

MARÇ 2011

NÚMERO 317

3 EUROS

REVISTA MUSICAL CATALANA

El Festival de Jazz
de Terrassa fa

30 anys



Nikolai
Lugansky
Pianisme rus
en essència

Músics
emigrants

'The Fairy
Queen'
a Palau 100

Revista Musical Catalana

La «Revista Musical Catalana» ofereix
els catàlegs índexs
d'autors i matèries dels anys 2006 i 2007
i les cobertes per poder enquadrar
les revistes d'aquests anys.

Per poder disposar del nombre de jocs de cobertes i índexs necessaris, li demanem que, si hi està interessat/ada (si no, no cal), **faci la seva comanda** per **carta** o **telèfon** o per **correu electrònic** indicant clarament la seva petició i les seves dades (nom del subscriptor/a, adreça completa i telèfon de contacte) i forma de pagament (domiciliació bancària, efectiu o mitjançant factura).

La seva comanda serà satisfeta al més aviat possible. Per a qualsevol dubte o aclariment, pot telefonar a les nostres oficines de dilluns a divendres, de 9 a 14 h (Teresa Martínez).

Li preguem, si és possible, que retiri la seva comanda personalment a les nostres oficines. En aquest cas, un cop hagi fet la comanda, li telefonarem perquè pugui passar a recollir-la.

Als enviaments per correu s'afegirà la despesa de la tramesa.

Preus

Cobertes i índexs: 10 euros (unitat)

Cobertes: 4 euros (unitat)

Índexs: 7 euros (unitat)

Revista Musical Catalana
c/ Palau de la Música, 4-6
08003 Barcelona
Tel. 93 295 72 28
Fax 93 295 72 10
a/e: revista@palaumusica.cat

El Festival de Jazz de Terrassa fa

30 anys



Nikolai Lugansky
Pianisme rus
en estalucia

Mosics
emigrants

The Fairy
Queen
a Palau 100

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: Pere Artís (editor), Lluís Millet (director musical) i Montserrat Urpi (coordinació amb l'ESMUC).

DISSENY ORIGINAL: Ferran Sendra.

MAQUETACIÓ I SECRETARIA DE REDACCIÓ: Teresa Martínez.

COORDINACIÓ REDACCIÓ: Mercedes Conde Pons.

PUBLICITAT: Gestac.

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

A/e: molist.gestac@movistar.es

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, Mercedes Conde Pons, Bernat Dedéu, Benjamin Davies, Ana María Dávila, Víctor Estapé, Pere-Andreu Jariod, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Lluís Nacenta, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Albert Suñé, Albert Torrens i Lluís Trullén.



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

PRESIDENTA: Mariona Carulla i Font.

DIRECTOR GENERAL: Joan Oller i Cuartero.

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 2011.

Membre de l'Appéc.

Membre de Cedro.

PORTADA: JOSEP MARIA FARRÀS

(FOTO: MIQUEL CAROL).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVIII

NÚM. 317

MARÇ 2011

EDITORIAL

5 *L'himne de Pau Casals*

PANORAMA



PERICO SAMBEAT, PREMI
JAZZTERRASMAN 2011
(30è FESTIVAL DE JAZZ
DE TERRASSA)



TEMA

- 6 El 30è Festival de Jazz de Terrassa. A punt de solfa
per Albert Suñé
- 8 48è Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas. Mirant al futur, sense oblidar el passat. Anna Tobella
per Mercedes Conde Pons
- 10 La Riborquestra. L'últim projecte social de Ribermúsica
per Pere-Andreu Jariod
- 11 Aquest any, el Concurs Maria Canals portarà cua
per Mercedes Conde Pons
- 12 Mikrokosmos: *El pessebre* a la Sagrada Família
per Pere Artís
Tangents: Els encàrrecs
per Jordi Maluquer
Ars Subtilior: Ambaixadors musicals
per Xavier Chavarria
Mille e tre: La pregunta per fer a la música del XVIII
per Bernat Dedéu
Cobla: De Händel a Rota
per Josep Pasqual
- 16 *Brundibár* a Terezín. 150 joves cantaires a dalt de l'escenari
per Josep Jofré
- 17 Cicles de primavera al Palau de la Música Catalana
per Mercedes Conde Pons
- 18 A propòsit de... "Bach zum mitsingen"
per Albert Torrens
- 19 Crítiques
per Mercedes Conde Pons, Lluís Nacenta, Lluís Trullén, Josep Barcons, Xavier Chavarria, Albert Torrens i Josep Pasqual
- 29 Músics a l'estranger.
Estudiar fora del país, molt més que una opció
- 30 Estudiar a l'estranger. Necessitat o mite?
per Víctor Estapé
- 31 La música, professió itinerant
per Benjamin Davies
- 32 Veus emigrants
per Albert Torrens
- 34 Músics a l'estranger. Una altra forma de vida
per Ana María Dávila

MUSICALIA



NIKOLAI LUGANSKY

- 36 Nikolai Lugansky. L'essència russa del piano
per Mònica Pagès i Santacana
- 39 *The Fairy Queen* a Palau 100. Concert Measha Brueggergosman al Liceu. Temporada OBC: *El cavaller de la rosa* d'Strauss i Wiene (cinema mut) i ballets de Gerhard i Falla
per Mercedes Conde Pons
- 42 L'ombra allargada de... Josep Soler i el Conservatori de Badalona
per Josep Barcons
- 44 Paper d'assaig. Les paraules de la música
per Narcís Comadira
- 45 Discos. Llibres
per Xavier Chavarria i Mònica Pagès i Santacana
Música encreuada
per Eduard V. Patsi

Revista de l'ESMUC, pàgines centrals



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. 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. 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. 5

Dijous, 03.03.2011 - 20.30h
PREU: 25€ i 30€



DUO MULLOVA DANTONE

Viktoria Mullova, violi
Ottavio Dantone, clavicèmbal

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

CONCERT NÚM. 3

Dijous, 13.01.2011 - 20.30 h
PREU: 15€ i 20€



VERTAVO STRING QUARTET

Öyvør Volle i Berit Cardas, violins
Henninge Landaas, viola
Björg 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. 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
Kurtág: 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

R

ecentment la premsa diària es feia ressò de les declaracions de Marta Casals, vídua de l'insigne violoncel·lista Pau Casals, a propòsit de la possibilitat de recuperar l'himne que aquest va compondre fa quaranta anys per a l'organització de les Nacions Unides. Marta Casals recordava que, precisament aquest any, es commemoren els quaranta anys de la creació d'aquest himne. Una composició que el secretari general de l'ONU de l'època, U Thant, va encarregar al músic català l'any 1971 per representar la dita organització i esdevenir alhora un cant per a la Pau. Segons Marta Casals, que conserva encara la correspondència d'U Thant a Pau Casals en què li demana la composició d'aquest "cant per a la pau", durant el temps que Thant

era secretari general de l'ONU *"aquest himne es tocava sempre, quan entrava, quan sortia"* però *"quan va morir va quedar en l'oblit"*. La vídua d'un dels compositors i músics catalans més universals ha transmès la seva voluntat tant al Govern català com a l'espanyol de recuperar aquest himne i donar-lo a conèixer, coincidint amb el quaranta aniversari de la seva creació.

En aquest sentit, el passat mes de novembre l'exvicepresident del Govern, Josep-Lluís Carod-Rovira, va manifestar que l'Institut Ramon Llull començaria les gestions necessàries

perquè els cors de l'Orfeó Català i l'Orquestra de Joves Intèrprets dels Països Catalans –orquestra promoguda per la institució Forum Musicae– poguessin recuperar l'himne, interpretant-lo novament a la seu de l'Organització de les Nacions

RMC
317

'L'himne' de Pau Casals

Unides a Nova York el proper 24 d'octubre de 2011. El projecte vincularia també el Chorus of the Manhattan School of Music, formació coral que va estrenar l'himne l'any 1971.

Probablement, però, el que més sobta comprovar al voltant d'aquesta notícia, no és el fet que l'himne compost per Pau Casals hagi estat relegat a l'oblit, sinó el fet que la mateixa Organització de les Nacions Unides declara no tenir un himne oficial. La qüestió no és senzilla, malgrat que la vídua de Pau Casals argumenta que aquest himne no es va consolidar a l'ONU perquè *"no estaven acostumats a utilitzar-lo"*. Un país, una nació, reconeix fàcilment com a propi l'himne que el representa, perquè l'identifica. En canvi, l'ONU aplega massa nacions, fet que dificulta aquest procés d'identificació comuna en un sol himne.

Emfatitzar el fet que l'obra de Pau Casals és, sobretot, un cant per a la pau i que, precisament per això, és susceptible de representar les Nacions Unides, és el matís que cal per no ferir les susceptibilitats d'aquells que poden llegir en la paraula "himne" un vessant massa patriòtic o unilateral. Al cap i a la fi, reprenent novament les paraules de Marta Casals –testimoni de la important tasca que Pau Casals va desenvolupar a favor de la pau i de la convivència agermanada de les nacions– *"es la música, moltes vegades, la que rescata gent de diferents ideologies"*. Potser fa massa temps que no s'escolta música a la seu de les Nacions Unides.

El 30è Festival de Jazz de Terrassa

A punt de solfa

La manifestació, que se celebrarà del 16 d'aquest mes al 3 d'abril, té al seu darrere una experiència i un reconeixement ben explícits. A més, continua defensant el seu estatus de festival de club.

per ALBERT SUÑÉ

El programa de concerts del I Festival Internacional de Jazz de Terrassa era d'autèntica salivera. Entre d'altres, hi havia l'oportunitat de veure en acció gent com Stan Getz, Oliver Jackson, Benny Waters, Dexter Gordon, Milt Jackson, Ray Brown, Memphis Slim i Tete Montoliu. D'això, en fa trenta anys, ja que tots aquests músics s'aplegaren a la ciutat egarenca del 25 de febrer al 3 d'abril de 1982.

enguany, Jazz Terrassa, organitzadora de l'efemèride, i gràcies a la col·laboració de les institucions i de patrocinadors fidels, continua al peu del canó a l'hora d'oferir un festival d'acord amb els temps que corren però sense abaixar el nivell de qualitat. Un festival essencialment de club, ja que la base la continua constituint la Nova Jazz Cava. Però sí amb concerts a l'aire lliure a les places Vella i de Catalunya, un concert a la ciutat veïna de Sabadell, i el ja absolutament afermat Picnic Jazz al Parc de Vallparadís. Ultra això, conferències, sessions de cinema, cicle de *swing*, etc. També –tal com succeeix els darrers anys– s'hi atorgarà el guardó Jazzterrasman, que aquest 2011 serà per al saxo alt i soprano Perico Sambeat, el qual actuarà amb la seva Flamenco Big Band.

Fem, però, una mica d'història. El jazz a Terrassa es va desenvolupar de manera decidida als anys finals del franquisme amb memorables concerts a l'antiga Jazz Cava del carrer de Sant Quirze –on van participar figures foranes i músics autòctons que ja havien fet forat, al costat d'altres que empenyien per poder-lo fer– i on els afeccionats van poder fruir de les excel·lències dels diversos estils que s'havien anat implantant a partir del *blues*: *New Orleans*, *swing*: *be-bop*, *hard-bop*, *latin*, *cool*, *west-coast*, *jazz-rock*, etc.

Per tant, el 1982 ja existia un magnífic caldo de cultiu per poder fer un



TROY "TROMBONE SHORTY" ANDREWS

pas més. És a dir, al costat de la programació habitual de la Cava, es posà en marxa el primer Festival. Amb la cobertura que sempre hi havia donat el Club de Jazz d'Amics de les Arts i Joventuts Musicals i la implicació de les administracions públiques i d'algun que altre patrocinador, els infatigables Valentí Grau, Josep M. Farràs, Adrià Font, Lluís Rambla, Adela Farré, Josep Puigbó i Francesc Soriano, entre d'altres, es van lligar la manta al cap i donaren llum a la primera manifestació internacional.

És clar que tot això havia estat possible gràcies al fet que, a partir de 1955, gent com Salvador Alàs i Lluís Palomares van impulsar les primeres audicions de discos de jazz a Joventuts Musicals, la qual acabava de néixer. L'entusiasme dels esmentats Grau, Farràs i Font, al costat de gent com per exemple Jordi Samarra, Tono Aymerich, Carles Escudé i Josep Codina, va permetre, el 1959, la creació del Club de Jazz lligat a l'entitat. Que va anar paral·lela a la formació, bàsicament des del 1960, dels primers grups de jazz egarencs.

Amb la incorporació constant de músics terrassencs o d'altres ciutats, com Josep Puigbó, Vicenç Vacca, Francesc Vila i Pere Ferré, i també el suport en-

grecador dels afeccionats, el Club i els seus combos es consolidaren i d'aquesta manera es va poder exportar el jazz terrassenc fora de la ciutat, a la vegada que es posaven els fonaments per a l'aparició, el 1971, de l'entranyable primera Jazz Cava.

Per la qual van actuar des de Sonny Stitt a Kai Winding, passant per Slide Hampton, Ben Webster, Tete Montoliu, Pony Poindexter, René Thomas, Johnny Griffin, Lou Bennet i Hank Jones, entre d'altres. Però també hi deien la seva grups com La Locomotora Negra i l'Orquestra Mirasol i els combos terrassencs com el Modern Jazz Quintet, la New Orleans Jazz Band o el Puigbó Jazz Quartet.

Però no tot ha estat bufar i fer jazz. El tancament de l'esmentada Jazz Cava el 1985 i alguna que altra crisi a causa de la conjuntura econòmica va fer pensar a alguns que ja era l'hora de llançar la tovallola. Perquè s'havien dut a terme una sèrie d'activitats, s'havia posat el nom de Terrassa al món, i s'hi havien esmerçat una sèrie d'hores per a una tasca entusiasmadora però no sempre agraïda. O sigui, potser ja era hora que alguns altres agafessin el relleu.

Però l'obertura, el 1994, de la Nova Jazz Cava, va fer recapacitar els indecisos. És a dir, si havien arribat fins aquí, per què no seguir? La creació de Jazz Terrassa, vinculat al Club de Jazz, també hi ajudà. D'aquesta manera el local del passatge de Tete Montoliu ha acollit des d'aleshores una gran quantitat d'actuacions en el decurs de la seva temporada estable i també pel que fa a les del Festival. I ha viscut la creació, l'any 2000, de la Big Band Jazz Terrassa.

I ja s'ha tancat el cercle. Parlem, per tant, del Festival en si. Fins al 1994, la manifestació sota cobert es duia a terme en diferents locals terrassencs: Cinema Rambla, Auditori de Caixa Terrassa, local d'Amics de les Arts... Però amb la posada en marxa de la Nova Jazz



EL TROMPETISTA TOM HARRELL OBRE EL CARTELL DEL FESTIVAL DE JAZZ DE TERRASSA AMB EL SEU DARRER TREBALL DISCOGRÀFIC *ROMAN NIGHTS*

Cava, les coses van canviar. De fet, la idea de dur a terme un festival de club ja s'havia plantejat mentre se'n bastia la seva primera edició, el 1982, quan encara existia el catau del carrer de Sant Quirze. Però l'aforament hi era massa reduït i es decidí fer marxa enrere. Ara bé, el del nou local sí que permetia un canvi. I així es passà de la fredor i rigidesa d'un auditori o un cinema a un contacte molt més viu entre els actuant i el públic. A més, allí els músics tocarien amb més llibertat i els oients estarien més distesos. Dos aspectes que sempre havien desitjat els promotors.

Tot això a desgrat que algú hagi insinuat més d'una vegada que si hom paga entrada, per què s'ha de quedar dempeus si les cadires i els tamborets ja tenen els seus corresponents espectadors asseguts? O sigui, ha d'arribar mitja hora abans per tal de poder seure amb garanties? Era aleshores quan sorgia una qüestió: ¿no era millor la idea anterior, la de fer almenys els concerts dels grans "cracs" fora de la Nova Jazz Cava, on segur que tenies seient garantit?

Amb el temps, però, s'ha comprovat que la idea de continuar oferint un festival de club ha quallat de manera definitiva. L'assistència es manté i hi ha un clima molt propi: les converses amb els amics abans i després dels concerts, les presentacions de Valentí Grau, que a la mitja part sempre procura fer propaganda del grup del dia tot mostrant el seu darrer disc –"el podeu adquirir aquí al darrere, al boulevard de Lou Bennet"–, els seus "Ei, man!" quan un solista l'ha frapat de veritat, els comentaris dels assistents sobre el solo en qüestió o les opinions pel que fa al *feeling* d'aquella cantant, les ovacions i els xiulets d'aprovació, molt més realistes que no en un auditori, les sentides frases d'a-

graïment i d'admiració dels actuant –algunes pronunciades en català per músics forans–, els sopars que s'hi poden dur a terme, i el whisky o el *gin tonic* que t'emportes al teu lloc, valen molt més que no pas l'autèntica comoditat.

Susanna Carmona, encarregada des del 1996 de la coordinació del Festival i també cap de comunicació, ho té ben clar: *"La idea de continuar com a festival de club és obligada. Per tant, acceptem el risc de fer una manifestació d'aquestes característiques al nostre gust. No volem fer-hi venir les grans figures que sempre van i vénen, les de sempre, les que tothom coneix, les que es repeteixen un any i altre, sinó que pretenem portar gent de primera fila però que estan lluny d'aquest estatus especial. D'altra banda, no em veuria pas fent la meua feina dins d'una estructura empresarial. En canvi, amb l'actual manera d'enfocar les coses pot ser que tinguis moments de tot, per exemple que et calgui plegar cadires en una determinada ocasió, però la satisfacció que et comporta la resta ho cobreix tot."*

El Festival d'enguany arrenca amb un pressupost de 330.000 euros. I hi ha confiança amb vista al futur, tot i que els tres darrers anys aquest pressupost ha anat baixant. *"Tenim uns patrocinadors molt fiables, –diu Carmona–. L'actual Unim, Aigües de Terrassa, Copcisa i La Vanguardia continuen al nostre costat. I disposem també de l'ajuda de les institucions: Generalitat, Diputació, Ajuntament i Ministeri de Cultura. Tots aquests patrocinadors es comprometen amb el Festival any rere any. Però desitjaríem un compromís a dos o tres anys vista per poder treballar amb més tranquil·litat i amb més garanties. Pensem*

que la nova Conselleria de Cultura hi ha de tenir molt a dir en tot això".

La programació del trentè Festival és força atractiva. L'efemèride la inaugurarà, com és habitual, un grup autòcton, en aquest cas JazzSpirit+Josep M. Farràs. I tot seguit, s'hi podrà veure l'actuació del Tom Harrell Quintet, que presentarà el seu nou disc *Roman Nights*. La presència de Harrell, un dels millors trompetes blancs des de fa anys, ja és tot un trumfo. Però no ho és menys la inclusió del trio del pianista Kenny Barron, possiblement el més savi teclista de l'actualitat.

Un altre trompeta també hi voldrà dir la seva. Es tracta de Dave Douglas al capdavant del Brass Ecstasy, una formació en què concorren trompa, trombó, tuba, bateria i electrònica. Sense deixar de banda un altre combo prou suggestiu: Dwayne Dopsie & The Hellraisers, encapçalat per aquest acordionista i cantant. Com també és cantant Kurt Elling, el qual, encapçalant el seu quintet, farà la presentació del seu darrer CD: *The Gate*. I encara que, bàsicament, sigui trombonista i trompeta, Troy "Trombone Shorty" Andrews també canta. L'agombolaran sis músics i tots ens presentaran el seu darrer treball: *Backatown*.

Els Four Others: Saxophones on Holiday també és un grup per tenir en compte. Perquè sobre un clàssic trio rítmic, s'hi instal·laran quatre saxos sota les ordres de Harry Allen. I no hi faltarà la clàssica "Nit de blues", que en aquest cas anirà a càrrec de Kenny Neal & Band+E. C. Scott. Pel que fa als grups autòctons, n'hi ha per donar i per vendre: des del Martí Serra Quartet fins al Jordi Rossy Quintet amb Seamus Blake i Ben Street, passant pel Chamorro Quartet & Andrea Motis, i l'Ivanow Jazz Group, entre d'altres.

RMC
317

Mirant al futur, sense oblidar el passat

La cita lírica barcelonina que dona la benvinguda al nou any, la protagonitza des de fa molt de temps la celebració del Concurs Viñas; una cita tan emblemàtica com popular que, a més, serveix per mesurar l'estat de salut de les veus líriques del present i del futur.

per MERCEDES CONDE PONS

Enguany es va celebrar la quaranta-vuitena edició entre el 12 i el 23 de gener i, mostra de la consolidació del concurs acollit fermament sota l'ègida del Gran Teatre del Liceu, novament es van celebrar unes proves eliminatòries a grans ciutats operístiques com són París, Milà, Nova York, Hamburg, Madrid i Londres. Enguany s'hi van inscriure un total de 468 concursants de 55 estats, dels quals arribaren a Barcelona 233 seleccionats. Com sempre, en el rànquing de participants per països, un predomini aclaparador de cantants coreans —un total de 144 inscrits— i provinents de l'Estat espanyol, 31 cantants. Aquest any, però, una novetat: només un dels guanyadors d'un premi oficial va resultar coreà i, en canvi, tres espanyoles van arribar a la final, dues de les quals van obtenir premis de consideració.

