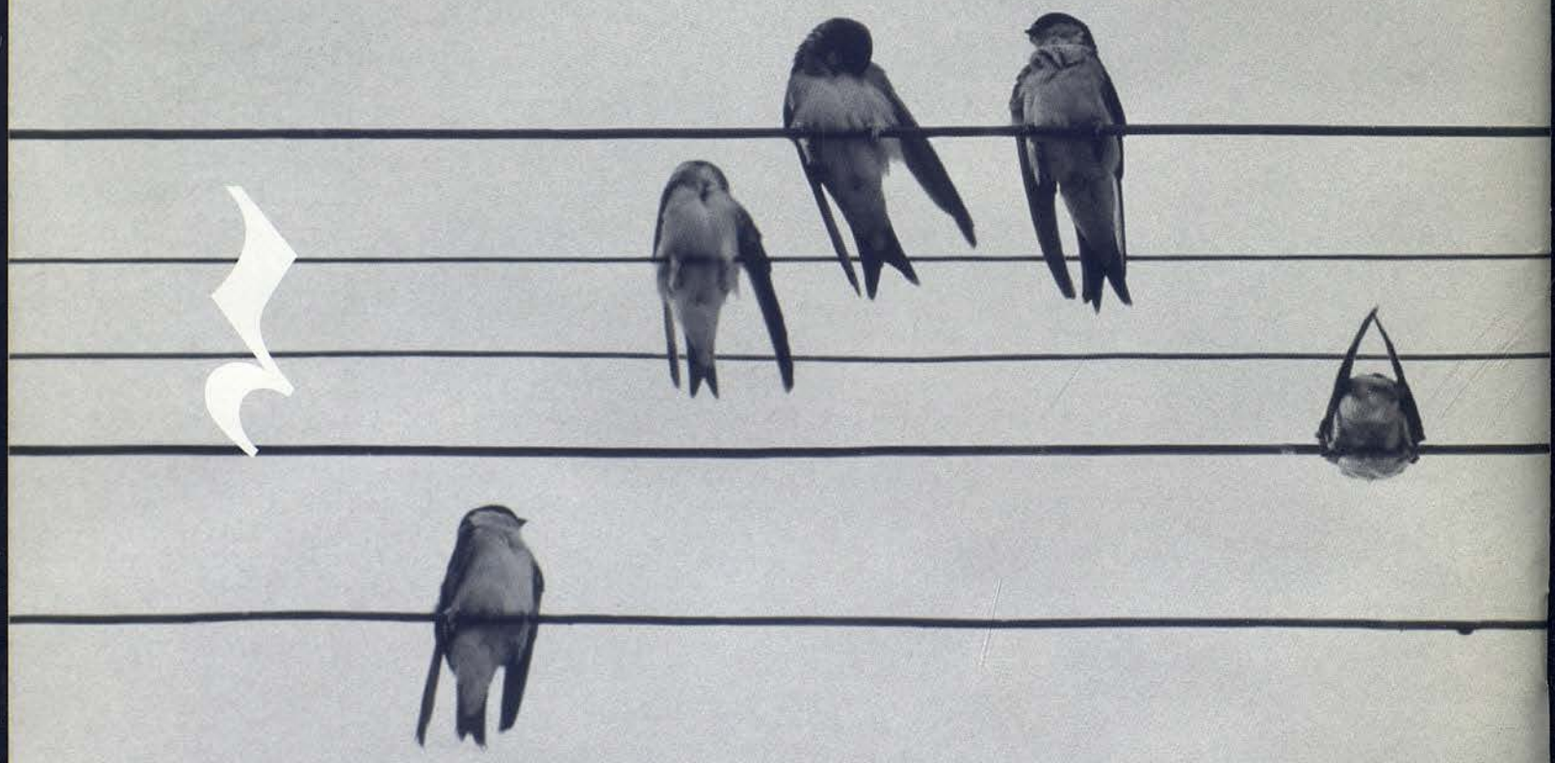
FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

# 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