L'ascens quantitatiu de cantants ben preparats —i aquesta edició en va ser una mostra— permet albirar un futur venturós a la lírica, si la crisi econòmica no l'esguerra. S'ha de matissar, però, que ser un cantant ben preparat no és sinònim de ser artista. Perquè l'art demana alguns elements que difícilment el context d'una competició afavoreix. Per tant, un concurs poc sovint descobreix un artista; la majoria de les vegades intueix el desenvolupament artístic que un jove cantant pot tenir en el futur i l'empeny i encoratja en el seu inici professional. I, de cantants ben preparats i amb veus molt interessants, n'hi va haver molts, en aquesta edició. Però a la final no es va trobar a faltar gairebé ningú i el veredict del jurat va resultar equànime. La soprano nord-americana Tamara Wilson i el tenor guatemalenc Mario Chang resultaren els guanyadors dels dos primers premis. La primera mostrà un instrument amb molts quirats i interpretà dues pàgines verdianes (*Aida* i *Ballo in maschera*) amb gran seguretat. L'experiència prèvia als escenaris es va fer evident i això marcà la diferència respecte de Mario Chang, un tenor amb un instrument singular al qual cal fer seguiment. El seu ímpetu en "Ella mi fu rapita", que va fer patir durant la final, va ser el seu punt fort en el concert de guanyadors. Un altre tenor sud-americà



ELS GUANYADORS DELS PRIMERS PREMIS, TAMARA WILSON I MARIO CHANG

es va quedar el segon premi masculí. El tenor del Brasil Atalla Ayan es va revelar, sobretot, com un grandíssim intèrpret de sarsuela, i això, a més, li va fer merèixer el premi del públic. També Cristina Toledo va obtenir el reconeixement del públic —compartint-ho amb Wilson— i va rebre el segon premi femení, el premi al millor intèrpret d'òpera francesa i el premi al millor cantant espanyol. La seva veu lleugera i de timbre amable va resultar idònia per a la *Manon* de Massenet. Els tercers premis van recaure en les veus de dos barítons i una soprano. Jootaek Kim, de veu més flexible, i Roman Burdenko, de timbre més fosc i particularment força més atractiu que l'anterior. Elena Guseva, tercer premi femení, cantà molt bé, però com els altres dos cantants, li faltava intenció i expressió. En darrer lloc, i a falta de premiats en les categories Oratori-Lied, Schubert, Verdi, Mozart i Wagner, Oksana Kramareva va obtenir el premi al millor intèrpret de música russa amb una veu genuïnament eslava. La catalana Anna Tobella obtingué el premi extraordinari del Grup de Liceistes del 4t i 5è Pis a la millor promesa espanyola i el premi al millor cantant català, interpretant, en el concert de guanyadors, un exquisit "Parto, parto" de *La clemenza di Tito* de Mozart.

El Concurs Viñas, però, és molt més que les llargues sessions d'audicions de cantants joves: alguns nerviosos, d'altres conscients dels seus punts forts; alguns poc preparats, d'altres que provoquen la sorpresa i fan capgirar les quínieles de guanyadors. Com cada any, dos dels al·licients principals del Concurs són, d'una banda, el recital inaugural que té lloc al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona i, d'altra banda, la sessió d'homenatge a una gran figura del cant present al jurat de l'edició en marxa. Però, d'homenatges, enguany se'n van tributar dos. A banda de l'oficial, a Renata Scotto, Jaume Aragall va sortir a l'escenari del Liceu després del lliurament de premis per recordar emocionat l'estimada cantant australiana Joan Sutherland, que tan vinculada havia estat a aquesta ciutat i, en especial, al Concurs Viñas. Una setmana abans, Barcelona va acollir a la seva sala de graus l'única cantant que porta la nostra ciutat al seu nom, Daniela Barcellona.

Amb un programa molt generós, la cantant va oferir àries de *Tancredi* i *L'italiana in Algeri* de Rossini, *Adriana Lecouvreur* de Cilea, *Mignon* de Thomas, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns i *La Favorite* de Donizetti, a més de les *Cançons d'Amaranta* de Tosti, que la mezzosoprano va dotar d'una integritat i consistència expressives poc comunes. Tota una lliçó de cant, de saber dir i una magnífica oportunitat de palpar un gra vocal de *mezzo* autèntica. L'altra lliçó la va oferir l'eminent arquitecte Jordi Bonet, que va fer una glossa excel·lent de l'estreta vinculació que des de temps immemorials ha tingut la música i l'arquitectura i de la comunió artística resultant. I si no n'hi havia prou, de lliçons, la "tarda amb Renata Scotto" va permetre recordar la carrera i l'art d'una soprano inimitable i animal escènic per antonomàsia. Com si es tractés d'una faula, les fites de la soprano van venir acompanyades d'una excel·lent selecció musical a càrrec de Santi Vela. *Lady Macbeth* de gèlida moral, *Manon Lescaut* de química brutal amb Plácido Domingo, *Suor Angelica* absolutament commovedora; tots els fragments van servir per apreciar l'art de la soprano i, és clar, de lliçó sublimar del que és i ha de ser una artista amb majúscules.

AL DE CANT FRANCESC VIÑAS

Anna Tobella: "En un concurs no tot és cantar bé, s'ha de triar bé el repertori"

Anna Tobella ha acumulat, en pocs mesos, premis importants en dos dels concursos més rellevants del panorama català, el Concurs de Cant Jaume Aragall i el Concurs Francesc Viñas. La mezzosoprano nascuda a Martorell fa balanç de la significació que aquests premis tenen en els inicis professionals –sempre difícils– i comenta el seu moment actual.

En només dos mesos ha resultat guanyadora del primer premi *ex aequo* (junt amb la soprano Saïoa Hernández) del Concurs Internacional de Cant Jaume Aragall i finalista i guanyadora del Premi del Grup de Liceistes del 4t i 5è Pis a la millor promesa espanyola, així com el Premi al millor cantant català al Concurs Francesc Viñas.

–Quin valor tenen uns premis d'aquestes característiques?

–Tots els premis tenen molt de valor. En el cas del primer premi al Concurs Aragall sento que és un gran honor. Entenc que hi ha casos en què no deu resultar fàcil decidir qui el mereix més i, per tant, sento un gran honor de compartir-lo amb Saïoa Hernández. Els premis obtinguts al Concurs Viñas també tenen molt de valor. En tots dos casos, ja m'havia presentat en anteriors ocasions i, per tant, només el fet d'haver arribat a la final ja era un premi per si mateix.

–En quin sentit creu que la poden ajudar, aquests premis?

–A banda de la compensació econòmica i els concerts amb què et premien, espero que aquests premis em serveixin per donar-me a conèixer més, no només localment, sinó també a l'estranger. La repercussió que té, per exemple, el Concurs Viñas, que és un concurs amb molta història i prestigi, sempre és favorable per als cantants.

–A tots dos concursos, ja s'hi havia presentat anteriorment. Què n'ha tret, de les experiències?

–L'experiència anterior fa que aprenguis coses que no pensaves que fossin tan importants o que no havies tingut en compte. No tot és cantar bé i ja està. S'ha de saber triar el repertori. I, tant si guanyes com si no, és important parlar amb el jurat, escoltar les seves opinions, els pros i els contres i els consells que et poden donar.

–Quin tipus de consells li han donat que li hagin servit en la seva formació?

–Acostumo a parlar sobretot amb els



ANTONI BOFILL

cantants i, en la darrera edició del Concurs Viñas, vaig parlar amb l'Enzo Dara, perquè és el que més s'acosta al meu tipus de repertori: Rossini, etc. Em feia especial il·lusió parlar amb ell, perquè a més ell ha estat un grandíssim cantant. Em va lloar molt i li vaig fer preguntes que em va contestar d'una manera molt sàvia. En una altra ocasió, una vegada un membre del jurat em va dir que calia ser conseqüent amb el repertori que s'escull per al concurs, que s'adigui bé amb el tipus de veu que es té realment i no intentar posar àries de tipus de veus que no corresponen exactament a les teves facultats, perquè això pot perjudicar la teva imatge. En aquesta ocasió, tant al Concurs Aragall com al Viñas, m'he sentit molt còmoda amb el repertori escollit.

–Com valora el seu pas pel Concurs Viñas?

–El fet d'haver guanyat el Concurs Aragall em va donar més coratge per afrontar el Viñas. Pel Concurs Viñas passa molta més gent i, per tant, passar a la semifinal ja va ser una alegria i arribar a la final, una sorpresa! Per tant, rebre el Premi dels Liceistes del 4t i 5è Pis a la millor promesa espanyola, que l'han guanyat cantants que avui dia estan fent una important carrera, m'ha fet molta il·lusió. Espero que la profecia s'acompleixi!

–Quin paper tenen els concursos per a la projecció d'una carrera professional?

–No són imprescindibles, però hi ajuden molt i, fins i tot, poden provocar un canvi radical en la professió. Guanyar un premi pot permetre obtenir con-

tractes que resultin, al final, l'inici d'una carrera.

–Però vostè ja havia debutat al Gran Teatre del Liceu i últimament havia actuat com a Meg Page en el segon repartiment del *Falstaff* que s'hi va veure recentment. Com valora la seva relació amb el Liceu?

–Hi he cantat diverses vegades per al Servei Educatiu del Teatre –*La Ventafocs* i *Hänsel i Gretel*– i properament marxem de gira a Sevilla amb l'òpera de Parera Fons *Amb els peus a la lluna*. Ja havia fet la Rosette de la *Manon* de Massenet –després de passar una audició– i a partir d'allà em van trucar per a altres coses, com és el cas de la Meg Page del *Falstaff*. Aquesta manera de treballar està molt bé, perquè cada vegada m'han donat més responsabilitat i estic molt satisfeta perquè les crítiques han estat bones i des del Liceu també he rebut felicitacions, cosa que valoro molt més.

–Quin repertori és l'adient a la seva vocalitat?

–Jo sóc *mezzo* lírica. El meu repertori és molt ampli, però sobretot aplega títols de Rossini i Mozart. Són papers que exigeixen una *mezzo* amb gran línia i fraseig, però que també sàpiga anar amunt, com la Teresa Berganza.

–Continua estudiant?

–Sempre s'ha d'estudiar. De fet, ara estic apuntada al Conservatori del Liceu, on treballo amb l'Eduard Giménez, a qui li tinc una gran devoció. Estic acabant el grau superior perquè em va agafar de ple el canvi de pla d'estudis quan vaig marxar a viure a Florència i no el vaig acabar.

–Quins són els seus compromisos més propers?

–Ara cantaré *Les Huguenots* de Meyerbeer a Madrid i faré gires de *La Ventafocs* i *Amb els peus a la lluna* per Espanya. També tinc un recital a Reus i participaré en la gala de guanyadors dels concursos espanyols a Madrid, amb l'Orquestra de RTVE.

–És difícil fer carrera a Espanya?

–Sí, és difícil, però com a tot arreu. Però jo he tingut la sort de cantar molt per Espanya. Ja ho he fet al Real de Madrid i a les temporades de Bilbao, Oviedo i Sevilla. També he cantat força a Itàlia –al Maggio Musicale Fiorentino i a Pesaro (amb en Zedda)– i rols principals en *La clemenza di Tito* a Turquia i en *Così fan tutte* a Minnesota.

RMC
317

La Riborquestra

L'últim projecte social de Ribermúsica

La Fundació Ribermúsica desenvolupa actualment cinc projectes socials que impliquen uns 150 nois i noies, tots ells del barri de la Ribera de Barcelona.

per PERE-ANDREU JARIOD

Després de la posada en marxa d'activitats extraescolars i tallers de percussió, van creure en la necessitat d'acostar-se al món dels instruments característics de la música clàssica, i per això van impulsar aquest nou projecte.

Abans de posar en marxa la Riborquestra, es va fer un estudi per saber quin tipus de projectes d'aquest estil hi havia a casa nostra i també a fora, especialment el que es feia al Sistema d'Orquestres Infantils i Juvenils impulsat per José Antonio Abreu. Joan Puigdemívol, el director de Ribermúsica, deixa clar, però, que el seu projecte no és una còpia del que es fa a Venècia, perquè *"les còpies sempre són dolentes"*. Per a ells, aquesta iniciativa vol ser el primer pas per a la creació en un futur de l'EMIC, l'Escola de Música per a la Interrelació Cultural.

La Riborquestra la formen nens i nenes d'edats compreses entre els set i els divuit anys. El coordinador del projecte, Josep Maria Aragay, ens recorda que és una orquestra oberta a tothom: *"Estem intentant treballar per a tota la gent del barri. Això vol dir, classe mitjana catalana, famílies llatines que porten tres anys aquí i estan totalment establertes al barri, nouvinguts, nois joves sense pares ni mares que estan en un centre: tothom."* Els diversos llocs d'assaig, tant dels grups com de l'orquestra, són equipaments del barri. *"És una manera de fer comunitat, de fer xarxa i arribar a la població des dels mateixos espais que ells utilitzen. D'aquesta manera es creen unes sinergies espectaculars"*, explica Aragay.

Primer es va crear l'aula de violí, que va començar a treballar el curs passat. Aquest any, gràcies al suport de la Fundació Rothschild de Madrid i altres convenis amb l'Ajuntament de Barcelona i la Generalitat de Catalunya, també han engegat grups de violes i violoncel·ls. Ac-



tualment, la Riborquestra és integrada per 40 participants (20 violins, 10 violes i 10 violoncel·ls), que treballen una hora setmanal amb els instruments de la seva corda i una altra hora conjuntament a l'orquestra. Els nens no saben música: comencen tocant directament l'instrument i l'aprenentatge musical anirà venint progressivament.

Josep Maria Aragay recorda que *"la música té unes repercussions a tots nivells: emocional, físic, psicològic. Treballem el silenci, la puntualitat, el compromís amb nosaltres i amb els altres. Té unes repercussions en el nivell global de la persona"*. En totes les sessions, hi participa un educador social. La seva feina és coordinar el taller, relacionar-se i posar l'atenció en la relació amb els pares i amb les famílies. Mentre els professors treballen la música, l'educador mira d'interrelacionar els nens entre si. Que ningú no es rigui de ningú i incloure tothom.

Tres professores i un parell d'ajudants s'encarreguen del treball amb els diversos instruments. Laia Serra, la professora de violí, treballa habitualment amb grups grans i amb molts nens alhora. Per ensenyar violí a vint nens d'edats i nivells diferents, *"la qüestió és no espantar-se gaire, perquè en realitat tots els nens poden fer-ho tot, els uns amb un nivell i els altres amb un altre"*, comenta. Per això fan arranjaments que s'adeqüin a cada necessitat, al nivell de cada nen. Per motivar els nens, és important que l'activitat a l'aula sigui molt dinàmica i divertida, amb canvis constants, i amb una important presència de jocs i cançons. Hi ha molt de treball per

imitació i repetició. Per a Soledad Vicente, la professora de viola, *"la finalitat és fer comunitat, que aprenguin música per no estar fent altres coses no tan interessants en el seu temps de lleure; que tinguin inquietuds, que es relacionin amb les arts ja de ben joves, i un munt de coses al voltant d'això"*.

Montse Colomé, que és qui ensenya violoncel, s'ha format i treballat durant uns anys al Regne Unit. Destaca que fer música *"els dona l'oportunitat d'escoltar, d'estar junts, de comunicar-se a un altre nivell sense la necessitat de paraules, d'acceptar-se, d'adquirir disciplina. Són molts els components que pots treballar amb l'ajuda de la música"*.

Tots els instruments que formen la Riborquestra són cedits a temps complet als nens, que se'ls poden endur a casa i així assajar i tocar quan vulguin. Peter Bacchus és el director de l'orquestra. En els assajos no està sol: té el suport de les professores i assistents, que són al costat dels nens tocant amb ells i ajudant-los. El treball en grup és bàsic. No fa gaire que els nens treballen conjuntament a l'orquestra, per això estan encara en procés d'adaptació. Per a Bacchus, *"quan estàs tractant amb gent jove, amb nens, el factor més important és la motivació"*. Per aquest motiu desenvolupen una metodologia pròpia que s'adapta a cada nen i que evoluciona en cada assaig. També estan creant un repertori propi, tot i que també fan servir materials ja existents: *"De moment hem de treballar amb pautes molt senzilles, repetitives, de quatre o vuit compassos"*, comenta Bacchus. El següent pas serà incorporar-hi instruments de vent. Tot arribarà.

Aquest any, el Concurs Maria Canals portarà cua

Si l'any passat el Concurs Maria Canals va distribuir vint pianos de paret per tot Barcelona durant els dies que va tenir lloc el concurs, i els posava a disposició de tothom que els volgués tocar, enguany posarà un piano de cua itinerant durant els dies del concurs per diferents llocs de la ciutat, per tal que qualsevol que s'hi senti atret, el pugui tocar.

per MERCEDES CONDE PONS

D'aquesta manera, el concurs recupera l'esperit de divulgació i foment de la participació que tant d'èxit va tenir durant la passada edició. Entre el 18 i el 31 de març, un piano de cua voltarà per Barcelona, per aturar-se a llocs emblemàtics de la ciutat, com el Parc de la Ciutadella, la Rambla, el Parc de la Guineueta, la plaça de Catalunya i el Palau de la Música, entre d'altres. Aquesta acció és la part més vistosa de l'Off Maria Canals, una programació complementària i contemporània amb el desenvolupament de les proves del concurs, que tindrà el tret de sortida el divendres 18 de març amb una marató pianística de dotze hores en què estudiants de música, artistes i tothom que ho desitgi podrà tocar o escoltar un piano de gran cua. Seguint el lema dels darrers quatre anys: "Barcelona, capital mundial del piano", el Concurs Maria Canals portarà durant dues setmanes la música en forma de recitals pianístics a una gran diversitat d'espais, com el vestíbul de la L2 del Metro de Barcelona de la plaça Universitat, els Jardins de la Vil·la Amèlia, diversos centres cívics, la Biblioteca Bonnamaison i la Biblioteca de Catalunya, entre d'altres, repartits per tots els districtes barcelonins.

Les proves del Concurs Maria Canals començaran el dia 20 de març i es desenvoluparan en sessions de matí i tarda al Palau de la Música Catalana. La primera prova tindrà lloc entre el 20 i el 23 de març; la segona prova, els dies 24 i 25 de març, i la semifinal serà el dia 27 de març. Enguany les proves eliminatòries són obertes al públic de forma gratuïta per a aquells que mostrin

a les taquilles del Palau de la Música una fotografia d'un piano de carrer del Concurs Maria Canals. Qui no en disposi, podrà accedir a les proves pagant una entrada de 5 euros.

La prova final –que comptarà amb la participació de l'Orquestra Simfònica del Vallès– tindrà lloc el dia 30 de març a les 20.30 h. En aquesta edició, el concurs ha rebut 160 sol·licituds de 36 països diferents, entre els quals –després de la preselecció– s'han escollit 100 candidats de 26 països. El Concurs Internacional de Música Maria Canals atorga més de 40.000 euros en premis, a més de 30 concerts remunerats a ciutats com París i Roma i una gira per la Xina. També ofereix concerts en les temporades regulars de les orquestres simfòniques, com les del Vallès, Tenerife, Madrid, Bilbao, Granada, Palerm, Roma o Sofia. A Catalunya, el concurs ofereix la participació en festivals com ara el de Concerts de Mitjanit a Sitges, Torroella de Montgrí, Santa Cristina d'Aro, Santa Florentina, així com també a L'Auditori i el Palau de la Música. El concurs també desenvolupa una important tasca en el manteniment de la memòria dels compositors catalans, atorgant premis especials al millor intèrpret d'obres de Blancafort, Albéniz, Mompou i, com a novetat aquest any, Montsalvatge.

Recordant Maria Canals. La 57è edició del concurs esdevé la primera en absència de la seva fundadora, la insigne pianista catalana Maria Canals, que va morir el passat mes de juliol a l'edat de 96 anys. Per aquest motiu, el concurs retrà homenatge a l'ànima d'aquest gran es-

deveniment musical català amb un acte que tindrà lloc el dia 19 de març a les 18 h a la Sala de Cambra del Palau i la inauguració d'una exposició retrospectiva de la seva vida, "Una vida dins la música", que es podrà visitar al vestíbul del Petit Palau durant els dies del concurs. L'Ajuntament de Barcelona també ha volgut retre homenatge a la pianista i ha anunciat que incorporarà el seu nom a un dels nous espais públics de la capital catalana els propers anys.

Maria Canals va fundar el concurs que porta el seu nom –pioner dels concursos de música a Espanya– l'any 1954, amb la col·laboració del seu marit Rosend Llates i diferents personalitats rellevants de la societat barcelonina. El 1958 es convertí en el primer concurs espanyol a ser acceptat per la Federació Mundial de Concursos Internacionals de Música, de la qual obtingué la llicència per organitzar a Barcelona les branques de piano, violí, violoncel, guitarra, música de cambra, flauta travesera, percussió i cant. Actualment és un dels concursos internacionals amb més tradició i treballa per consolidar-se com un dels més prestigiosos del món. Amb aquesta línia de treball, enguany el concurs incorpora una novetat que reforça el seu caràcter capdavanter en l'àmbit pianístic. Es tracta de la utilització del nou model de piano Yamaha CFX –un gran cua de 2,75 m– que, en els pocs mesos que porta en circulació –després de la seva presentació a Alemanya– ha obtingut un gran impacte i bona acollida entre els professionals del piano. Aquest nou model, en el qual ha treballat Yamaha durant els darrers 19 anys, es presenta en primícia a Espanya.



EL PIANO YAMAHA CFX GRAN CUA DE 2,75 METRES

RMC
317

MIKROKOSMOS

'El pessebre' a la Sagrada Família

per PERE ARTÍS

L'any 1962 jo era cantaire de l'Orfeó Català i com a tal vaig participar a Assís en l'estrena europea de Pau Casals que el difonia per tot el món com a símbol de pau.

Anys després el tornàvem a cantar a Cuixà, concretament l'11 de setembre amb l'assistència de l'exconseller Ventura Gasol i de l'abat Escarré, exiliat per les seves declaracions contra el règim franquista.

Més endavant el cantàvem a Barcelona, en substitució del Concert de Sant Esteve, i mesos després a Santa Maria del Mar dirigit per Ros Marbà amb motiu del setanta-cinquè aniversari del Barça. A Montserrat, una audició molt simbòlica, a Ginebra amb motiu de la conferència "Pacem in terris", al Vendrell, a Toledo i a Madrid sota la direcció de Rafael Frübeck de Burgos. Arreu fou molt ben acollit, malgrat algunes reticències dels crítics més rigorosos.

El propassat dia 21 de gener –en commemoració dels cinquanta anys de l'estrena– el vaig sentir novament a la Sagrada Família, audició organitzada pel Patronat de la Sagrada Família i de la Fundació Pau Casals.

Abans de començar el concert prengueren la paraula el senyor Joan Rigol, president del Patronat, i l'arquebisbe de Barcelona, senyor Lluís Martínez Sistach. En foren intèrprets diversos cantaires de la Federació Catalana d'Entitats Corals; els solistes Xerch Alonso, Claudia Schneider, Joan Ribalta, Toni Marsal, Josep Pieres, l'Orquestra de Sant Cugat, tots sota la direcció del mestre Josep Ferré.

El nombros públic que hi assistí seguia atentament l'audició en tots els seus matisos, des dels passatges més tendres fins a l'exultant Glòria final. Fou una audició de dues hores; els assistents l'escoltaren atentament malgrat un fred gèlid. Després de la dedicació de la basílica pel papa Benet XVII, aquest concert ha estat una fita important en la història del temple.

Sóc de l'opinió, compartida per molts dels meus amics, que *El pessebre* s'hauria d'institucionalitzar cada any per Nadal al Palau de la Música, on Casals va actuar tantes vegades amb l'orquestra fundada per ell i que va qualificar com el seu "do" a Catalunya.

Estic segur que a Gaudí li hauria agradat aquest oratori, en el qual s'ajuntaren tres fets molt importants: la bellesa del recinte, la de la música i el respecte escrupolós de tots els assistents.

Hèctor Parra

guanya el prestigiós Premi Siemens

El compositor barceloní Hèctor Parra continua recollint reconeixements internacionals que el confirmen com l'autor jove català de més projecció del moment. Ara acaba d'obtenir un dels guardons més prestigiosos –i també, més ben dotats– del món de la música, el Premi de Composició de la Fundació Ernst von Siemens.

El premi, dotat amb 40.000 euros, dóna suport anualment a la tasca de tres compositors menors de 50 anys, i es lliura conjuntament amb l'anomenat "Nobel de la música", l'Ernst von Siemens Musikpreis, que distingeix una gran personalitat del món musical. Aquest any la distinció –dotada amb 200.000 euros i que en el passat van obtenir figures com Britten, Messiaen, Boulez, Karajan, Bernstein o Abbado– ha recaigut en el compositor alemany Aribert Reimann, pel conjunt de tota la seva trajectòria.

Parra, per la seva banda, es converteix en el primer autor català a pujar en aquest podi selecte de guardonats. *"Aquest és un fet que em fa sentir especialment orgullós. Per a mi seria una gran satisfacció poder contribuir al desig de renovació del món musical català, a l'enriquiment de la nostra cultura i a la seva obertura real al món. I tinc plena confiança que, tard o d'hora, aquest moment arribarà"*, afirma Hèctor Parra, que segons el que explica, el premi no li ha estat concedit a partir de cap postulació personal, *"sinó que és la mateixa Fundació la que et convida a presentar una mostra del teu treball. En el meu cas això va passar el 2008"*.

Dos anys després, un jurat integrat per compositors com Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm o Beat Furrer, l'ha distingit amb el guardó, que també ha distingit la tasca creativa del britànic Steven Daverson i de l'alemany, fincat als Estats Units, Hans Thomalla.

El Premi de Composició Ernst von Siemens comporta també l'encàrrec d'una obra, d'uns deu minuts de durada, que serà estrenada per l'Ensemble Recherche durant la cerimònia de lliurament dels guardons, que tindrà lloc el proper 24 de maig al Cuvilliés-Theater, a Munic.

La partitura de Parra, per a oboè, piano i trio de corda, es titula *Early Life i "està inspirada en una fascinant teoria sobre l'origen de la vida a la Terra fa 4.000 milions d'anys. Es tracta d'una reflexió al voltant d'allò que uneix el que és orgànic amb el que és inorgànic, l'home amb la totalitat de l'univers"*, explica el compositor, per al qual el guardó resulta un important estímul en el seu treball. *"Aquest premi significa per a mi una mena d'invitació a continuar endavant amb la meua exploració musical de nous universos sonors i m'anima a continuar treballant en la línia més extrema de les meves preocupacions artístiques, buscant fusions sonores inaudites i orquestracions renovadores, allunyades dels vells paradigmes del segle XX"*, afirma el músic.

La Fundació Ernst von Siemens ve atorgant aquests guardons des del 1972, tot i que al llarg de l'any du a terme diferents tasques en pro de la difusió de la música. Amb un pressupost de 2,5 milions d'euros, el 2011 té previst impulsar més d'un centenar de projectes de música contemporània en una vintena de països. **Ana María Dávila**



PORTRAT

Xavier Benguerel fa vuitanta anys

El dimecres 9 de febrer tingué lloc un acte de reconeixement al compositor Xavier Benguerel a la seu del Grup SGAE a Catalunya, amb motiu del seu 80è aniversari, que se celebrava precisament aquell dia. Promogut per la Societat General d'Autors i Editors i la Fundació Autor, amb la col·laboració de l'Editorial Boileau, l'acte també va permetre la presentació de dos nous cedés amb l'obra completa per a piano del compositor i obres de relleu com els *Set poemes de la vora del foc*, el *Concert de tardor* o el *Quintet de la sala de Llevant* (editats per Ars Harmonica), com també del seu llibre de memòries *Notes de la meua vida*, editat igualment per Boileau.

Ramon Muntaner, director de l'SGAE a la Zona Mediterrània, donà la benvinguda al nombrós públic aplegat per a l'ocasió i recordà que en aquella data feia exactament 52 anys i 73 dies que Xavier Benguerel formava part de l'SGAE, essent actualment un dels seus socis més antics. Tot seguit, Jesús Rodríguez Picó, compositor i pedagog, va fer una emotiva i interessant glosa de l'home i compositor Xavier Benguerel. En les seves paraules, que traspuaven admiració, es pogué percebre també la comprensió d'una obra no sempre fàcil, però posseïdora sempre de dos atributs bàsics: claredat i transparència. A propòsit del segell personal de Benguerel, Rodríguez Picó deixà clar que "*les emocions li ajuden a construir l'obra, en comptes de ser la música la transmissora d'aquestes emocions*". Aquestes característiques es van poder copsar en les obres que es van interpretar tot seguit, algunes de les quals estan incloses als esmentats cedés de recent publicació. David Casanova, al piano, interpretà la *Sonata* datada de 1957, mentre que Josep Fuster, clarinet, interpretà *Introspecció*, obra recent, amb data de 2003. El grup instrumental Barcelona Modern Project que dirigeix Marc Moncusí, junt amb Miquel Villalba al piano, interpretaren *Fantasia dramàtica* per a piano solista i cinc instruments (2010), una de les seves darreres obres.

Xavier Benguerel estrenarà properament l'òpera *Jo, Dalí* al Teatro de la Zarzuela de Madrid, obra que després es veurà també al Liceu. *Jo, Dalí* va ser un encàrrec del Ministeri de Cultura fet l'any 2001 amb motiu del centenari del naixement de l'internacional artista.

TANGENTS

Els encàrrecs

per JORDI MALUQUER

Estrenar una obra un dia serveix per a ben poca cosa. Pot quedar en la memòria del públic que va congregat i dels músics que la van tocar. Però si no hi ha repetició i, encara més, interpretacions distintes, és difícil que qualli. En les recuperacions musicals d'obres oblidades, l'OJIPC que dirigeix Salvador Brotons ha tingut l'encert de fer-ne enregistraments i posar-los a l'abast del públic interessat. Pel que fa a les estrenes, si són retransmeses per ràdio, en queda el document que dorm a l'arbitri de l'emissora que ho ha fet i que de tant en tant el repesca. Tot és una mica migrat i esdevé difícil per a una obra nova fer-se un lloc entre tantes peces clàssiques de les quals podem sentir un munt d'interpretacions que van nodrint, al final, la versió que ens resta al cap i que ja no n'és una de concreta.

I quan entrem a la política d'encàrrecs ens ve al cap la llista enorme de composicions inèdites dels compositors vius. A molts d'ells, en comptes de confegir a corre-cuita una obra nova, els plauria més que es tornés a tocar una obra que pensen que té interès o que se'n recuperés una d'inèdita. En confiar un encàrrec a un compositor, hi hauria d'haver la possibilitat de diàleg per veure el que a ell i al panorama musical li pot interessar més.

Una política d'encàrrecs s'ha convingut que dóna prestigi. Com sempre, depèn de l'encert. L'important és la presència en els concerts d'obres contemporànies de qualitat i cal que els que prenen les decisions sàpiguen triar i es mullin.

ARS SUBTILIOR

Ambaixadors musicals

per XAVIER CHAVARRIA

En aquest país, molts col·lectius i entitats, especialment els de caire cultural, han exercit, des del voluntarisme, la militància i l'extraoficialitat gairebé clandestina, la tasca d'ambaixadors arreu del món de la cultura pròpia: al món coral, per exemple, i per esmentar un cas que he viscut de molt a prop i durant molts anys, en són autèntics experts. Els pobles, com les persones, necessiten reafirmar la seva pròpia identitat mostrant a tothom allò que són, allò que fan, allò que volen ser.

Ara mateix, un dels ambaixadors més potents i eficaços de la nostra producció musical és l'emissora Catalunya Música: des que, ara fa dos anys, va ingressar a la Unió Europea de Radiodifusió (UER), no només ens porta (diàriament!) els concerts que es fan a les millors sales del món i als festivals de més prestigi, sinó que també està exercint una tasca formidable de difusió de la música i els músics catalans. Els darrers anys Catalunya Música ha intensificat la política d'enregistraments de concerts, que voreja els tres-cents anuals; aquests enregistraments, valuosos testimonis de l'activitat musical a casa nostra —el fons fonogràfic que s'està creant és colossal—, han estat, en ser emesos, una excel·lent via de difusió i promoció per a músics i creadors autòctons, i també per als cicles i festivals del país: la seva feina es visualitza a nivell nacional i roman en el temps. Però amb la incorporació a la UER, aquesta difusió ha augmentat exponencialment perquè molts d'aquests concerts han viatjat arreu del món. Cada emissora associada a la UER ofereix anualment una tria dels seus millors enregistraments per tal que les altres vuitanta-set emissores membres els puguin escollir i emetre en la seva programació; l'any 2009 Catalunya Música en va oferir 90 i va rebre 400 peticions per emetre'ls; l'any passat en va aportar 120 (situant-se així entre les deu més actives de la Unió) i va rebre 636 sol·licituds d'emissió arribades d'arreu del món. Això vol dir que el Quartet Casals, l'Alba Ventura, l'OBC, en Pau Codina o l'Albert Guinovart s'han pogut escoltar per ràdios públiques de tot Europa, els Estats Units, Corea o Austràlia. La quantitat i la qualitat dels concerts, reconegudes també per la UER, ens ha de fer sentir orgullosos.

Amb els centenars de concerts internacionals que Catalunya Música ha emès en aquests dos anys, s'ha obert una finestra a un paisatge fabulós; i gràcies a aquest intercanvi possem el nostre millor producte a un aparador que veu tot el món. Ben segur que hi ha coses per millorar —i milloraran—, però la progressió és indiscutible i les perspectives, engrescadores. I el servei que es fa al país (i no només en l'aspecte cultural i musical) és formidable.

RMC
317

Jaime Martín, nou director titular de l'Orquestra de Cadaqués

El flautista i director d'orquestra natural de Santander Jaime Martín, membre fundador de l'Orquestra de Cadaqués, ha estat nomenat director titular de la formació. Martín compartirà el càrrec amb l'italià Gianandrea Noseda –titular des del 1994, any en què va guanyar el Concurs de Direcció de l'Orquestra de Cadaqués–, que continuarà com a principal director titular. Per la seva banda, Sir Neville Marriner continuarà al seu càrrec de principal director convidat.

Jaime Martín ha iniciat recentment la seva carrera com a director d'orquestra, després de molts anys de dedicació completa i exitosa com a solista de flauta. Ha estat primera flauta de la Royal Philharmonic Orchestra del 1997 al 2001 i actualment ho és de la London Philharmonic.

Jaime Martín va debutar com a director amb l'Orquestra de Cadaqués, de la mà de Sir Neville Marriner, que

el va presentar en una gira conjunta per Espanya l'any 2008. Des d'aleshores ha dirigit la Manchester Camerata, Simfònica de Tenerife, Irish Chamber Orchestra, Simfònica de Castella i Lleó, Simfònica del Vallès i Simfònica de Galícia, i properament dirigit l'Academy of St. Martin in the Fields, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lió, Orchestre National du Capitole de Tolosa de Llenguadoc i els London Mozart Players. Jaime Martín va ser presentat com a titular de l'Orquestra de Cadaqués en dos concerts a Saragossa i Madrid, en el marc del cicle Ibermúsica el passat mes de febrer, amb un programa que incloïa el *Concert per a violí* de Beethoven (amb Lisa Batiashvili com a solista) i la *Simfonia* núm. 8 de Dvorák. El director santanderí ha publicat el seu primer enregistrament com a director amb l'Editorial Tritó, un programa amb l'Orquestra de Cadaqués que inclou la *Simfonia*



GABRIEL QUINTANA

núm. 3, "Eroica" de Beethoven i la *Sinfonietta en Re major* d'Ernesto Halfter. Amb la mateixa editorial, Martín ha publicat recentment un disc amb obra simfònica d'Agustí Charles i properament sortirà a la llum un disc dedicat a *Catalonia* d'Isaac Albéniz; tots dos al capdavant de l'OBC.

Boileau recupera obra inèdita de Frederic Mompou

RMC
317

L'Editorial Boileau i la Fundació Frederic Mompou acaben de publicar els tres primers volums de la "Col·lecció Obra Inèdita de Frederic Mompou". Aquests volums ja estan disponibles al seu web <www.boileaumusic.com>. Les obres d'aquesta col·lecció van ser descobertes l'any 2008 al pis del compositor i corresponen a dues èpoques molt concretes de la vida de Frederic Mompou. La primera època va dels seus primers assajos com a compositor, enlluernat encara per la música de Fauré, que coincideixen amb el seu primer

viatge a París, fins al 1919. Les obres de la segona època corresponen al moment del retorn de Mompou a Barcelona, el 1941, després de la seva llarga estada de dues dècades a París, i quan va conèixer Carme Bravo, que més endavant esdevingué la seva esposa. Aquests tres primers volums són d'obres per a piano. S'està treballant en la propera edició d'altres volums, amb obres per a veu i piano, música de cambra, breus sintonies o radiotemes, i la publicació del text *Estudi del sentiment* o *L'expressió*, escrit pel mateix compositor.

MILLE E TRE

per BERNAT DEDÉU

La pregunta per fer a la música del XVIII

L'enigma sobre la postmodernitat filosòfica –un terme insípid que encara avui empresona tossudament la intel·lectualitat viva– ens continuarà voltant pel cap mentre no esbrinem què amaga amb covardia aquest maleït prefix. Sabem que ens definim com a *post* d'una modernitat que no acabem de veure del tot clara; però, mentre la filosofia ha fet prou feina per escatir la gènesi i el consegüent camí de la modernitat il·lustrada, el pensament musical topa insistentment amb molts problemes per copsar l'origen de la seva modernitat.

Hi pensava fa poc, llegint un llibret sobre *Filosofia de la música de la Il·lustració* d'un autor que, per això de no ferir esperits sensibles, deixarem en l'anonimat. Curiosament, tot i tractar-se d'una publicació recent, encara hi notem aquella nebulosa idea que persisteix en tractar la teòrica i la praxi musical del XVIII com un mer preludi de la música romàntica. Certament, els romàntics van xuclar part del seu credo d'en Rousseau i en alguna de les disputes i querelles que van marcar el rumb del Segle de les Llum. Fins aquí cap objecció.

Però això només és una part del pastís il·lustrat, i –fet i fet– aquesta lectura ja la teníem en tractats d'estètica antics com ara el sempitern manual d'Enrico Fubini. Perquè, més enllà de disputes tècniques sobre la primacia de la melodia sobre l'harmonia, o l'existència d'una música capaç d'imitar la natura parlant el llenguatge de la ciència, el XVIII és un segle en què la música guanya un caire de transformació social inaudita. A banda de ser el coixí privilegiat per exposar-hi sentiments, l'òpera il·lustrada es planteja –per primera vegada– fer de mirall a la societat que descriu.

Dit això, sobta que –en la majoria de tractats d'estètica moderna– s'esmentin les *querelles* operístiques, però que en canvi no es presti cap mena d'atenció a l'epistolari mozartí, que s'esmentin bibliotecaris i compiladors prescindibles i, per contra, s'oblidi el geni Da Ponte i altres testimonis privilegiats de l'època. I també sorprèn que, en la majoria de volums sobre teoria musical, encara no hi veiem ni un sol pentagrama. És una manera, en definitiva, d'allargar molt més una pregunta sense resposta...

Calixto Bieito i Joan Manuel Serrat Premis Ciutat de Barcelona 2010

Els Premis Ciutat de Barcelona 2010 van ser lliurats el passat 15 de febrer en un acte al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona. El premi en la categoria de música va recaure en el cantautor barceloní Joan Manuel Serrat, pel seu projecte *Hijo de la Luz y de la Sombra*: el seu particular homenatge a Miguel Hernández amb motiu del centenari del seu naixement, com també per la seva brillant trajectòria, la profunda vinculació amb la ciutat de Barcelona i l'extraordinària aportació al patrimoni cultural universal. El director d'escena Calixto Bieito va rebre el premi en la categoria de projecció internacional, per la tasca de difusió del teatre de la ciutat i els seus professionals de forma internacional. Van destacar el premi en l'àmbit d'assaig –concedit a Rafael Argullol per *Visión desde el fondo del mar*; un viatge interior cap a la memòria– i el premi en la categoria d'arquitectura i urbanisme per a l'equip de la Direcció Facultativa (Jordi Bonet, Carles Buxadé, Jordi Coll, Jordi Faulí, Josep Gómez i Joan Margarit) que ha dut a terme la nau del Temple de la Sagrada Família d'Antoni Gaudí.

Marc Codina guanya el Premi Internacional Joan Guinjoan de Composició

El jove compositor de Terrassa Marc Codina ha guanyat, per unanimitat, el Premi Internacional per a Joves Compositors Joan Guinjoan, per la seva obra *Prägnanz*, que atorga anualment l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). L'obra guanyadora, *Prägnanz*, està escrita per a quintet de vent, piano, percussió i quintet de cordes i serà estrenada durant aquest curs.

Aquesta és la novena edició del certamen que, enguany, ha rebut nombroses sol·licituds de compositors de quinze països diferents. El Premi Internacional Joan Guinjoan per a Joves Compositors, que organitza l'ESMUC a través del seu Departament de Teoria i Composició, ha valorat les obres d'un total de trenta participants.

L'any 2009 va resultar premiat al Festival D'Auvers-Sur-Oise per la seva obra *Il Pleut* (baríton i *ensemble*), en el marc del 8e Rencontre International de Composition Musicale de Cergy-Pontoise. L'obra guanyadora del Premi Joan Guinjoan, *Prägnanz*, està inspirada en la teoria de la Gestalt.

Convocat el Concurs de Piano Teresa Llacuna

L'edició d'enguany del Concurs Internacional de Piano Teresa Llacuna presenta canvis en la seva organització i en la seva ubicació. Així, ara és organitzat per la nova entitat Associació del Concurs Internacional de Piano Teresa Llacuna (CIPTL) i tindrà lloc a la ciutat francesa de Valence. El concurs és obert a tots els pianistes amb llicenciatura (que hagin cursat els estudis en conservatoris oficials o equivalents), als que estiguin a punt d'acabar els estudis superiors, i als pianistes professionals que vulguin iniciar una carrera internacional. Els candidats han de tenir un màxim de 33 anys d'edat el dia 31 de desembre de 2011. S'atorgaran tres premis de 2.000, 1.000 i 500 euros, i d'altres premis especials, així com la participació en diversos concerts a França.

El Concurs tindrà lloc al Consertatori de Valence els dies 21 i 22 de maig de 2011. Per a més informació, condicions de participació i programa que cal preparar, es pot consultar el lloc web <www.concours-piano-llacuna.fr>.

Premis del Certamen de Composició Rius i Virgili

En l'onzena edició del Certamen de Composició de la Fundació Rius i Virgili de l'any 2010, van resultar guanyadors *ex aequo* Julio Alberto Company Ortega, per l'obra *Homenaje a Julio Ortega Antón*, i Jordi Maurici Sabata Larré, per l'obra *Tema i variacions*. Cadascun va obtenir un premi en metàl·laic de 750 euros. Aquest certamen de composició és adreçat a estudiants de música de grau mitjà amb la finalitat de fomentar la composició.

COBLA

De Händel a Rota

per JOSEP PASQUAL

Els arranjaments de pàgines il·lustres per a formacions instrumentals diferents per a les quals van ser escrites poden perseguir diferents objectius. Quan el conjunt receptor és més reduït que no el conjunt original, indirectament se n'afavoreix la difusió perquè és més fàcil dur-la a terme. Pot ser un dels objectius més buscats, però probablement en general la intenció és donar una nova llusor sonora a l'obra. El primer objectiu és d'allò més terrenal i el segon té una visió artística més alta, però en qualsevol cas el compositor pot sentir-se traït pel que en definitiva no deixa de ser una manipulació de l'obra.

La peculiaritat de la cobla fa que aquesta funció s'hagi de contemplar junt amb altres variables. Dintre de la història de la música mundial, la cobla és un petit graó que té dificultat per presentar-se en societat, cosa que és independent del fet que la seva literatura compti amb algunes pàgines magistrals que resten recloses a la intimitat del públic sectorial per raonaments no artístics que mereixen una anàlisi més profunda. Que obres originals per a cobla s'arrangin per a altres formats orquestrals comporta un efecte difusor del qual, *a priori*, la cobla només ha d'obtenir avantatges. És evident que el caràcter estètic, la sonoritat, ha de canviar; la força de la cobla no és homologable a la d'altres eines instrumentals. Però difícilment els compositors hi podran trobar objectes, perquè l'objectiu és noble. El que es fa analitzable és el procés invers.

Hi ha hagut força experimentacions d'ambició populista que poc han aportat a l'evolució de la cobla, però també s'han donat aportacions amb objectius més elevats. Un exemple força celebrat va ser la transcripció per a cobla de la *Rapsòdia en blau* de Gershwin en versió de Bernat Castillejo, obra que va evidenciar a propis i estranys la versatilitat de la cobla, i més recentment es presentava la *Música aquàtica* de Händel en una versió de Josep M. Serracant que no va obtenir el mateix èxit. Més enllà de l'oportunitat comercial d'una i d'altra proposta, cal demanar-se quins avantatges reals comporta aquesta mena d'exercici. Si el que es pretén és que el públic de cobla s'obri a altres mons musicals, obviar l'estètica original no sembla la via més oportuna, i si el que es pretén és buscar noves oportunitats a pàgines cèlebres, no sembla que en els casos esmentats l'elecció de les obres i de la formació instrumental receptora siguin adients ni per sonoritat musical, ni per caràcter estètic, i potser en aquests casos l'objectiu queda reduït al mer *divertimento* de l'arranjador. L'any de la commemoració del centenari de Nino Rota ens ha deixat una més que excel·lent proposta en forma de disc i d'espectacle de la Cobla Marinada. El treball, comandat per Esteve Molero i Xavier Piñol, és d'una factura impecable, però cal considerar-ne els objectius. ¿Realment la cobla pot obtenir més projecció entre públics neòfits a través d'obres alienes, per encertades que en siguin les transcripcions? ¿Pot el públic avesat interpretar millor les possibilitats de la cobla amb incursions en mons estètics que ja coneix en la seva faceta original? Potser sí. Però també és possible que no.

RMC
317

‘Brundibár a Terezín’

Cent cinquanta joves cantaires a dalt de l'escenari

La Sala Simfònica de l'Auditori de Girona va acollir diumenge 23 de gener la representació de *Brundibár a Terezín*, un emotiu espectacle ideat a partir de l'òpera infantil *Brundibár*, escrita per Hans Krása el 1938, just abans de la Segona Guerra Mundial, i que després de ser estrenada en un orfenat de nens jueus a Praga es va representar cinquanta-cinc vegades al camp de concentració de Terezín (Theresienstadt), a Txecoslovàquia, on el mateix compositor va ser internat abans de morir a Auschwitz.

per JOSEP JOFRÉ

L'espectacle, amb direcció artística i producció de Joan Carles Martínez, es va estrenar al Teatre Auditori de Granollers el 9 de gener de 2011 i, a més de la representació a Girona, va ser programat els dies 5 i 6 de febrer al Teatre Jardí de Figueres i al Foment Mataroní de la capital del Maresme.

El gruix important de les persones que hi havia en escena corresponia als membres del cor. Aquest estava format per petits i joves cantaires provinents del Cor Infantil dels Amics de la Unió de Granollers, de la Coral Rodamón del Foment Mataroní, i del Cor de l'Associació Gironina d'Escoles de Música Privades (AGEMP), que va afrontar el seu primer gran repte escènic després de només un any d'existència. L'AGEMP, el formen alumnes de les escoles Estudi Musical, Aula Musical, Bambini Montjuïc, Adagio i Escola de Música de Sant Gregori.

En total hi havia en escena uns 150 nois i noies de 9 a 16 anys, que no només van cantar, sinó que també es van moure damunt l'escenari vestits de gris, com si es tractés d'un uniforme, i marcats amb una estrella jueva.

Interessant i acurada posada en escena del guió de Quim Lecina, estructurada a partir del llibret i de la música que Adolf Hoffmeister i Krása van crear per als dos actes de *Brundibár*. Lecina va proposar una dramaturgia que, en integrar el context dels assaigs de l'òpera en la representació, amb les interrupcions que li són pròpies, li va permetre donar al públic aquella informació necessària per tal de contextualitzar les sensacions viscudes pels deportats en aquelles tràgiques circumstàncies i les dades històriques d'aquella barbàrie.

Així, a més dels nens que intervenien en l'òpera, hi havia el mateix Hans Krása (Manuel Valdivieso) que dirigeix l'orquestra, el nen Pert Ginz (Joana Casanova) autor del llibre *Diari de Praga* i



la seva germana Eva Ginz (Berta Cabré), una de les poques supervivents de Terezín, i que interpretava el paper de convidada a l'espectacle.

Destacada actuació dels cors, els quals ben preparats per Pili Sanz, Glòria Prats i Josep Vila, van mostrar un gran nivell musical, tot posant el bonic timbre i la bona afinació al servei de la dramaturgia teatral que, vitalitzada per les projeccions preparades per Marco Domenichetti i el disseny i la il·luminació proposada per Jep Verges, va aconseguir potenciar la sensació de ser dins d'un camp de concentració.

El baríton German de la Riba es va mostrar segur en el paper de Brundibár i va saber conferir a la seva veu el caràcter i el color que demana el personatge.

L'Orquestra Girona XXI, amb una controlada direcció de Manuel Valdivieso, va palesar el seu bon nivell com a conjunt oferint una interpretació dinàmica i magníficament integrada en la representació artística de tot l'espectacle.

Una hora abans de l'espectacle va tenir lloc, a la Sala Petita del mateix Auditori un col·loqui amb Jaime Vándor, supervivent de la barbàrie nazi, i Richard Elelman, expert en l'Holocaust.

Cal felicitar els programadors de

l'Auditori per la iniciativa –des de ja fa algunes temporades– del format “Trobades amb”, que ofereixen al públic, de manera gratuïta i en concerts i espectacles concrets, la possibilitat d'establir un contacte més profund sobre algun aspecte relacionat amb el que una hora després es podrà escoltar i veure.

En l'actual programació, a més d'aquesta “Trobada amb”, n'hi ha dues més: el dilluns 7 de març, a les vuit del vespre, com a introducció al concert de l'Orquestra de Cadaqués amb la interpretació de la *Novena Simfonia* de Beethoven, i el diumenge 29 de maig a les set de la tarda amb explicacions sobre la *Simfonia Inacabada* de Schubert, l'*Heroica* de Beethoven i el *Concert per a piano i orquestra núm. 23* de W. A. Mozart, en una actuació de l'Orquestra Simfònica de Viena.

Finalment, cal assenyalar la importància que tenen aquests tipus de produccions, les quals proporcionen als joves la possibilitat de treballar amb professionals de l'entramat musical i escenogràfic, i nodrir el seu desenvolupament artístic.

Per tant, no queda res més que felicitar la iniciativa de Joan Carles Martínez d'impulsar i fer realitat *Brundibár a Terezín*.



Cicles de primavera al Palau de la Música Catalana

La primavera arriba amb força al Palau de la Música Catalana, amb nous cicles de concerts i una aposta important per la música coral i les agrupacions musicals catalanes. Al costat dels cicles de l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra, el Cor de Cambra del Palau de la Música i uns reinventats Tardes i Diumenges al Palau, neix un nou cicle coral, amb l'Orfeó Català com a eix principal.

per MERCEDES CONDE PONS

El cicle estrella i principal novetat és el Cicle de Concerts Orfeó Català, un nou cicle en què participen tots els cors de l'Orfeó Català i altres agrupacions corals estrangeres de prestigi. Amb aquest cicle el Palau de la Música vol donar un nou impuls a la projecció concertística i a la funció social de la pràctica del cant coral i, alhora, oferir l'escenari del Palau als cors més representatius de Catalunya i l'estranger. En aquesta primera edició, el Cicle de Concerts Orfeó Català està integrat per set concerts entre el 19 de març i l'1 de juliol. La inauguració del cicle anirà a càrrec de l'Orfeó Català i la Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona, amb un programa amb obres que ressegueixen la històrica escola coral de l'Orfeó Català, des de Lluís Maria Millet fins al seu director actual, Josep Vila i Casañas –que estrenarà *Excelsior*, sobre el poema de Joan Maragall, i *Cançó de l'instant*, en la seva versió per a cor i cobla–, passant per Joan Manén, Antoni Nicolau o Pau Casals. Aquest cor repetirà protagonisme en un concert amb obres de Schütz i la *Missa en Re major* de Dvorák sota la direcció de Martin Schmidt. El Cor de Cambra del Palau de la Música, junt amb el Cor de Cambra de Lleida i l'Orquestra Julià Carbonell de les Terres de Lleida interpretaran la *Missa* núm. 6 en *Mi bemoll major* de Franz Schubert. Dirigirà Jordi Casas i Bayer, i com a solistes hi intervindran Marta Mathéu, Marta Infante, Albert Casals, Lluís Vilamajó i Marc Pujol. L'Escola Coral de l'Orfeó Català hi estarà representada pel Cor de Noies, que dirigeix Buia Reixach, amb un programa amb acompanyament pianístic –a càrrec de Josep Surinyac– format per obres de Bach, Mendelssohn, Segarra i Britten (*Missa Brevis en Re*); el Cor Jove de l'Orfeó Català hi interpretarà el *Requiem en Re menor* de Fauré, acompanyat de l'Or-

questra Terrassa 48 i Josep Bufor –pianista del cor– serà el solista en el *Concert per a piano i orquestra* núm. 9 de Mozart, tots sota la direcció d'Esteve Nabona.

La primera representació estrangera vindrà de la mà del Cor de la Capella de Sant Petersburg, el qual sota la direcció de Vladislav Txermouxenko, oferirà un programa de cants litúrgics ortodoxos i música popular russa. El cicle el clourà el Cor Madrigal, en un merescut homenatge al seu fundador, Manuel Cabero, en el seixantè aniversari de la fundació del cor. Liderats per la seva actual directora, Mireia Barre, oferirà un concert amb obres de Cerverols, Segarra, Vivancos, Casablanques, Guzmán, Serra i Montsalvatge.

El Cor de Cambra del Palau de la Música oferirà un cicle de tres concerts. El primer girarà al voltant de l'obra de Joan Maragall, que ha estat inspiradora d'obres corals; el segon concert inclourà petites grans obres de compositors tan diversos com Monteverdi, Kodály, Barber o Copland, i el tercer estarà dedicat íntegrament a obres de Leonard Bernstein, com els *Chichester Psalms* o la *Missa brevis*. L'ONCA (Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra) protagonitzarà un cicle de tres concerts amb obres tan originals com el *Concert per a marimba i orquestra de corda* de Katzow –en què intervindrà la percussionista Carme Garigó–, els *Concerts per a orquestra de corda i dues trompetes* de Loeillet i Mandredini, respectivament amb Àlex Baiget i Josep Lluís López com a solistes, i un programa íntegrament dedicat a música d'Astor Piazzolla. Totes dues formacions oferiran conjuntament un programa Bach-Mendelssohn amb motets i cantates.

Tardes al Palau es reinventa i ofereix una varietat de programes que van des d'un recital de sarsuela amb intèrprets catalans –Marta Mathéu, Anna Puche, Toni Marsol i Josep Fadó–, fins al concert de l'Original Jazz Orchestra del Ta-

ller de Músics, amb obres d'Ellington, Coltrane i Parker, passant per l'actuació de l'Esbart Marboleny en un espectacle de danses i cançons tradicionals catalanes. Particularment interessants resulten el concert de l'Orquestra Simfònica del Vallès i el seu titular Rubén Gimeno amb música de cinema de Nino Rota; el concert de la Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona que dirigeix el mateix Gimeno, amb obres de Brotons, Taverna-Bech, Garreta, Toldrà, Ros Marbà i Oltra, i el concert del Brossa Quartet de Corda, liderant un recital de cançons de brigadistes a les quals posarà veu Marta Valero.

En darrer lloc, Diumenges al Palau inclou cinc concerts –tres a la Sala de Concerts i dos al Petit Palau– en què destaca l'actuació de l'Stuttgarter Kammerorchester, amb la inclusió a un programa Haydn-Mozart de l'obra de Taverna-Bech *Proses disperses*, combinada amb el *Concert per a clarinet* del salzburguès, amb Paul Meyer com a solista i director. Els germans Lluís i Lourdes Pérez Molina interpretaran el *Concert per a dos pianos* de Francis Poulenc, acompanyats per l'Orquestra Julià Carbonell de les Terres de Lleida sota la direcció del seu titular, Alfons Reverté, en un interessant programa que inclou la poc sovintejada *Simfonia* núm. 3 en *Do menor* "amb orgue" de Camille Saint-Saëns, amb Josep-Agustí Piqué a l'orgue del Palau. Martina Filjak (Premi Maria Canals 2008) oferirà un recital de piano amb obres del pare Soler, Berio, Bartók, Prokófiev, Scriabin i Balákirev. Al Petit Palau, hi actuarà l'emergent Quartet Albada amb el guitarrista Ali Jorge Arango, en una original combinació de cordes en el *Quintet* núm. 1 en *Re menor* de Boccherini, i els alumnes dels dos conservatoris superiors catalans –el Conservatori del Liceu i l'ESMUC– compartiran escenari en un concert conjunt amb obres de compositors contemporanis.

RMC
317

A PROPÒSIT DE...

Un nou projecte coral participatiu
"Bach zum mitsingen"

Inspirats en una tradició germànica, dos joves músics catalans, Pau Jorquera i Daniel Tarrida, han posat en marxa una nova aventura: convidar els aficionats catalans al cant coral a interpretar tres cantates de Bach en el marc litúrgic de la data per a la qual van ser escrites.

per ALBERT TORRENS



PAU JORQUERA I DANIEL TARRIDA, DOS JOVES MÚSICS FORMATS TANT AQUÍ COM –NO PER CASUALITAT– A ALEMANYA, ENCARNEN L'IDEAL DE L'ORIGINALITAT. LLUNY DE COPIAR EL QUE JA EXISTEIX, VOLEN OBRIR-SE PAS EN UN CAMÍ FINS ARA ERM I EXPLIQUEN LES SEVES IDEES SENSE PODER AMAGAR L'ENTUSIASME PROPI DE QUI, SEGUR DE LA SEVA BONDAT, NO ES POT ESPERAR A VEURE-LES FETES REALITAT. CONSCIENTS DE LES DIFICULTATS AMB QUÈ ES PODEN TROBAR, SEMBLA TENIR-HO TOT PREVIST PER FER QUE EL PROJECTE NO NOMÉS ARRIBI A BON PORT, SINÓ QUE, TANT DE BO, ES PERPETUÏ. EL TEMPS HO DIRÀ.

RMC
317

–Què signifiquen les paraules "Bach zum mitsingen"?

–Es podria traduir com "cantar amb...", i volen transmetre la idea d'un cant obert, participatiu. A Alemanya, sobretot a les ciutats del Sud, existeix la tradició que els cors de les parròquies assagin i interpretin les cantates de Bach el mateix diumenge de l'any per al qual van ser escrites, tot adequant-les a la litúrgia.

–Quins trets diferenciarien les vostres interpretacions de les altres que es puguin fer d'aquest repertori?

–El que nosaltres oferim és una experiència única a casa nostra. La idea és treballar i aprofundir aquest repertori singular més que no pas aspirar a un objectiu d'excel·lència. El treball serà intensiu: només tenim un cap de setmana –de fet, entre dissabte a la tarda i diumenge al migdia– per conèixer i interpretar cada cantata; el resultat serà el millor que puguem obtenir en aquest temps. No dubtem que tots en quedarem satisfets.

–Com s'estructurarà la feina al llarg del cap de setmana?

–Cal que els cantaires tinguin una bona lectura musical o portin la partitura molt ben treballada. El treball comença amb l'assaig de dissabte a la tarda, després del qual s'ofereix una audició de la cantata amb entrada lliure. L'endemà al matí, després d'un altre breu assaig, es torna a interpretar, però aquest cop inserida dins la litúrgia. Això és possi-

ble perquè la cantata correspon, dins el calendari litúrgic, al dia que s'interpreta –aquest any serà els dies 16-17 d'abril, 4-5 de juny i 12-13 de novembre. La primera cantata la interpretarem a l'església alemanya de Barcelona, i en els altres dos casos, en què ho farem en parròquies catòliques, caldrà buscar el millor encaix possible amb l'estructura de l'ordinari catòlic.

–On es troba la part participativa del projecte?

–Tothom qui tingui interès a cantar com a membre de cor pot sol·licitar-ho enviant un correu electrònic a l'adreça <bachzummitsingen@gmail.com> amb les seves dades de contacte, tessitura de veu, formació i experiència. Nosaltres avaluarem aquesta informació, a més de l'ordre d'arribada de les inscripcions i, un mes abans de cada cita,

tancarem la plantilla i enviarem les partitures, també en format electrònic. El projecte no comporta cap cost i la inscripció és gratuïta. Els escollits s'incorporaran a un cor pilot que ja haurà treballat la música uns dies abans, del qual formen part els solistes. L'acompanyament instrumental serà una petita orquestra de cambra formada per músics professionals que també hauran assajat prèviament.

–Per què heu escollit les cantates corresponents a aquests tres diumenges?

–Hem buscat cantates que complissin els requisits següents: que tinguessin almenys dues intervencions contrapuntístiques del cor i un coral, que l'acompanyament instrumental no sigui excessiu –no n'hi ha cap que porti vent metalls ni percussió– i que quedessin prou espaiades al llarg de l'any.

El pes de la corona

ANNA BOLENA de Gaetano Donizetti. Llibret: Felice Romani. Edita Gruberova. Elina Garanca. Gregory Kunde. Carlo Colombara. Sonia Prina. Simón Orfila. Jon Plazaola. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir. escènica: Rafel Duran. Dir. musical: Andriy Yurkevych. Nova producció del Gran Teatre del Liceu.

LICEU. 20 DE GENER DE 2011.

per Mercedes Conde Pons

Hi ha una dita que afirma que les segones parts mai no són bones. S'esperava amb expectació el retorn d'Edita Gruberova al Gran Teatre del Liceu, una casa que l'estima i venera amb devoció –i cap mèrit li pot ser discutit–, amb un títol històric que dinou anys enrere va defensar al costat de la parella vocal anunciada fins a tres dies abans de l'estrena, Josep Bros. Com que de segona part, completa, no n'hi va haver –perquè el tenor català va caure del cartell en el darrer moment–, la dita perd sentit en el context, però no totalment. No hi ha dubte que el binomi Gruberova-bel canto ha donat fruits més que generosos al llarg de molts anys i, malgrat els “ets” i “uts” atribuïbles a un cant singular, que recorre la línia belcantista amb una sinuositat plena de trucs marca de la casa, el cert és que encara es pot reconèixer en el seu cant madur l'esplendor d'una veu privilegiada. I és que cantar *Anna Bolena* amb una edat pròxima a la setantena –i fer-ho amb l'autoritat amb què ho va fer Gruberova– té mèrit, sens dubte. Però la memòria deixa traces inesborrables i l'*Anna Bolena* d'aquest 2011 va posar en

evidència que el pas del temps no perdona ningú, ni tan sols les grans figures de la història de l'òpera. Sí, és cert, Gruberova va mostrar una línia de cant impecable –marca de la casa– que va assolir fites màgiques en l'ària final de l'òpera “Al dolce guidami”. També es va poder gaudir de la seva grapa escènica –aquella que atrapa els espectadors–, present al llarg de la representació malgrat un registre mitjà i greu oscil·lant, suplantat en gran part de les vegades per unes inflexions més pectorals que no pas musicals. I si, finalment, els fans indiscutibles de Gruberova van premiar el seu lliurament –torrem a dir-ho, meritori–, la baixada del teló deixava un regust amarg d'ocàs. *Tempus fugit...*

El pes de la corona, però, no el portava només Gruberova, sinó que sortosament el compartia amb altres grans cantants que van acompanyar la soprano en aquesta producció. L'atenció, doncs, es repartí equitativament entre aquesta i una Elina Garanca que buscava –parafrasejant l'argument operístic– un lloc de privilegi a la cort. I, certament, ho aconseguí. L'atractiu inherent a la seva bellesa física –potenciada per un vestuari suggerent–



ELINA GARANCA I EDITA GRUBEROVA

fou multiplicat per una veu de timbre vellutat, harmònics arrodonits i una línia molt adequada a l'estil belcantista. L'èxit, doncs, va ser merescut i la corona, compartida. Gregory Kunde substituïa Josep Bros en la primera funció i el seu Percy va resultar heroic i lliurat, amb una veu amb molt de cos i un registre agut rutilant. Millor en la seva ària de presentació “Da quel di che, lei perduta” i *cabaletta*, que en la darrera ària “Vivi tu, te ne scongiuro”, més fatigat; Kunde va ser un digne company d'escena en un rol que avui dia pocs tenors poden defensar. A l'Enrico VIII de Carlo Colombara li va mancar un punt de rotunditat vocal que va substituir, però, amb presència física i una veu de gran noblesa. Sonia Prina va ser un Smeton de luxe, igual que el Lord Rochefort de Simón Orfila.

No hi ha massa a fer amb una partitura musicalment poc lluída –no és, i cal dir-ho, una de les òperes més brillants de Donizetti– i Andriy Yurkevych poc va poder fer per dissimular-ho, amb una Simfònica del Gran Teatre del Liceu poc concertada. Però Rafel Duran tampoc no es va lluir en l'àmbit escènic per donar més dinàmica a una òpera que, a nivell dramàtic, no en té. Recursos rebregats, com el dels dos nivells espacials d'acció o la presència dels corbs com a símbol del comportament de la cort, no van venir acompanyats d'elements innovadors. Ni tan sols el símil d'unes càmeres de seguretat que envaïen la intimitat d'una cort sobrevigilada per un rei obsessionat amb la traïció. Una posada en escena reciclable i un vestuari poc definitori. No n'hem vist, d'aquestes, unes quantes?

RMC
317

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, Palau 100 Piano i Concerts Simfònics al Palau de la temporada 2010-11.

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.



Escoltar idees

CONCERT DE CLOENDA DE L'EXPOSICIÓ "JOSEP M. MESTRES QUADRENY", de *Cop de poma a Trànsit Boreal*", comissariada per Oriol Pérez Treviño i Manuel Guerrero. David Sanz (guitarra), Joan Izquierdo (flauta de bec), Quim Ollé (flauta traversera). Arts Santa Mònica (espai Balcó) amb la col·laboració de Catalunya Música. Obres: *Llera de banús*, *Sonades entre volves*, *SOS*, *Pont deixat*, "Postdata" de *Tres peces per a guitarra*, *Soliloqui per a flauta*, *De trast en trast*, de Josep M. Mestres Quadreny. ARTS SANTA MÒNICA (BARCELONA). 10 DE GENER DE 2011.

per Lluís Nacenta

L'aparença de l'acte no diferia de la d'un concert tradicional: un escenari amb uns rengles de cadires davant, un públic silenciós i atent, amb programes a la mà, uns intèrprets que tocaven flautes traverseres, de bec i una guitarra. I malgrat tot, les paraules que el protagonista de la vetllada, Josep Maria Mestres Quadreny, va dir a l'inici d'aquesta, deixaren clar que el que tot just començava era una experiència auditiva radicalment diferent

dels concerts que encara avui estem habituats a escoltar. Deixant de banda els detalls, Mestres va dir això: quan es proposa d'escriure una peça nova, espera tant de temps com calgui, abans d'escriure cap nota, fins que troba el que en va dir la *idea*. Un cop té la idea, la peça és escrita, amb un mètode algorítmic que el músic programa al seu ordinador, en pocs dies.

Si dic que aquest fet provocava que l'experiència auditiva d'aquell vespre fos ra-

dicalment diferent d'un concert tradicional és perquè estem acostumats a identificar, en la forma com els sons d'una peça s'enllacen, en com es passa d'una nota a la següent (el que John Cage anomenava el mètode), l'empremta de la mà, i amb aquesta el rastre de la personalitat del compositor. No es tracta, naturalment, que Mestres Quadreny no sigui l'artífex dels sons que vam sentir en aquell concert, però no hi ha dubte que, en el seu cas, la relació entre l'autor i l'obra s'ha modificat substancialment. El compositor és responsable d'haver concebut, dissenyat i posat en marxa el procés automàtic que determina la successió dels sons, però aquesta successió no guarda l'empremta de la seva mà ni el rastre de la seva psique.

Pensem en les conseqüències que això té en el treball dels intèrprets. La partitura

no els demana que *interpretin*, precisament, el rol d'una veu expressiva, sinó que donin a un cos sonor la forma i els colors que li són propis. Els sons se succeeixen al pentagrama com pedres rares que hom troba en un camí, i pren amb l'estranyesa de les coses incomprensibles, ara una, ara una altra, en successió singular i misteriosa. Així van fer-ho Joan Izquierdo (flautes de bec) i Quim Ollé (flautes traverseres): amb precisió rítmica i amb l'elegància que resulta de mantenir l'enteresa davant les coses inesperades, van recórrer tots els registres, atacs i timbres de les flautes amb subtileza, exigència i imaginació. David Sanz (guitarra) va aconseguir aquest repetit difícil: fer-nos sentir la multiplicat de timbres i de ressonàncies de què és capaç aquest instrument tan limitat per la *tradició* a uns usos estrets i inamovibles.

RMC
317

Clàssica elegància mozartiana

TEMPORADA OBC. Till Fellner, piano. Dir.: Christian Arming. Sándor Veress, Mozart, Haydn, Bartók. L'AUDITORI. 8 DE GENER DE 2011.

per Lluís Trullén

La temporada de l'OBC presentava un programa eclèctic amb música de Veress, Mozart, Haydn i Bartók, amb la presència com a director convidat del jove director vienès Christian Arming i del reconegut pianista i gran especialista en el repertori de Mozart i Beethoven Till Fellner. Un concert que s'iniciava amb la música de Sándor Veress, *Threnos in memoriam Béla Bartók*, escrita l'any 1945 a la memòria de Bartók, mort aquell mateix any a Nova York. Un lament musical que l'OBC va interpretar amb gran refinament i que va donar pas a la

interpretació del *Concert per a piano núm. 23* de Mozart, una de les obres concertístiques més rellevants del compositor i que conté un segon moviment que cal considerar com una de les joies del llegat musical del salzburguès. Un pianisme delicat, refinat, de gran eloqüència i subtilitat, amb una comprensió tant musical com a nivell formal de l'estructura de l'obra va permetre'ns gaudir d'un Till Fellner plenament identificat amb els canons estètics d'una obra en què va aprofundir dins la seva riquesa musical, dins l'elegància clàssica i la frescor i el lirisme que



assoleixen els seus motius melòdics dels dos "Allegro". L'Orquestra, sota la batuta d'Arming, va oferir una versió correcta de la *Simfonia núm. 70* de Haydn i va superar la complexitat musical que envolta la sùita d'*El manda-*

ri meravellós, malgrat mancar-li una major fortalesa tímbrica, una profusió més viva del color i del dramatisme que ressegueix la història de l'infortunat mandarí, eix del relat convertit en música per Bartók.

Cost i valor

PALAU 100. Royal Concertgebouw Orchestra. Joshua Bell, violí. Dir.: Semyon Bychkov. Bruch, Xostakóvitx.
PALAU DE LA MÚSICA. 11 DE GENER DE 2011.

per Josep Barcons

L'anècdota és *vox populi*. Ara fa quatre anys, al metro de Washington, Joshua Bell va tocar durant tres quarts d'hora el seu Stradivarius. De les més de mil persones que van passar-hi per davant, se'n hi van aturar ben poques, i el músic nord-americà va recollir un total de 32 dòlars que els viatgers van dipositar a la funda del seu violí. Al Palau de la Música, les entrades per escoltar-lo costaven bona mica més...

L'experiment –que, a proposta del «The Washington Post», pretenia comprovar si la gent estava preparada per descobrir la bellesa en qualsevol circumstància– es presta fàcilment a una altra lectura: les coses no sempre costen el que valen, ni sempre valen el que costen. Però

aquest no és lloc per jutjar els fràgils equilibris d'aquest binomi. Tal com sentenciava ras i curt un professor d'estètica per acabar amb les inútils disputes sobre art contemporani d'uns ingenus estudiants de primer de carrera: «Una cosa és l'art; i l'altra, el mercat de l'art.»

No fou al metro sinó al Palau on Joshua Bell va interpretar, acompanyat per la Royal Concertgebouw Orchestra, el *Concert per a violí núm. 1* de Max Bruch. Òbviament, la seva versió fou impecable, però la bellesa (i la capacitat commovedora) postromàntica tenen més a veure amb la voluptuositat que no pas amb la pulcritud. I, tot i la vàlua indubtable de la interpretació, la música de Bruch va costar que arribés a emocio-



ANTONI BOFILL

nar. En el bis, Bell va optar per lluir virtuosisme oferint uns costosos malabarismes sobre l'instrument que, en canvi, musicalment no tenien pas cap valor extraordinari.

Ben bé al contrari succeí amb la *Simfonia núm. 11* de Xostakóvitx, dirigida de manera excepcional per Semyon Bychkov. Costarà de tornar a escoltar a casa nostra una versió tan aclaparadora i colossal de l'*Onzena* com la que es

va sentir (coincidències que costa que es donin) la nit de l'onze de l'u de l'onze. L'orquestra va tocar amb una implicació absoluta. I quan la implicació i el lliurament s'ajunten (i això costa de veure!) amb la professionalitat, la intel·ligència, el coratge i la rigurositat, el resultat és d'una vàlua impagable. Esperem que a casa nostra no sigui un cost inassumible arribar a tenir orquestres així. La cosa s'ho val.

RMC
317

Equilibri de proporcions

CAMBRA A L'AUDITORI. Quartet Casals. Mozart, Xostakóvitx, Beethoven.
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 13 DE GENER DE 2011.

per Lluís Trullén

Un ple absolut per rebre el nou concert del Quartet Casals a la Sala Oriol Martorell de L'Auditori, amb un programa de grans proporcions que resultava directament proporcional a la seva complexitat interpretativa, tant a nivell tècnic com musical. El *Quartet K. 428* de Mozart, el *Quartet núm. 3 op. 73* de Xostakóvitx i, per acabar, una obra que va sobrepassar tots els límits estètics del moment –per la seva complexitat temàtica– com és el *Quartet núm. 15, op. 132*

de Beethoven configuraven aquest nou programa en què els violins de Vera Martínez i d'Abel Tomás, la viola de Jonathan Brown i el violoncel d'Arnau Tomás van oferir una nova lliçó interpretativa de cadascun dels estils i autors que van afrontar.

En aquest programa van superar l'eclecticisme que suposa interpretar obres tan diverses com el classicisme que desprèn el *Quartet* de Mozart com una pàgina amb les connotacions extramusicals del *Quartet* de Xostakóvitx –es-



MONTESDEOCA-WWW.CUARTETO-CASALS.COM/ARXIU

crit en plena postguerra, l'any 1946, i blanc de les crítiques del règim– interpretada amb força, amb sonoritat punyent i amb una intenció musical sempre aprofundida. El *Quartet* de Beethoven ultrapassa tota qualificació estètica i assoleix la categoria del sublim

i «la canzone di ringraziamento in modo lirico offerta alla divinità da un guarito», una pregària musical, va ser mostra de la sensibilitat poètica i interpretativa que dia rere dia va fent sumar èxits en la trajectòria del Quartet Casals.

Un noruec en mans noruegues

PALAU 100 CAMBRA. Vertavo String Quartet. Haydn, Dvořák, Grieg.
PETIT PALAU. 13 DE GENER DE 2011.

per Josep Barcons

La contraprogramació és una pràctica habitual en les hores de més audiència televisiva, fins al punt de marejar tant la perdiu que la pobra ja no sap on vola. A la ràdio, la pràctica és menys salvatge, però les principals emissores reserven per al seu *prime time* les veus de més tirada. Fins i tot, aquest desembre passat, els amants del pop havien de cantar-se per anar a escoltar a Barcelona la diva Lady Gaga o l'estrella M.I.A., que actuaven el mateix dia, l'una al Palau Sant Jordi i l'altra a la Sala Razzmatazz. Però que la pràctica s'estengui al món de la música clàssica té més pinta de casualitat que no pas de veritable pugna per l'audiència. Sigui com sigui, això és el que va passar el 13 de gener passat entre el Palau i L'Auditori, que acollien dos quartets

d'anomenada amb dos programes d'allò més interessants. El Quartet Casals, resident a L'Auditori, afrontava un quartet de Mozart al costat del tercer de Xostákovitx i del 132 de Beethoven: un cant de sirena irresistible.

Però al Palau, el Vertavo String Quartet (una formació noruega que porta vint anys recollint èxits a les millors sales mundials, però que tocava per primer cop a casa nostra) presentava un programa que tenia com a principal al·licient poder escoltar el poc freqüent *Quartet de corda en Sol menor, op. 27* del seu compatriota Edward Grieg, l'únic que el compositor arribà a completar.

L'obra de Grieg és una obra capital, ben allunyada de la lleugeresa a què hem condemnat alguns números del seu arxiconegut *Peer Gynt*. Va



LORENZO DI NOZZI

ser en aquest quartet –de bon tros més de mitja hora de durada– on les intèrprets nòrdiques van fer gala del seu vigor i la seva força interpretativa, tot transportant-nos meravellosament als paisatges anímics explorats per Grieg: indrets foscos, tenebrosos, prenyats de misteri, tímidament lluminosos, alegres i encoratjadors a voltes, plens de sonoritats denses, de ràfegues enrauxades, de profuses cordes dobles, de dissonàncies carneses i de frases sublimes.

Completaven el programa, a la primera part, el *Quartet*

americà de Dvořák, que tingué moments brillants (sobretot en viola, violoncel i segon violí), i l'*opus 64 núm. 1* de Haydn. La presència de Dvořák s'entenia a la perfecció, ja que fou contemporani estrictíssim de Grieg, però... Haydn? Si no és per allò que un clàssic sempre el pots portar a tot arreu, i que és un bon recurs per arrodonir el minutatge d'un programa, no s'entén què hi feia el pare del quartet enmig de dos pares de la pàtria dels anomenats nacionalismes musicals.

RMC
317

El violí polifacètic

CONCERTS SIMFÒNICS AL PALAU. Orquestra Simfònica del Vallès. Gilles Apap, violí i direcció. Bach, Kreisler, Sheila Pop, Bartók, Cervelló, Sarasate.
PALAU DE LA MÚSICA. 15 DE GENER DE 2011.

per Lluís Trullén

El violí polifacètic de Gilles Apap va arribar al Palau amb un programa configurat per mostrar-nos aquella manera personal i extravertida d'afrontar el repertori clàssic, de submergir-nos en la música folklòrica de Bartók, dels arranjaments de música zíngara de Sheila Pop i, ja fora de programa, realitzar improvisacions sobre les *Les quatre estacions* de Vivaldi o acabar amb ritmes de música *country*. Apap, acompanyat per una eficient Simfò-

ca del Vallès, va idear un programa que s'iniciava amb Bach i que a més d'incloure el *Concertino per a violí i orquestra* de Cervelló, assolia els millors moments interpretatius amb la música de Sheila Pop, amb els seus arranjaments de música zíngara de la tradició romanesa. Apap sembla convertir-ho tot en una meditada improvisació, en què la música sembla fluir per apartar-se dels cànons i volent mostrant-nos un segell propi i inconfusible. Amb una



LORENZO DI NOZZI

afinació que per moments, però, no resultava del tot depurada i precisa, el violinista algerià fonamentà la seva actuació en una actitud desimbolta sobre l'escenari, en l'ús de grans figuracions virtuosístiques, amb una espontaneïtat i vivacitat que encomana

na a qui l'escolta. Apap és una figura atractiva, un artista que domina perfectament l'escenari i que atrau per una manera de fer música més propensa als grans efectes i la visibilitat de la música popular que no pas al refinament i l'aprofundiment clàssics.

Schumann amb l'OBC

TEMPORADA OBC. Dir.: Pablo González. *Primera i Tercera Simfonia* de Schumann.
L'AUDITORI. 14 DE GENER DE 2011.

per Josep Barcons

Interpretar el cicle complet de les simfonies de Schumann és una de les apostes de Pablo González el primer any de la seva titularitat amb l'OBC. Una aposta que aprofita l'avinentesa del bicentenari del natalici del compositor germànic, de manera anàloga amb allò que passà amb Mahler, de qui el director ovetenc abordarà els *lieder* orquestrals complets amb motiu del doble aniversari de la seva mort i naixement. En el cas de Schumann, les simfonies es reparteixen en dues sessions, agrupant-les segons el criteri, en bona part estètic, de parells i senars: *Primera i Tercera* en un primer concert i, al cap d'un mes, *Segona i Quarta*. Fer-ho segons un

criteri cronològic hauria estat embolicar la troca: la *Primera* fou escrita el mateix any que la primera versió de la *Quarta*; la *Segona* fou la que completà en tercer lloc; i la *Tercera* fou, en rigor, l'última que va escriure. Tot un ball de dates, estrenes i publicacions.

Dèiem que abordar les quatre simfonies de Schumann era una de les apostes del nou director de l'OBC. I, si tota aposta implica un cert risc, apostar per l'obra simfònica de Robert Schumann el primer any d'una titularitat és una prova de foc, perquè el risc és gran. Almenys per tres motius: el primer, pel fet que la peculiar orquestració schumanniana no sempre afavoreix de la millor manera el ba-



lanç entre les línies; el segon, perquè tot i la brevetat de les simfonies, el seu equilibri formal és d'una bellesa tan fràgil com incòmoda; el tercer, perquè la prodigalitat melòdica de Schumann s'hi presenta al descobert, amb una nua cànida, pura, ingènua i juganerament infantil.

Però tot això no fou pas un llast, sinó un actiu en la ver-

sió de Pablo González, amb uns metalls que sonaren brillants, un bon paper de les fustes i una actuació de les cordes en molts moments lloable. Però, així com en els *finales* de les dues simfonies i en el primer moviment de la *Tercera* (que són els moments més solemnes i pletòrics), l'OBC sonà amb convicció de gran orquestra, en la resta del concert li faltà la vitalitat i el centelleig que fan que Schumann sigui Schumann. Tot el que era plantejament i treball estava impostat, i això és fantàstic. Però (potser perquè érem tot just al gener) les guspires que animen l'esperit enèrgic i palpitant de Pablo González no sempre van trobar encenall en tots els racons de l'orquestra, i a aquesta li va mancar crepitació i caliu en els moments de menys fogositat. I Schumann ho va trobar a faltar: perquè ell —molt voluble— demana centelleig, fulguració i amor constants.

RMC
317

Excessos

ORQUESTRA JULIÀ CARBONELL DE LES TERRES DE LLEIDA. Néstor Bayona, piano. Dir.: Alfons Reverté. C. Guinovart: *Díptic*. Beethoven: *Concert per a piano núm. 5 i Simfonia núm. 3*. AUDITORI AXA. 16 DE GENER DE 2011.

per Xavier Chavarria

L'Orquestra que lidera Alfons Reverté s'ha instal·lat en una fogositat sonora que fa tremolar els faristols, de vegades literalment. El so és expansiu, vehement, sovint al límit de la sonoritat; l'energia, la passió i l'entusiasme de tots i cadascun dels músics, començant pel director, captiven el seu públic —que cada cop és més nombros— i generen un resultat realment contundent i molt expressiu. Però convindria més dosificació, no només quant a volum, que so-

vint sembla estar al límit, sinó també de tensions, de procés i de joc retòric de l'obra. Altrament, la sensació general és de saturació: plans sonors poc equilibrats, seccions que es tapen les unes a les altres, entrades que no destaquen... Sortosament, això passa poc, però passa. Malgrat el magnífic "Scherzo" de l'*Heroica* de Beethoven que va sonar a la segona part, amb un fugat precís i brillant (bon paper de les trompes), i el bon joc dinàmic al "Finale", s'hauria agraït per a tota l'obra

la contenció que van mostrar a la "Marcia funebre". El *Concert Emperador* i especialment el seu solista, el jove i talentós pianista lleidatà Néstor Bayona, també haurien agraït més delicadesa i control de sonoritat. En aquesta obra, sobre l'escenari hi havia dues versions diferents, segurament totes dues correctes però antagòniques: piano i orquestra vivien de forma diferent la música de Beethoven fins al punt de coartar-se i frenar-se mútuament, i provocar poca claredat de línies i algunes imprecisions. La música hi era, però quadrava poc. Però, insistim-hi, la capacitat comunicativa de l'orquestra és formidable, i subjuga un públic que en surt encantat.

Seguint la lloable línia de combinar música d'autors contemporanis autòctons amb

les grans obres del repertori simfònic, la Julià Carbonell havia iniciat el concert amb el *Díptic* de Carles Guinovart, una obra en homenatge a Béla Bartók i en la línia de l'autor: atonal, puntillista, suggerent i sorprenent, amb la incorporació de sons poc habituals i que acaba amb una partida de ping-pong entre dos músics, amb el piano com a taula, sobre un coixí sonor de la corda i amb el clarinet fent un solo passejant-se per l'escenari. Quatre paraules sobre l'obra en els comentaris previs al concert —*el què i el com*, en diuen ells— haurien reduït l'estupefacció del públic i ajudat a entendre i a gaudir d'una música que continua (i continuarà sempre) necessitant una bona dosi de pedagogia.

Art o públic degenerat?

CLÀSSICA MAS I MAS A L'AUDITORI. Grans intèrprets catalans. Marta Mathéu, soprano. Francisco Poyato, piano. Mahler, Zemlinsky, Korngold, Schönberg, Weill. L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 17 DE GENER DE 2011.

per Josep Barcons

El règim nazi va qualificar d'entartete Kunst (art degenerat) moltes obres que avui venerem sense reserves: quadres de Chagall, Nolde, Picasso, Van Gogh o Klee van rebre aquest epítet. Perquè servís com a escarni i al·lisonament, es van aplegar peces d'aquests i altres autors que hi havia al fons museístic germànic per exposar-les del 19 de juliol al 30 de novembre de 1937 a Múnic, en una mostra que després havia de viatjar pel país i que era més un catàleg

d'obres apilonades que no pas una veritable exposició.

A banda de blasfemable, aplicar el qualificatiu "degenerat" a una obra d'art resulta problemàtic, perquè l'àmbit de la degeneració és més el de l'ètica que no pas el de l'estètica. Semànticament no és tan problemàtic, doncs, qualificar d'un xic degenerat el comportament d'algunes persones que van anar al concert de Marta Mathéu i Francisco Poyato que obria el cicle Clàssica Mas i Mas a L'Auditori, i que presentava música que

el règim nazi va qualificar com a entartete.

És degenerat tossir indiscriminadament quan Marta Mathéu està fent un piano excepcionalment esllanguidor en el seu meravellós final de l'*Ich bin der Welt abhanden gekommen* de Mahler. O també ho és aixecar-se (amb el pertinent soroll i molèstia) quan falten pocs compassos perquè acabi la primera part i Francisco Poyato està desplegant amb gust i sensibilitat el pianisme simfònic de Korngold. O desembolicar un caramel entre estrofa i estrofa del *Surabaya-Johnny* de Kurt Weill, en què la soprano va esperar l'acabament de l'acte vandàlic amb cara de pocs amics: requeriment de la cançó, però també demostració de taules en allargar el

posat més enllà d'allò musicalment necessari. Potser caldria plantejar-se seriosament fer un catàleg d'espectadors degenerats, exposar-los a la llum pública i denegar-los l'entrada a les sales. O, senzillament (que tot comença per aquí) educar-los com cal.

Per sort, els incidents foren esporàdics i van deixar gaudir d'aquest concert presentat a tall de *soirée*, amb llums de sala oberts per poder llegir bé els textos, en un gest amable i còmplice. La gran vis còmica de Francisco Poyato va posar-hi el toc informal (que divertit incloent-hi vestuari— en les peces de cabaret!) presentant les peces d'aquest encertat programa. Fantàstic criteri, regenerar una gran música així.

RMC
317

Hivernal viatge musical

EUROCONCERT. Christoph Genz, tenor. Cornelia Herrmann, piano. Schubert. PALAU DE LA MÚSICA. 18 DE GENER DE 2011.

per Mercedes Conde Pons

El viatge d'hivern és la parafrasi d'un camí interior que cadascú pot realitzar individualment en el seu afany de conèixer les parts més fosques de la seva essència. Un viatge, un camí, que al protagonista dels poemes de Wilhelm Müller el porta cap a la mort, cap a una "altra banda" que roman envoltada de misteri. Franz Schubert posà en música els poemes de Müller en un binomi artístic que esdevingué una de les més grans fites del gènere del lied romàntic. Aquest és un cicle que compta amb innombrables versions i que resulta, així mateix, un pou sense fons en l'intent infructuós d'esbrinar el Tot que amaga una partitura, uns versos sempre renovats, com nai-

xent és el moment en què l'intèrpret n'acull una nova interpretació. Així com cada versió d'una obra musical la renova fent-la viva, en un cicle com *Winterreise* aquest procés esdevé paradigmàtic. Es tracta d'un cicle de cançons que exposa un cicle vital, i que esdevé cíclicament nou a les oïdes, i a l'esperit.

És precisament per aquestes característiques que la responsabilitat en la interpretació és tan exposada i compromesa. El viatge d'hivern guanya en sentit a mesura que el seu intèrpret guanya en maduresa, tant personal com vocal. El binomi resulta imprescindible per fer d'una obra tan individual, un mirall on trobar-se reflectit. I, naturalment,



per aconseguir això, la responsabilitat no recau només en el cantant, sinó també, i en parts iguals, en el pianista.

Assumides aquestes premisses, la versió escoltada —i "viscuda"— al Palau de la Música, a càrrec del tenor alemany Christoph Genz i la pianista Cornelia Herrmann, no va permetre l'efecte mirall desitjat. Deixant de banda les consideracions de gust que fan que sembli més adient una versió de *Winterreise* a càrrec d'una veu greu —de baríton o baix—, si l'intèrpret aconsegueix aprofundir en el text, en la música, en el missatge, el fet que posseeixi una veu

més aguda —com la de tenor— esdevé secundari. Però en el cas de Christoph Genz el problema es va mostrar d'arrel. Un timbre opac, amb una manca de brillantor gairebé general i un registre minvat van fer que la implicació en l'obra quedés limitada per la seva manca de recursos expressius. Se li reconegueren intenció i afany, però el viatge d'hivern fou més auditiu que no pas introspectiu. Una llàstima, també, que Cornelia Herrmann no es mostrés flexible en la seva interpretació, amb uns temps accelerats i una flexibilitat poc visible.

esmuc

MARÇ 2011
NÚMERO 64

Escola Superior de Música de Catalunya

Vic i Terrassa vibren amb els Grans Conjunts



Hi ha d'haver un doctorat en interpretació musical?

De manera involuntària, l'estructura en departaments que tenim a l'ESMUC reflecteix també una divisió entre els músics "que toquen" i els "altres", que escriuen, o investiguen... i que majoritàriament associem amb els treballs acadèmics i les tesis doctorals. Aquesta dicotomia es basa en prejudicis que, veritablement, no responen a la realitat. Plantejar un doctorat en interpretació suposa un repte quant a la forma que hauria de tenir, però també quant al concepte. Dos professors de diferents àmbits reflexionen sobre aquesta possibilitat.



Sofia Martínez

Professora de percepció auditiva i de repertori instrumental específic de la flauta de l'ESMUC

La meua experiència és que, ni durant la llicenciatura en història i ciències de la música, ni en el doctorat en història, teoria i crítica de les arts, es va tractar directament de temes d'interpretació musical. Com que ho sabia, perquè així constava al pla d'estudis, no vaig veure incompletes les meves expectatives. No obstant això, vaig aprendre moltes coses que em permeten fer una tesi sobre alguns aspectes de la interpretació de la música per a flauta i, el més important, aplicar aquests coneixements a les classes de repertori instrumental específic de la flauta.

Les opinions que he sentit de molts col·legues que fan doctorats en musicologia no són sobre el contingut dels cursos de doctorat, sinó que reivindiquen que la gravació d'un CD o un concert puguin substituir la tesi tradicional. Per a mi, no és important com es presenti el resultat final de la investigació –gravació, concert, tesi de 800 pàgines o recull d'articles–, sinó que el contingut tingui molta qualitat, aporti noves idees, deixi oberts nous interessos o investigacions i, fonamental, que el títol de doctor tingui un sentit veritable de formació i no només d'ornament al currículum de qui l'aconsegueix.

Per tant, de què estem parlant realment? ¿De la necessitat de planificar uns estudis de doctorat en interpretació musical, o de la possibilitat que dins els estudis de doctorat en musicologia hi hagi més opcions en el format de presentació de les investigacions? En el primer cas, ¿se seguiran criteris universitaris europeus o es volen fer aquests estudis en l'àmbit del conservatori, com s'esdevé als Estats Units? En el segon cas, què aportarien els nous formats a la formació del doctorand i a la comunitat educativa?

Crec que totes les opcions podrien ser correctes i interessants, però alhora penso que cap no tindria més validesa que les altres sense un bon estudi previ que ens permeti parlar amb rigor, transparència i alçada de mires sobre temes com: objectius, contingut, metodologia, perfil del professorat i de l'estudiant, inversió mitjana de temps i de diners, o utilitat a nivell professional i laboral.

Els estudis de doctorat són tan llargs i cansats que fins i tot els estudiants que fan programes amb gran reconeixement social i demanda laboral, com medicina o química, acaben abandonant. Per això és tan important que l'oferta pugui respondre a unes expectatives personals i socials reals. Si el doctorat es converteix en el nou objectiu de la *titulitis* que envolta aquest país, estem perduts.



Oriol Saña

Professor de violí jazz i modern i professor de combo de l'ESMUC

Abans de plantejar-nos si hi ha d'haver un doctorat en interpretació, ens hauríem de preguntar si el nostre sistema educatiu ho permet. Ara ens trobem, per una banda, que les úniques institucions que poden oferir aquests estudis –les universitats– no tenen professorat especialitzat en interpretació. I, en canvi, les institucions amb professorat especialitzat en interpretació –les escoles o conservatoris superiors de música– no poden oferir aquest títol perquè només el poden donar les universitats.

Si una escola superior de música volgués oferir un màster en interpretació, es trobaria amb un altre escull, ja que un mínim del 80% del professorat que imparteix aquests estudis ha de ser doctor. Però com que no existeix aquesta titulació, és difícil assolir aquest mínim. Ara bé, per accedir al nou pla de doctorats (Pla Bolonya) es necessita un màster. Aleshores?

No ens desmoralitzem! Què passaria si escoles superiors de música i universitats unissin esforços i agrupessin els especialistes i els doctors per impartir una mateixa titulació? El Departament de Música Antiga de l'ESMUC ho ha fet en el Màster en musicologia, educació musical i interpretació de la música antiga. Per què no es pot fer també en els altres àmbits?

Crec que la relació entre investigació i interpretació és molt important. Per exemple, un intèrpret de jazz busca contínuament noves sonoritats i recursos, recopila experiències que després es traduiran en nous colors a l'hora d'improvisar, beu de fonts documentals enregistrades i ha d'extreure la informació d'enregistraments anteriors, igual com fan els investigadors d'altres branques amb els documents escrits.

Un doctorat d'aquestes característiques, que s'emmarcaria majoritàriament en els terrenys de la docència i la investigació, generaria les mateixes pors que els doctorats existents, però. Molta gent potser optaria per fer només un màster o postgrau amb menys càrrega lectiva i més orientat a un mercat laboral que va canviant contínuament.

Així doncs, si aconseguim uns estudis propers a unes realitats socials també properes i entenem la tesi doctoral com un treball creatiu d'investigació, que pugui ser equivalent a la preparació i la investigació prèvies a un concert o a l'enregistrament d'un disc, que aporti nous coneixements a la comunitat científica i contribueixi a millorar la interpretació, potser es puguin fer arribar uns estudis de tercer cicle a molts més intèrprets. Que siguin benvinguts els futurs estudis de doctorat en interpretació!

Els Grans Conjunts de l'ESMUC

sedueixen més de 2.500 persones



Els dos concerts de l'Orquestra Simfònica de l'ESMUC, dirigida per Lutz Koehler, a l'Auditori de Barcelona i al Teatre l'Atlàntida de Vic, van tancar el primer cicle de concerts dels Grans Conjunts del curs 2010-11. El cicle, que es va fer del 24 al 28 de gener ha comptat amb un important èxit de convocatòria i més de 2.500 persones han assistit als quatre concerts organitzats per l'Escola a Barcelona, Terrassa i Vic.

Des de la Direcció de l'ESMUC s'ha valorat molt positivament aquest primer Cicle de Grans Conjunts per l'intens treball de preparació individual i col·lectiva, pels resultats musicals de les diverses actuacions i, especialment, per la bona resposta del públic, que ha donat suport a la feina dels estudiants. A més a més, el fet d'haver pogut rea-

litzar els concerts a Vic i Terrassa, tot estenent l'àmbit d'actuació del centre, fa assolir l'objectiu de dur la música de l'Escola per tot el territori.

Bones expectatives. Els concerts de l'Orquestra Simfònica han estat els més nombrosos. El programa escollit, la *Simfonia núm. 8, "Inacabada"* de Franz Schubert i la *Simfonia núm. 1, "Tità"* de Gustav Mahler, més la batuta de Lutz Koehler, que també és professor de direcció de l'Escola, van fer vibrar l'audiència. Tant a Barcelona com a Vic, els estudiants van mostrar un tarannà totalment professional del més alt nivell que va ser reconegut amb el llarg aplaudiment del públic. A Vic, l'únic concert al qual s'havia d'accedir amb entrada de pagament, els presents també van haver de desafiar la intensa pluja i les inclemències del temps, una qüestió que

es va obviar amb la satisfacció general al final del concert.

La Cobla, amb la direcció de Marcel Sabaté, i amb un concert dedicat a la figura del violinista, director i compositor Rafael Ferrer, també va aconseguir les expectatives previstes. D'altra banda, el Conjunt de Saxos de l'ESMUC, dirigit pel saxofonista Karlheinz Miklin, va protagonitzar un dels concerts més vistosos dels estudiants de l'Escola. En un espai tan emblemàtic com és la Nova Jazz Cava de Terrassa, la nombrosa formació de saxos i acompanyants van seduir estudiants, professors i públic present. Amb diversió i empena, els membres del Conjunt de Saxos van gaudir de la seva actuació i van saber transmetre la sensació.

Antonio Álvarez

L'Escola de Viena

Això es pot escoltar?

per JOAN GRIMALT

La música del grup d'Arnold Schönberg (1874-1951), anomenats dodecafònics, és un cas curiós. Avui, com al seu temps, manté la mala fama de ser una cosa indigerible. Es compara amb la pintura abstracta d'un Vassili Kandinsky (1866-1944). O amb la poesia onírica, irracional de Salvatore Quasimodo (1901-1968), anomenada "hermètica". Incomprensible. I això, no només entre el públic melòman, que tendeix a esquivar-ne els concerts, sinó també per part d'una majoria de músics.

Si aquests són els fets, val la pena fer una mirada a aquesta música, aviat centenària, i mirar d'esbrinar les causes d'un desajustament tan notable. Sobretot perquè, dels anys vuitanta ençà, s'observa una música nova molt més capaç de retrobar la comunicació amb nosaltres, els seus contemporanis. La música del segle XXI sembla renunciar a l'avantguarda per l'avantguarda, i resulta innovadora a força de recuperar vincles de tota mena: sobretot a través de la Paraula, o sigui de textos.

Ara, on queda l'obra de Schönberg, de Berg i de Webern, per esmentar només els tres principals? Al capdavant, ¿hauríem de donar la raó als nazis, que la titllaren de "música degenerada"? Per formar part del patrimoni, al costat dels clàssics, caldria que ens hi poguéssim acostar amb familiaritat. Però hi ha alguna cosa en aquesta música que més aviat ens en fa allunyar: a vegades és una densitat inusual, com en les *Variacions per a orquestra*, op. 31 de Schönberg, o el *Concert de cambra* de Berg (1923-25). Altres vegades és un despullament astorador, com en la *Simfonia* op. 21 de Webern, o en les seves lacòniques *Variacions per a piano* op. 27, que podrien semblar inconnexes a l'oient desprevingut i que, de fet, ho són tot menys una improvisació.

Davant d'aquesta dificultat real, que fa de l'Escola de Viena un cas rar en la història de la música occidental, hi ha qui opta per anar a l'altre extrem i defensar-ne la vigència a peu i a cavall, oblidant que la distància que les obres man-

«L'única persona que pot ajudar el pobre Schönberg és un psiquiatre... En comptes d'embrutar paper pautat, més valdria que agafés la pala de treure neu.»

Richard Strauss, 1914.



AIXÍ COMENCEN LES TRES PECES PER A PIANO, OP. 11 DE SCHÖNBERG: NO ESTAN EN CAP TO?

tenen amb l'oient és part essencial del seu programa estètic. Aquest article vol contribuir a millorar la qualitat i la quantitat de les audicions de la música de l'Escola de Viena, recordant alguns detalls històrics que ajuden a entendre com ha arribat a ser el que és: valorant-ne la dificultat, en comptes de mirar de dissimular-la.

Música missatge. El primer que cal per escoltar la música del grup de Schönberg és inscriure-la en la seva tradició, que és la germànica. La consciència de ser una tradició pròpia, digna d'anar al costat de les altres, es forma al voltant de la figura de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) i, en música, al voltant del mite i de l'obra de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Aquesta presa de consciència, aspectes polítics a part, fa que compositors com Gustav Mahler (1860-1911), a la Viena de tombant del segle XX, se sentissin part d'una línia contínua que partia *grosso modo* de Sebastian Bach i que tenia, en la figura de Beethoven, un far al qual tendir. Per a Schönberg, Berg i Webern, Mahler era una altra figura exemplar.

Vist des de fora, aquesta visió germanocèntrica crida l'atenció per algunes

constants musicals. Sobretot dues: l'atenció als vincles motivics-temàtics, que fan de les obres microcosmos ordenats segons les seves pròpies lleis, i la proximitat a la llengua. El primer tret fa de la música un organisme autònom, capaç de tenir un sentit "en" i "per" si mateix. El segon el converteix en un artefacte significatiu, capaç d'interpel·lar l'oient, en analogia al funcionament de les llengües naturals –i les altres arts.

Que els compositors de l'Escola de Viena es veiessin com a hereus directes d'aquesta tradició, ho tenim documentat explícitament, ells que refusaven les etiquetes de revolucionaris, i també implícitament: tant en la manera d'escriure com de fer interpretar la seva música. Deixant a part el gran nombre de música vocal que compongueren (cançons, cantates, òperes, melodrames), moltes de les seves obres instrumentals també es basen en textos, "traduïts" al llenguatge sonor. Anton Webern, per exemple, ho fa en l'*Idil·li* per a gran orquestra *Im Sommerwind* (Al vent de l'estiu), seguint el poema del mateix nom de Bruno Wille. També la major part de l'obra de Schönberg es pot qualificar de "música de programa", malgrat el descrèdit que aquest gènere patia des d'antic. Començant per les obres en què ell mateix el va fer públic, com ara el sextet *La nit transfigurada*, o el poema simfònic *Pelleas und Melisande*; seguint amb els dos primers quartets per a corda, que tenen caràcter autobiogràfic, i acabant amb les obres escri-

La música del segle XXI sembla renunciar a l'avantguarda per l'avantguarda, i resulta innovadora a força de recuperar vincles de tota mena: sobretot a través de la Paraula, o sigui de textos.



ALBAN BERG: EN QUÈ DEVIA ESTAR PENSANT?



ANTON VON WEBERN ES VA TREURE EL "VON" DEL NOM PER RAONS IDEOLÒGIQUES

tes als EUA, per exemple el *Concerto per a piano*, op. 42, un al·legat polític en defensa del poble jueu.

Berg fa una cosa semblant en la *Suite lírica* per a quartet de corda, en què una construcció formal molt sofisticada amaga la narració quasi dramàtica d'un afer extramatrimonial amb una senyora, casada com ell mateix. No cal dir que aquestes coses, aquí com arreu, s'acaben sabent: un musicòleg anglès en va desxifrar el sentit ocult, el 1976. Abans de trobar-se l'exemplar que Berg havia enviat càndidament a la dedicatària, però, el seu deixeble més conspicu, Theodor W. Adorno, ja qualificava la *Suite lírica* d'"òpera latent".

I aquí hi ha una de les claus per escoltar aquesta música: en la "vocalitat oculta" dels seus gestos instrumentals. Peter Stadlen ens informa sobre el treball amb Webern, a l'hora d'interpretar les seves *Variacions per a piano*, op. 27 (1936): "Quan cantava i vociferava, movent els braços i picant de peus, i mirant d'expressar el que ell anomenava el significat de la música, jo m'adonava amb astorament que per a ell aquelles quatre notes eren com cascades sonores. Es referia constantment a la melodia, que havia d'enraonar, deia, com una frase parlada. [...] Cap vegada ni una no parlava Webern de l'aspecte dodecafònic de les seves Variacions. Fins quan jo l'hi vaig demanar, va refusar iniciar-m'hi. Deia que per a mi era important saber com es tocava la peça, i no com estava feta."

En això, l'Escola de Viena és continuadora de l'eloqüència dels clàssics vienesos. La musicologia actual ja reconeix sense embuts que, al costat dels elements constructius, que rebien tota l'atenció dels analistes quan la meua generació anava al Conservatori, aquells compositors feien ús d'una pila de *topoi* i d'altres procediments que convertien les seves obres en missatges per als seus contemporanis.

Massa sovint, tant en la música instrumental dels clàssics

com en la d'aquests innovadors que es veïen a si mateixos com a tradicionalistes, es passa per alt aquest element comunicatiu, que fa de la música, des de sempre, una analogia de la paraula.

Música secreta. Hi ha, però, tot un altre costat de la música dodecafònica que també convé tenir present, i que va en un sentit contrari al punt anterior. És la virtut de la dificultat, una cosa que avui, en ple auge hiperracionalista, costa d'exposar, ja no dic defensar. Que aquesta música aparentment críptica resulti que vol comunicar, passi. Però que alhora pretengui conscientment fer-se difícil? Com s'explica?

Potser s'explica per la història de la música clàssica. El qui se'n considera el fundador, Josef Haydn (1732-1809), també va trobar, sense buscar-la, una síntesi plena de futur. La modernitat filosòfica, la Il·lustració del seu temps, semblava demanar als músics un espai virtual on celebrar una espiritualitat nova. Una espiritualitat laica, diríem: que guardés una distància tal amb la religió que li permetés ser-ne autònoma, però sense perdre'n ni la profunditat humana, ni una certa sacralitat. La solució musical a aquest problema és la música clàssica: per una banda es comunica amb el seu públic, amb referències als gèneres que ells coneixien, i per l'altra s'assegura el prestigi i el caràcter d'obra d'art fent ús de procediments propis de la música sacra, i fent-se complexa, un punt inaccessible.

El contrapunt imitatiu propi del motet i la missa havien assolit fins llavors el punt més alt possible de la qualitat: una qualitat feta de dificultat, tant per al compositor com per a l'interpret i

l'oient. El mot *sacer*, en llatí, ja porta en si mateix la llavor d'una altra paraula: a més de "sagrat", dona "secret". L'Església catòlica sembla defensar, al Concili de Trento (1545-63), una actitud no gaire racional respecte de la religió. Luther hauria volgut reformar l'Església seguint les pistes de la modernitat filosòfica, a la llum de la raó i de les idees. Davant d'això, la Contrareforma tridentina es referma en una *experiència* de la fe, més que en la seva comprensió, i en transcendir les capacitats humanes que el Renaixement estava exalçant. En altres paraules, reivindica el Misteri.

La traducció musical d'aquesta posició, el mateix Concili ja l'explicita: el cant gregorià i la polifonia clàssica, al capdavant de la qual la de Giovanni Pierluigi da Palestrina, un compositor vivent!, són i han de ser la música preferent de l'Església catòlica. És a dir, una música que, per la seva mateixa complexitat, no convida a la participació, sinó a l'admiració sense límits. La polifonia sacra es fa símbol de la divinitat, manifestant les màximes potències humanes en els compositors, perquè escriure cànons i *ricercari* era i encara és una tasca de les més exigents. Pel que fa als oients, la polifonia imitativa representa el "més enllà" de les potències humanes, perquè per naturalesa som incapaços de seguir tantes veus que sonen alhora, però de manera independent. Es tracta, doncs, d'una música que no cerca la comunicació, sinó la seva transcendència.

Quan els compositors del darrer terç del segle XVIII van veure's amb cor de cristal·litzar una música moderna, independent de les grans institucions polítiques i religioses, no van voler renunciar a alguns d'aquests procediments. La raó principal podria ser que les tècniques contrapuntístiques, en virtut del gran prestigi amb què s'associaven, permetien a la música moderna l'equiparació amb la literatura o l'escultura, tot assolint l'estatus d'obra d'art. Per altra banda, l'ús estilitzat dels

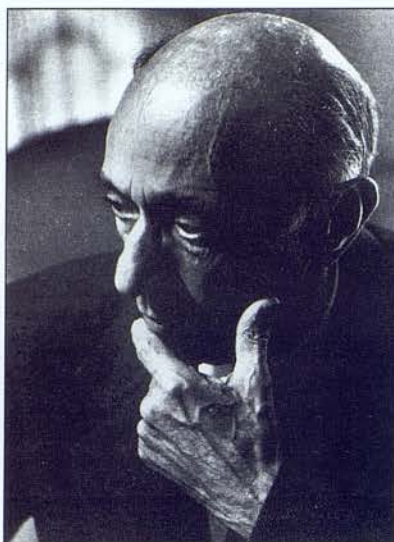
La major part de l'obra de Schönberg es pot qualificar de "música de programa", malgrat el descrèdit que aquest gènere patia, des d'antic.

gèneres que els seus contemporanis coneixien, i especialment la música teatral, els permetia arribar a aquest equilibri que avui qualifiquem de clàssic entre comunicar i amagar, entre plaure i exigir.

En resum: la música clàssica de la qual l'Escola de Viena es vol hereva va trobar la possibilitat real d'una música autònoma, conscient del seu valor artístic, a força de manllevar el bo i millor dels gèneres existents al seu temps. De l'òpera popular, per exemple, la sensació de familiaritat immediata que donen, llavors com ara, les seves melodies. De la música litúrgica, els procediments que permeten equiparar la música a les altres arts.

Tornem a la Viena de fa cent anys. El model de l'Escola de Viena, vist així, només modifica les proporcions d'aquests dos ingredients bàsics. L'idealisme filosòfic, primer hegel·lià, després schopenhauerià, havia d'empènyer aquells compositors cap a una dificultat cada vegada més gran. Fer-se autònoms del plaer o de la facilitat, per a ells, era un progrés. També s'ha de tenir el talent i la formació per poder fer això. Però als seus ulls, saber plaure com ho feia Richard Strauss, el compositor del règim per excel·lència, era una servitud, un obstacle per als seus objectius artístics. Aquestes idees radicals porten Schönberg i Berg a la paradoxa següent: quan la primera òpera de Berg, *Wozzeck*, es va estrenar a Berlín (Erich Kleiber, 1925), el mestre envejava al deixeble el seu èxit, i Berg en canvi envejava a Schönberg els seus repetits fracassos, dient: "Si agrada, és que no ho estic fent bé!"

A la pràctica, escoltar aquesta música pot arribar a ser un intens plaer, tot i que un de ben diferent del que normalment associem a escoltar música. Per a mi, les dues claus d'una audició d'aquestes obres són els dos punts esmentats abans. D'una banda, podem esperar-hi l'expressivitat associada a la paraula, el cant i la dansa, només que tenyits d'expressionisme. De l'altra, hem de confiar en l'honestetat i la qualitat del producte, i inclinar-nos (en sentit figurat) davant la seva complexitat, encara que suposi un obstacle per fer-la comunicable. Aquest segon aspecte pertany als plaers intel·lectuals, una cosa tan fora de la moda actual que ja atrau molts joves, i no tan joves, cansats de tantes facilitats enganyoses o deixades. Naturalment que no cal entendre-ho tot, aquí tampoc, per gaudir-ne. I no té res a veure amb comptar sèries de dotze notes: ja hem vist en el cas de Webern, i Schönberg feia el mateix, que aquests compositors no hi donaven cap valor, al procediment dodecafònic en si. Són aspectes privats del compositor, no destinats a nosaltres oients, com podrien ser-



ARNOLD SCHÖNBERG A LOS ANGELES, POCOS ANYS ABANS DE MORIR

ho els utensilis per a un artesà. Si no es respecten aquests límits, el risc és de perdre precisament aquesta aurèola de misteri que té la dificultat extrema, i que és un dels factors més atractius de la música de l'Escola de Viena.¹

Com a conclusió he escollit uns quants exemples concrets, que podrien servir a qui tingui curiositat per entrar en contacte amb aquest món. De Schönberg, es pot escoltar la *Suite per a piano op. 25* (1921-23) partint dels patrons de la dansa barroca: observant com esquivava tota referència tonal a favor del gest adust, una mica provocatiu, del jove experimentador autodidacte. Una sola audició, en totes aquestes obres, sempre és insuficient. Només la familiaritat va revelant les seves riqueses. La seva *Segona Simfonia de cambra* (1906/1939) presenta

una superfície més amable a l'oient. Revisada profundament des de l'exili californià, és testimoni d'un domini esbalaïdor dels recursos tradicionals, ja ben d'hora, i de com hi torna, humilment, al capdavant del seu períple estètic.

La música d'Alban Berg es considera la més assequible de la d'aquesta triada de dodecafònics il·lustres, a causa d'una relació ambigua amb la tradició. La tonalitat només hi és del tot absent en poques ocasions, i els gèneres, els gestos, també segueixen molt de prop la generació postromàntica que Berg coneixia a fons. Potser una bona introducció al seu llenguatge sigui l'òpera *Wozzeck*, abans esmentada, que combina amb mà de mestre algunes formes clàssiques amb la dramaturgia moderna. Cada escena hi està muntada dins d'un doble guió: el teatral, i el musical, segons un pla que repassa la suite barroca, el preludi i fuga, la *passacaglia* (variacions sobre un baix constant), i altres tipus de variacions inventades per a l'ocasió. En segon lloc, el *Concerto* per a violí de l'any 1935, la seva obra més coneguda. Dedicat "a la memòria d'un àngel", o sigui de Manon Gropius, filla de l'arquitecte Gropius i Alma Mahler-Werfel, i escrit molt de pressa, és una síntesi molt bella de tota la història de la música fins a aquells dies.

Finalment, de l'obra de Webern es pot escoltar de seguida el *Quartet de corda op. 28* (1936-38). Considerat una obra madura en l'estil lacònic, comprimit, però sempre expressiu del seu autor, els seus breus motius desvetllen ressonàncies no gens convencionals. La peça sobreix de sospirs, crits i murmuris que poden interpel·lar l'oient sensible i decidit.

Nota.

1. Tot i la relació que hi ha entre la figura de Schönberg i el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, a mi m'agrada més vincular aquests compositors amb l'esplèndida novel·la de Hermann Hesse *El joc de les granisses* (*Das Glasperlenspiel*).

Bibliografia.

- ADORNO, Theodor W. *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 2003 [1972]. (Die musikalischen Monographien). Trad. en versió castellana: *Alban Berg: el maestro de la transición ínfima*. Madrid: Alianza editorial, 1990.
- BISCHOF, Rainer. «Der Geist der Wiener Schule» (L'esperit de l'Escola de Viena). *ÖMZ* (revista musical austríaca). Viena: gener 2008, p. 24-32.
- DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1994. Trad. al castellà de Ramón Barce: *La idea de la música absoluta*. Barcelona: IdeaBooks, 1999.
- FLOROS, Constantin. *Alban Berg. Musik als Autobiographie*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992.
- HESSE, Hermann. *Das Glasperlenspiel* (1932-43). Frankfurt del Main: Suhrkamp, 2002. Trad. al català de Núria Roig: *El joc de les granisses*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- KRONES, Hartmut. «Österreichs Musik (sprache) war immer inhaltsfähig-wie (fast) jede Musik». *ÖMZ*. Viena: octubre-desembre 2010, p. 63-82.
- LEIBOWITZ, René. *Schönberg*. París: Solfèges/Seuil, 1969.
- PONS, Jordi. *Arnold Schönberg. Ètica, estètica, religió*. Barcelona: El Acanalado, 2006.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Style and Idea* (1950). University of California Press, 1984. Trad. al castellà: *El estilo y la idea*. Barcelona: IdeaBooks, 2005.
- WEBERN, Anton. *Der Weg zur neuen Musik*. A cura de Willi Reich. Traducció catalana: *El camí cap a la nova música*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1999.
- WEBERN, Anton. *Über musikalische Formen*. A cura de Niel Boynton. Mainz: Schott, 2002.

Joan Grimalt és professor del Departament de Teoria i Composició de l'ESMUC.

DERIVA ERRANT

Unes proves d'accés als estudis de l'ESMUC van ser el punt de partida per a Jordi Mestres (gralla) i Pere Olivé (percussió) per iniciar un viatge a través d'un duet musical força particular. Dos joves músics es trobaven davant d'un tribunal presentant una obra per a gralla i percussió, la conjunció de la qual els va encantar i van decidir aprofundir les possibilitats que podien oferir aquests dos instruments junts. Això era la primavera del 2007 i tres anys més tard, el 23 d'abril passat, estrenaven el seu primer disc (*Deriva errant, volum 1*) en el marc del 17è Dia del Graller de Vilafranca del Penedès. A partir d'aquí han estat mesos de gestions, promocions i concerts sense deixar de banda les ganes per buscar nous objectius.

per ÍNGRID PUJOL

—Primer de tot, d'on surt el nom del grup? Diria que ni aneu a la *deriva* ni *errats*, segons les crítiques...

—Bé..., aquest nom surt de la primera obra que vam tocar junts, com a duet: *Deriva errant* d'Ivan Joanals. Ens hi sentíem una mica identificats. És un nom que ens agrada perquè és així com... "acontemporani"... com dues coses que volen dir el mateix. El mateix autor descriu l'obra com un conjunt de fulles de tardor que van i vénen, que el vent empeny sense un camí decidit, per anar trobant nous espais i provar coses noves.

—I el grup és així?

—Sí..., una mica. Anem provant.

—Però teniu bastant clars alguns objectius...

—Sabem el que volem. La gràcia és que els dos ens dediquem a la música tradicional, toquem molt al carrer, i volíem fer una cosa més "cambrística"... Ho hem intentat reflectir amb el CD i en els concerts, una posada en escena i una estètica més clàssica, per entendre'ns i, potser, no tan folklòrica.

—Realment que pretén *Deriva Errant*?

—Més que tot, volem apropar, a través de la gralla i la percussió, nous llenguatges, com la música contemporània, al públic de la música tradicional, però també a persones de fora d'aquest àmbit. Tot i això, tant als directes com al CD, intentem transmetre l'obra que toquem, no només interpretant, sinó explicant allò que el compositor vol i ha pensat per ella. D'aquesta manera creiem que el públic té una referència d'allò que escoltarà.

—Té bona acceptació de moment, no?

—Bé..., cada cop s'experimenta més des del món de la música tradicional. Sabem que els nostres instruments en aquest duet no són al seu "hàbitat natural", però cada vegada apareixen més

coses amb gralla i piano, amb percussió... Segurament, el públic va veient el que poden fer aquests instruments i ja no es veu tan estrany fora del context estrictament tradicional. A poc a poc potser es va normalitzant i agrada veure aquests instruments en unes altres circumstàncies.

—Us sabríeu emmarcar o, més ben dit, definir dins el panorama musical actual?

—Potser una mica es podria dir que seguim la tendència que porten els instruments de vent i de percussió dins la música tradicional. Sabem que aquesta és la nostra casa, però a poc a poc anem provant altres àmbits, experimentant amb els instruments per veure on arriben.

—Però ara, fent una mica d'història, què va passar després d'aquelles proves d'accés a l'ESMUC?

—Allà vam tocar la peça contemporània d'Ivan Joanals, però només el primer moviment. Vam tenir ganes d'acabar tota l'obra i engegar el projecte afegint-hi més instruments de percussió. Després teníem la idea d'anar-ho enregistrant. Ens faltava repertori i ens vam proposar demanar-ne a diferents compositors, pensant sempre a enregistrar-ho. I per acabar, un dels nostres projectes finals de carrera va ser la interpretació d'aquestes peces.

—A part de la música tradicional, cadascun de vosaltres té relació amb altres àmbits de la música, com l'antiga o la clàssica. Tot us ha acabat aportant alguna cosa?

—S'intenta combinar, però també cal dir que una de les nostres bases també és la docència. A partir d'aquí, apareix una altra part motivacional per realitzar nous projectes i així poder enriquir-se més com a músic. I quan es vol experimentar, va bé conèixer altres maneres de tocar, d'interpretar, nous estils i nous llenguatges...

—En fi, que aquesta complementació ha acabat donant lloc a un primer disc.



D'on va sortir tot el material?

—Per muntar el repertori, vam recopilar aquelles peces que ja estaven escrites per a la nostra formació, com *Deriva errant*, *Bodhran solo* de Glen Velez o *Dues peces per a gralla i percussió* d'Oleguer Beltran. Però també en vam demanar de noves. Vam encarregar la resta d'obres que integren el CD a diferents compositors que ja coneixien la gralla.

—Els mesos posteriors a la presentació de Vilafranca deuen haver estat agitats.

—Després del concert del Dia del Graller, en van anar sortint d'altres en alguns festivals, fires o festes majors de Catalunya, com l'Arrela't d'Esplugues de Llobregat o la Fira Mediterrània de Manresa. Però realment hem tingut la feina feixuga de la promoció del disc, de les trucades, de la venda del treball, fent contactes...

—Tot aquest procés fora de l'escenari l'aneu fent vosaltres?

—Sí, ja ho vam fer per enregistrar el disc... Però bé, fem el que podem. Al final acaben sent molts assajos i reunions. Sent dos potser és més fàcil posar-se d'acord; però sobretot amb ganes sempre van més bé les coses. I ara toca promocionar sense deixar de pensar en un futur.

—Què voleu dir?

—Estem pensant en nous compositors per fer encàrrecs i també ens plantejem un nou enregistrament. De fet, ja tenim algunes obres noves que interpretem en concerts però que no estan enregistrades. Però, és clar, entre que demanes la peça, es compon i l'assagem, passa un temps. I bé, de tant en tant va sortint algun concert. L'altre dia ens van trucar del País Basc... A veure què passa!

Activitats

març 2011

Màsters universitaris

L'ESMUC ha obert el període de preinscripció a dos màsters que organitza l'Escola en col·laboració amb la Universitat Autònoma de Barcelona i la Universitat Pompeu Fabra.

El Màster en musicologia, educació musical i interpretació de la música antiga pertany al programa oficial del Postgrau d'art i musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona i té com a objectiu principal desenvolupar les capacitats i la formació en investigació musicològica i d'educació musical.

El màster desenvolupa també una especialització interpretativa centrada estratègicament en el sector de la música antiga, en què les dues institucions col·laboradores (UAB i ESMUC) destaquen per la seva excel·lència i rellevància en el panorama europeu actual. El coordinador del màster és el musicòleg i professor Jaume Ayats.

El Màster en tecnologies del so i de la música s'organitza conjuntament amb el Departament de Tecnologies de la Informació i les Comunicacions de la Universitat Pompeu Fabra. L'objectiu d'aquest màster és formar els investigadors i professionals que han de forjar les tecnologies del so i de la música en la nova societat de la informació. Combinant pràctica i teoria en diferents matèries, el programa ofereix el bagatge científic i tecnològic necessari per començar una carrera professional. Més específicament, aquest programa capacita els estudiants en les tecnologies més avançades per a l'anàlisi, síntesi, transformació i producció de so i música, i també en les tecnologies i els processos que donen suport a la creació sonora i musical.

El Màster en tecnologies del so i de la música s'imparteix en anglès i té una durada d'un any acadèmic.

Més informació a: www.esmuc.cat/masters_universitaris



ROSA TAMARIT

EL MÀSTER EN MUSICOLOGIA, EDUCACIÓ MUSICAL I INTERPRETACIÓ DE LA MÚSICA ANTIGA DESENVOLUPA PROPOSTES D'ALT NIVELL INTERNACIONAL EN EL CAMP INTERPRETATIU

esmuc 10 ANYS

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

Triple gran debut

PALAU 100. Orchestre de Paris. Denis Matsuev, piano. Dir.: Paavo Järvi. Berlioz, Txaikovski, Sibelius.
PALAU DE LA MÚSICA. 17 DE GENER DE 2011.

per Mercedes Conde Pons

En aquest concert s'esdevenien una conjunció de debuts: el de l'orquestra de més qualitat del país veí –la titular de la capital francesa– en el cicle estrella del Palau de la Música i el debut com a director titular de la formació del director estonià Paavo Järvi, ja conegut i molt valorat per les seves anteriors actuacions en el cicle esmentat. Dos debuts als quals se sumava un tercer al·licient, la participació solista del jove pianista rus Denis Matsuev, que té en el seu currículum el primer premi del Concurs Internacional Txaikovski de Moscou de l'any 1998. El programa no deixava espai a dobles lectures. Grans obres del repertori romàntic i postromàntic d'autors de les tres cultures reunides també en el cartell

interpretatiu, com a carta de presentació d'unes faccions que volien mostrar els seus punts forts. I sens dubte ho van aconseguir, malgrat que en el record es flairava encara el dolç regust del darrer concert del cicle, només una setmana abans, amb l'Orquestra del Concertgebouw d'Amsterdam.

Per obrir el foc, orquestra i director van oferir una lectura de l'obertura d'*El corsari* d'Hector Berlioz. Obra de focs d'artifici a la francesa, aquesta peça porta inscrit el segell galant de la cultura francesa, aquella sensualitat mesurada i posada al servei de l'elegància tan pròpia de l'art francès. La coqueteria d'una música que no amaga un cert punt intranscendent, però que conté el bo i millor del simfonisme que Berlioz

dugué a un esglai superior. Aquí, l'Orchestre de Paris, s'hi va trobar còmoda, al seu terreny, i el preparà per al *Concert per a piano núm. 2 en Sol major* de Txaikovski. Aquest concert ha quedat summament ombrejat per la popularitat del primer concert per a piano; i s'entén. Els motius són clars: el *Segon concert per a piano* de Txaikovski és una obra de grans dimensions, d'enorme ambició i dificultat tècnica, però poc agraïda a l'escolta. Cal estar molt atent per copsar la frontera entre bogeria impulsiva exigida al pianista –que Denis Matsuev buidà de forma magistral– i la qualitat expressiva d'una partitura feta per a l'impacte, no pas per emocionar. Matsuev va excel·lir com a virtuós, però també va sobreposar-se al desagraïment de la partitura, amb un temperament sobrat. L'Orchestre parisenc va tenir un paper brillant, amb intervencions solistes de violí i cello molt à la ruse. I és que l'agermanament França-Rús-

sia en les obres d'aquest període és evident.

El moment de protagonisme de Paavo Järvi va arribar a la segona part, amb la interpretació de la *Simfonia núm. 2 en Re major op. 43* de Jean Sibelius. Finlàndia i Estònia són països agermanats per un passat i cultura comuns. I Järvi és avui dia un dels estendards de la recuperació i posada en valor de la seva música. Amb poc temps com a titular, és evident que la bona relació entre director i orquestra ve de lluny, i això es va notar en la seva versió de la simfonia de Sibelius. Atenció acuradíssima al so, als timbres i a la línia discursiva, l'obra es va anar construint progressivament, però des de bon principi, sense amagar els espais foscos d'una partitura que és com el clima nòrdic, encantador i singular i alhora ingrat. Des del "Vivacissimo" fins al "Finale-Allegro moderato", la tensió va ser una allau sonora creixent que va esclatar en el monumental tema èpic que propicia el clímax esborronador de l'obra.

RMC
317

'El pessebre' congelat

EL PESSEBRE. Cantaires de la FCEC. Orquestra Simfònica de Sant Cugat. Solistes vocals. Dir.: Josep Ferré. *El pessebre* de Pau Casals.

SAGRADA FAMÍLIA (BARCELONA). 21 DE GENER DE 2011.

per Albert Torrens

Que crua és la nit! / Quin fred tinc als dits!" Així ho posa Joan Alavedra en boca dels patges al seu poema *El pessebre*, musicat per Pau Casals, però ho podrien haver subscrit literalment els assistents a l'audició d'aquesta obra que va constituir el concert de Nadal de la Sagrada Família –desplaçat més d'un mes en el calendari per qüestions extramusicals que cal lamentar. És evident que alguna cosa falla quan una part significati-

va del públic comença a abandonar la sala fins i tot abans d'arribar a la meitat d'un concert. En aquest cas, les baixes temperatures d'una de les nits més fredes de l'hivern i les condicions visuals i acústiques d'un entorn que no ha estat concebut per a aquesta finalitat van prendre el protagonisme a la música per convertir l'anècdota en el titular de la vetllada. Per què no va funcionar la calefacció ni es va sonoritzar mínimament el concert són interro-

gants que segurament quedaran sense resposta, tot i que aquesta sembla fàcil d'imaginar. Res no es pot jutjar sense conèixer, i per això cal felicitar la iniciativa de la FCEC de situar per primer cop en un espai tan emblemàtic com mediàtic una producció de tant interès com aquesta –el magnífic oratori continua sent injustament poc interpretat avui dia.

A Barcelona, però, ja sabem que algunes grans esglésies no són amigues de la bona música. Les dimensions de la nau central de la basílica, tant com són atractives, van afavorir –i només a les primeres files– l'audició dels registres centrals –en aquest cas, els cors d'homes, la mezzosoprano Claudia Schneider i el ba-

riton Toni Marsol–, però no les freqüències greus de Josep Pieres ni la veu cristal·lina de la soprano Xerach Alonso –amb tot, ben projectada. Intentar entendre el text del poema hauria estat una missió impossible sense l'ajut del programa de mà –malgrat que alguns petits errors despistaven igualment els que l'intentaven seguir. L'orquestra, que incloïa aquesta producció en la temporada que celebra el seu vintè aniversari, va ser la que va resultar més afavorida per aquestes condicions, sempre sota la batuta atenta de Josep Ferré. Aplaudiments breus però sincers al final, tant per reconèixer la tasca dels artistes com per ajudar a entrar en calor.

Magnífica 'Sisena' de Mahler

TEMPORADA OBC. Dir.: Pablo González. Mahler: *Simfonia núm. 6, "Tràgica"*.
L'AUDITORI. 23 DE GENER DE 2011.

per Xavier Chavarria

De totes les obres d'envergadura i compromís que Pablo González ha programat en aquesta primera temporada al capdavant de l'OBC, la *Simfonia núm. 6, "Tràgica"* de Gustav Mahler és una de les més complexes, un monument grandios i genial a la tonalitat clàssica i al llegat simfònic del segle XIX. Mahler la va compondre entre 1903 i 1906 i, segons la seva esposa Alma, "*cap de les seves obres va sorgir del fons del seu cor tan directament com aquesta*". I certament es pot considerar una obra de caràcter autobiogràfic, i misterio-

sament profètica, perquè Mahler hi anticipa la seva pròpia vida en termes musicals. Segons l'autor, la *Simfonia Tràgica* descriu la caiguda i la mort d'un personatge heroic (que en el fons és ell mateix) que s'enfronta a una existència que no té cap altra sortida més que la destrucció. És la mort de l'heroi, però també la de tot un món estètic, ideològic, espiritual i fins i tot social, un món en decadència que s'esfondra just acabat d'entrar el segle XX. Traduir tot aquest ideal estètic és una prova de foc per al director i l'orquestra que s'hi atreueixin, i Pablo Gonzá-

lez i l'OBC no ens van defraudar gens ni mica.

La versió va ser òptima, curulla de matisos i equilibrada en tots els aspectes. L'orquestra va mostrar en tot moment un so ric, brillant, transparent i amb múscul quan en calia, tot i algun episodi de certa rigidesa tímbrica, especialment en la corda, un pèl metàl·lica al segon tema de l'"Allegro" inicial, i massa vehement en l'"Andante". En aquest moviment (que, sorprenentment, va ser interpretat com a segon temps, just abans de l'"Scherzo", tot bescanviant l'ordre tradicional), la fusta, amb l'oboè solista al capdavant, va tenir moments molt lluïts, que van donar la dolçor i la delicadesa justa a l'exacerbat lirisme mahlerià. Només es va trobar a faltar més contundència, no pas de so ni de potència, que hi eren, sinó de

precisió, d'unanimitat en moments clau, tant rítmica com d'articulació, però també de fraseig i de caràcter: quan tots els músics d'una orquestra toquen de la mateixa manera en aspectes com aquests, la sensació de contundència és aclaparadora. És aquell plus màgic, tan difícil d'assolir, que distingeix una orquestra per sobre de la resta. L'OBC en mostra en cada concert, de moments excelsos com aquests, però són imprevisibles i tenen poca continuïtat. No obstant això, la feina de Pablo González, i sobretot l'esperit que busca en cada obra que dirigeix, es nota, i en aquesta *Sisena* de Mahler va aconseguir que tot fluís amb lleugeresa, ben greixat, sense pesantor ni tedi, i amb una lectura coherent i metòdica al servei de l'ideari programàtic d'una obra monumental a l'abast de ben pocs.

RMC
317

Esquimals del Cantàbric

CICLE DE MÚSICA PER A COBLA A L'AUDITORI. Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. Dir. José A. Sainz Alfaro. Ferrer, Serra, Toldrà, Garreta, Morera, Ros Marbà, Oltra.
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 29 DE GENER DE 2011.

per Josep Pasqual

Si davant d'alguna errada del conjunt, el director orquestral no s'està d'al·legar en públic que a les partitures els falten detalls, al respectable no li queda més remei que donar per entès que els assajos han estat migrats o poc aprofitats. El fet que el programa es basés en obres clàssiques que la Cobla Sant Jordi té més que per la mà (algunes especialment posades a punt en un disc de recent aparició), s'ha d'interpretar com una sort per a un director que es va mostrar prou erràtic en la forma i en el fons de les obres com per arribar a oferir la sensació que la cobla se sentia més confusa que

no conduïda, una sensació que no es va produir només en els cops finals absents de la partitura.

La cobla i la seva literatura tenen la característica que al llarg dels anys han estat interpretades amb una visió tan estrictament única que si algun defecte se li pot trobar és precisament una manca de vivesa, de lectures que puguin aportar colors nous, descobertes. Les aportacions fetes els darrers anys per directors d'àmbits externs als del propi melic del cercle s'han encaminat en aquest sentit, i és per això que la visita de Sainz Alfaro s'esperava amb expectació. Potser va ser aquesta



expectació la que va provocar la desil·lusió davant dels continus desajustos entre cordes, les resolucions dubtoses, la manca de contundència en passatges que ho requerien o de conjunt en la conducció del discurs musical. I sobretot, l'absència d'idees en la reinterpretació d'unes obres que va semblar que el respectable coneixia amb més cura que el mateix conductor. Els excel·lents cops de mestria de solistes com Enric Ortí a la

tenora (amb una apassionant *Apassionada* de Serra) o de Carles Marigó en la seva estilística versió de la *Rapsòdia per a piano* d'Oltra, i el sempre fantàstic treball d'encaix de boxers en qualsevol Garreta que es posi davant de la Cobla Sant Jordi van salvar un concert que va navegar més del que hauria estat desitjable. Potser un esquimal se n'hauria sortit més bé. Amb els assajos oportuns, és clar.

Música d'aparador

TEMPORADA OBC. Hilary Hahn, violí. Dir.: Ari Rasilainen. Elgar, Menotti, Sibelius. L'AUDITORI. 30 DE GENER DE 2011.

per Mercedes Conde Pons

La sola presència de Hilary Hahn a l'escenari de L'Auditori no va ser suficient per omplir la sala, almenys en l'audició matinal de diumenge. La raó es pot trobar, probablement, en la programació d'un concert per a solista poc o no gens conegut pel gran públic que, no ens enganyem, quan es tracta de sentir grans noms del panorama musical internacional, el que també vol és escoltar grans obres de la història de la música. El *Concert per a violí i orquestra en La menor* de Giancarlo Menotti és una obra que roman majoritàriament en l'àmbit superficial d'una rítmica enèrgica, una exigència tècnica considerable i un lirisme lleu-

ger, molt propi del caràcter italià. Melòdicament amable, amb moments prou suggerents, l'obra no està concebuda per calar profundament en l'ànim dels oients. No busca la commoció ni l'arravatament, però tampoc no acaba d'oferir a l'audiència les eines per apreciar el virtuosisme que s'exigeix al solista. Obra poc agraïda, va ser una elecció de risc poc mesurat que va deixar els ànims desorientats. Hilary Hahn va compensar l'audiència amb la "Sarabande" de la *Partita* núm. 2 de Bach, molt ben interpretada, però sense ànima.

L'obra que obria el programa, l'obertura de concert *In the South*, op. 50 "Alassio" d'Edward Elgar responia, d'al-

guna manera, als mateixos patrons que l'obra de Menotti. Ambdós compositors són autors d'obres de gran inspiració, algunes de les quals ocupen llocs d'excepció en el gran repertori. Però les dues obres que van integrar la primera part del concert són la creu d'una moneda que, a la cara, mostra obres magistrals i de gran empremta emotiva. No es tracta de jutjar la qualitat d'unes obres de bona factura —amb recursos propis de grans compositors—, però l'obertura *Alassio* és més aviat propera a la banda sonora d'una pel·lícula èpica de la Warner —amb tots els respectes per la música per a cinema— que busca per sobre de tot l'efectivisme "visual". Si en aquest context, la feina efectuada pel director finlandès Ari Rasilainen —que substituïa en darrera instància Pietari Inkinen— semblà correcta, en la seva aportació a la segona part del concert, amb la *Simfonia* núm. 5 en Mi bemoll major



PETER MILLER/ARXIU

op. 82 de Jan Sibelius, s'exposava íntegrament. L'obra de Sibelius exigeix una vitalitat que s'ha de veure reflectida en l'exposició orgànica de tots els plans sonors. I això va ser, precisament, el que es va trobar a faltar en la versió d'un director massa preocupat a marcar l'estructura rítmica i contrapuntística d'una partitura que necessita també un empastament molt acurat dels timbres. Va mancar l'afany de progressió d'un clima que es comença a covar des de l'inici de la simfonia i que en l'"Allegro molto-Misterioso" ha d'expandir-se de forma natural i lliure. Així, doncs, la versió es va moure en la interpretació superficial i no va aconseguir pouar fons en l'ànim de l'audiència.

RMC
317

'Ariel', en tota la seva esplendor

ORQUESTRA CAMERATA XXI. Dir.: Tobias Gossmann. Robert Gerhard: *Suite Pandora*; Ballet *Ariel*. CENTRE CULTURAL MUNICIPAL DE VALLS. 29 DE GENER DE 2011.

per Xavier Chavarria

En plenes festes decenals de la Mare de Déu de la Candela, la ciutat de Valls ha fet el millor homenatge que es pot retre a un fill il·lustre universal com és Robert Gerhard: implicar centenars de persones, associacions i entitats, des de músics professionals fins a escolars de totes les edats, en un espectacle multidisciplinari d'admirable categoria artística i d'altíssim valor simbòlic, amb la seva música com a epicentre. Setantacinc anys després de la seva composició, el ballet *Ariel* de Robert Gerhard mai no ha-

via estat representat sobre l'escenari, si bé la seva música ja havia sonat en concert. I ha estat l'associació Amics de la Música de Valls, amb la col·laboració de diverses institucions, qui n'ha impulsat l'estrena mundial com a ballet, en un espectacle en què la música de Gerhard es combina amb els dibuixos de Joan Miró, els textos de J. V. Foix i els moviments escènics de tres-cents nens i nenes pertanyents a deu centres educatius de la vila, que han donat més sentit que mai a la música de l'il·lustre vallenc.

La vetllada va començar amb una de les obres més brillants i personals de Robert Gerhard, la *Suite Pandora*, que l'Orquestra Camerata XXI, en la seva formació simfònica, amb una cinquantena de músics eficaçment dirigits per Tobias Gossmann, va interpretar amb correcció tot i els desajustos rítmics i la poc favorable acústica del recinte, que en va llimar la riquesa tímbrica i de matisos. Un recinte, però, del qual es va treure un magnífic rendiment a la segona part, amb les coreografies de la directora artística Montserrat Colomé, i l'escenografia de Llorenç Corbella, que van saber convertir el ballet *Ariel* en un espectacle trepidant, ple de vida, estimulant i altament evocador. Els vint minuts de música que Robert Gerhard va compondre inspirant-se en

La Tempesta de Shakespeare van adquirir, amb aquest muntatge, tot el seu sentit: desenes de nens, nenes i joves van envair, al ritme de la música de Robert Gerhard, tots els espais del recinte, escolant-se entre el públic, amb moviments i coreografies senzills però molt efectius i d'una gran bellesa, executats amb convenciment i pulcritud, i que proporcionaven estímuls visuals constants i simultanis, ben amanits amb jocs de llums i un vestuari suggerent, naïf, gairebé mironià. *Ariel* per fi va sonar en tota la seva esplendor gràcies a un projecte artístic i pedagògic formidable i exemplar: tota una lliçó de com es pot divulgar i fer viure intensament la música als més joves. Una experiència enriquidora i emocionant que, ben segur, ells no oblidaran mai.

CICLE JOVENTUTS MUSICALS. Trio Mozart de Deloitte. Galy-
na Gurina, soprano. Xostakóvitx.
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 2 DE FEBRER DE 2011.

Jordi Roch, ànima de la xarxa de Jovenuts Musicals d'Espanya, té un ull privilegiat a l'hora de descobrir nous talents i un olfacte especial per ensumar on la guspira de l'art està a punt de fer flama. Mostra d'això va quedar ben palesa en l'actuació del Trio Mozart de Deloitte que, el passat 2 de febrer, va inaugurar el segon cicle de Jovenuts Musicals a l'Auditori de Barcelona. Un cicle que dóna l'oportunitat als joves talents de presentar-se en una de les sales més consolidades de la capital catalana com a part de la gira per Catalunya –i per algunes comunitats espanyoles– que aquests músics duen a terme gràcies a Jovenuts Musicals. Anar a aquests concerts, doncs, implica optar per una aposta amb sòlides garanties que normalment va acompanyada d'una proposta musical sempre interessant, tant per la gosadia dels programes com pel fet de revisitar obres del gran re-

Tornant al concert inaugural, el Trio Mozart de Deloitte –format per tres estudiants de l'Escola Superior de Música Reina Sofia– va oferir un concert íntegrament dedicat a obres de Dmitri Xostakóvitx. En resultava interessant el plantejament cronològic, amb un primer *Trio en Do menor op. 8* concebut en un sol moviment i datat l'any 1923; un segon *Trio en Mi menor op. 67* en quatre moviments (1944) i els *Set Romanços per a soprano i trio op. 127* (1967). Obres amb molta distància en el temps i que estan separades per esdeveniments de vital impacte en la vida del compositor rus. Des d'una joventut marcada per la instauració de la Unió Soviètica, passant pel conflicte bèl·lic de la Segona Guerra Mundial i, finalment, una maduresa marcada pel descens d'una història massa dramàtica. L'alteració en l'ordre, deixant el *Trio núm. 2* per



al final, no modificà la coherència del programa; permeté gaudir d'un fort contrast, marcat, d'una banda, per l'energia i l'impuls que governa el *Trio núm. 1* i, de l'altra, per la tragèdia que traspuen els *Set romànços per a soprano i trio*. La soprano Galyna Gurina, tot i no tenir un instrument agradós, va dir i va expressar –amb la seva imperforabilitat– de forma molt adequada els textos d'Aleksandr Blok. No es tractava d'expressar vehemència, sinó ben bé el contrari, d'oferir distància i un desencís immutable. El Trio Mozart de DeLoitte va mostrar, des de l'inici del concert, un lliurament i concentració plens. Una energia desplegada de forma equi-

librada i constant al llarg de les obres i, sempre, al servei d'aquestes. No van caure en el parany típic de la joventut, de tocar ràpid i fort, no. *Tempi* adequats, respiracions naturals, so impecable i, per sobre de tot, una exposició tan natural com segura d'allò que cada obra vol oferir a l'oient. El *Trio núm. 2* fou la culminació d'un concert en què la tragèdia de Xostakóvitx —¿hi ha res més tràgic que intentar amagar la tragèdia darrere un transparent vel d'humor?— va commoure l'ànima dels assistents. Conclusió: no es perdin les properes cites amb el cicle de Joventuts Musicals a L'Auditori. Els músics del futur es troben en aquest escenari.

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

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

Titular compte:..... DNI:

Signatura:

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

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



MÚSICS A L'ESTRANGER

Estudiar fora del país

Molt més que una opció

Estudiar a l'estranger és una sana opció que la comunitat universitària pot escol·lir per afavorir el coneixement de noves llengües, l'ampliació d'horitzons i l'assoliment d'independència i maduresa. En l'àmbit de la música, però, estudiar a l'estranger és molt més que una opció. En molts casos, estudiar a l'estranger és encara el pas lògic per a tot estudiant que vulgui dedicar-se professionalment a la música. O, almenys, aquesta és encara la filosofia que impera.

El Tema que enfoquem amb el títol de "Músics a l'estranger" mostra, d'una banda, la realitat d'un bon grapat de músics catalans que, tot i haver iniciat la seva formació aquí, van decidir en un moment donat passar a l'altra banda dels Pirineus per tal de consolidar la seva formació i, en gran part dels casos, van acabar establint-se temporalment o indefinidament fora de Catalunya. Són molts els condicionants que cada músic aporta amb el seu testimoni a favor d'una decisió d'aquestes característiques, però en línies generals queda palès que a països com Alemanya, Àustria, França o Suïssa es constata un millor funcionament de la dinàmica formació-professionalització i un alt nivell tant de coneixements com de recursos en l'àmbit formatiu. Entre el lament per

la manca de mitjans suficients a Catalunya per assolir una formació completa i, més encara, per iniciar un camí professional i l'elogi de l'experiència que dona travessar fronteres, sembla que el fenomen "estudiar a l'estranger" té vigència per a estona.

L'altra cara de la moneda l'ofereixen dues visions complementàries sobre l'actual situació del panorama educatiu, en termes musicals, a Catalunya; com també dues reflexions al voltant de la qüestió de

l'emigració formativa. Valorar, avui, si estudiar a l'estranger és encara una necessitat per als músics catalans o cada vegada més un somni o una opció de creixement, és la clau per donar la volta a una qüestió que durant molt de temps només ha tingut una lectura negativa. Perquè, de fet, la professió del músic és, per si mateixa, una professió que porta intrínseca la

mobilitat geogràfica, la capacitat d'adaptació a nous espais, diferents costums i gent de múltiples cultures. La progressiva implantació del Pla Bolonya i la normalització curricular que n'ha de derivar hauria d'afavorir que el flux d'estudiants de música sigui equivalent i recíproc. És a dir que no només siguin els estudiants catalans els qui decideixin desplaçar-se a l'estranger, sinó que també els estrangers trobin en Catalunya una bona opció formativa.



RMC
317

Estudiar a l'estranger Necessitat o mite?

Ampliar estudis a l'estranger... En part, una necessitat; en part, un mite, i de ben segur un somni per a molts joves músics del nostre país.

per VÍCTOR ESTAPÉ
Compositor. Cap d'estudis del Conservatori
Superior del Liceu

Es dona el fet evident que molts dels més grans intèrprets i compositors (Ricard Viñes, Robert Gerhard, Joan Guinjoan, Jordi Savall, etc.) han adquirit una experiència fonamental en la seva carrera gràcies a haver perfeccionat els seus coneixements a l'estranger. Per "estranger" s'entén naturalment o, si més no sovint, Europa o Nord-amèrica. París, Londres, Viena, Nova York..., però també moltes localitats no tan importants del centre i el nord d'Europa que ens sorprenen per un nivell d'activitat musical sovint superior a la dels nostres principals centres culturals.

És del tot necessari? Sense oblidar els molts casos de grans músics catalans que no han ampliat els seus estudis a l'estranger (i que demostren que, si bé en certes èpoques podia haver estat difícil, no era tampoc impossible assolir una formació musical excel·lent al nostre país), aquest "anar a fora" ara és més freqüent que mai: hi ha joves talents que surten del país per fer estudis superiors, hi ha joves professionals que ho fan per seguir cursos de perfeccionament, i s'ha de tenir en compte la importància cada vegada més gran en el terreny musical dels intercanvis propiciats per la xarxa Erasmus o similars.

S'ha d'anar amb compte per saber quina és la pregunta que estem fent: és necessari adquirir formació internacional per a qualsevol músic? O ho és solament (o molt especialment) per als del nostre país o altres de nivell de desenvolupament musical similar?

La resposta no és senzilla, ens cal una barreja molt asseynada de modèstia i de coratge per estar orgullosos pels grans progressos que ha fet l'ensenyament musical superior a Catalunya els darrers anys i ser alhora humils pel molt que ens manca per recórrer si el nostre objectiu és de veritat acostar-nos al nivell artístic dels països amb els quals ens agrada d'emmirallar-nos. Per parlar només d'allò que conec bé, al Conservatori del Liceu tinc diàriament la satisfacció de veure allò que els estudiants del grau superior poden fer, els reptes musicals que poden assumir, incomparablement més grans ara que fa, posem per exemple, dues dècades. La sentència, tantes vegades sentida, que "*amb la LOGSE havia baixat el nivell*" és una falsedat evident, i només pot procedir d'una equiparació injusta, de comparar les grans figures musicals sorgides dels plans anteriors amb el nivell general actual. La comparació s'ha de fer en termes acceptables i, si es fa així, el resultat ha de ser optimista, però sense caure mai en una complaença massa fàcil. El nou pla d'estudis, en vigor des d'aquest curs, que fa entrar de ple els nostres ensenyaments musicals en l'Espai Europeu

d'Educació Superior, ha de ser una oportunitat decisiva per consolidar el molt que s'ha guanyat.

Malgrat això, ¿encara és necessari per als nostres graduats acabar de formar-se a l'estranger? La resposta no pot ser única, i depèn molt de cada especialitat i de la personalitat de cada estudiant. Crec que pot dir-se que ha deixat de ser una opció quasi imprescindible per esdevenir una possibilitat molt aconsellable d'enriquiment. I que serà tant més útil com més es parteixi d'un bagatge sòlid adquirit al país propi. Si bé un pot estar molt segur que als centres més prestigiosos (i fins i tot, en determinats països, també en institucions suposadament menors) la qualitat de l'ensenyament musical té assegurat un nivell de dignitat mínim molt elevat, això no exclou que hi hagi també diferències notables entre mestres diversos i no evita que l'estudiant català que s'inscriu amb tota la il·lusió en una escola superior o conservatori europeu pugui també trobar professors menys convincents o atractius. Com més completa sigui la formació que l'estudiant ha assolit abans de fer el pas i anar-se'n de casa, més possibilitats té de valorar allò que trobarà amb un sa sentit crític i de no caure a sobrevalorar allò estranger pel fet de ser-ho.

La sortida al món representa conèixer altres formes d'entendre la música i la vida, el contacte amb altres cultures i posar amb lucidesa els mèrits propis en una perspectiva global. I tampoc no s'ha d'oblidar que, a més de l'esperada maduració musical, és inevitable que propiciï un tomb transcendental en el desenvolupament del futur músic com a persona. Res millor que saber com es viu en altres països i conèixer gent de tot arreu per convèncer-se que moltes de les coses que ens semblen grans problemes no ho són tant, si pensem en termes mundials.

Ens queda, de totes maneres, una tasca intensa per tal de normalitzar el que seria l'altra cara de la moneda. Catalunya i, al seu capdavant, Barcelona han d'aspirar amb convicció a ser referències en l'estudi musical avançat i a constituir un pol de gran atractiu per a estudiants i graduats de totes les nacions. Que la possible necessitat dels nostres joves talents de sortir a l'exterior tingui la contrapartida dels seus col·legues forans completant la seva formació aquí. Sabem que la presència d'estudiants estrangers a les nostres aules fa temps que ha deixat

de ser una raresa, tant en els programes de grau com en els perfeccionaments o intercanvis. Però la proporció és encara menor del que és normal als grans centres europeus. El camí musical "Nord enllà" ha deixat de ser el de fugida de la "trista i dissortada pàtria" per ser un pas natural al món de la globalització. L'excel·lència musical per la qual lluitem serà potser una realitat el dia que aquell camí porti també cap a casa nostra amb la mateixa naturalitat, i en la mateixa mesura, músics de tots els orígens desitjosos d'acabar d'aprendre amb nosaltres la seva professió.

Estudiar a
l'estranger
ja no és
imprescindible,
sinó
aconsellable.

La música, professió itinerant

La fórmula clàssica d'acudits sobre les suposades característiques nacionals troba la seva Nèmesi en la música: un japonès, un alemany, un català i un brasiler es troben... i es posen a tocar un quartet de Haydn.

per **BENJAMIN DAVIES**
Compositor i teòric. Professor de composició i
anàlisi del Conservatori Superior del Liceu

La de músic sempre ha estat una professió itinerant. La música troba en les fronteres menys obstacles que les altres arts, perquè no depèn ni de llengües ni de representació realista. També el floriment d'escoles i estils en llocs geogràficament delimitats ha tendit a motivar el desplaçament de les persones abans que ser-ne un impediment.

Hi ha circumstàncies que fan imprescindible un trasllat geogràfic per continuar els estudis. Aquest seria el cas dels centres habilitats per als menors d'edat especialment dotats de talent, que –per recursos i per exclusivitat– difícilment pot haver-hi a totes les ciutats. I en àrees de molta especialització –la música medieval, per exemple– pot haver-hi relativament pocs professors de renom. No obstant això, sembla que la situació als països europeus pel que fa a formació superior en general, estigui en vies d'igualar-se, sobretot en comparació amb la situació de fa deu anys. A Barcelona, sense anar més lluny, comptem amb dos centres superiors: el projecte de l'ESMUC, en vies de consolidar-se internacionalment, i el Conservatori del Liceu, que el curs passat va estrenar una seu magnífica, dissenyada i construïda a mida, on s'ofereix una gamma molt completa d'estudis. Així que, en aquest breu espai, m'agradaria proposar alguns arguments per a la conveniència d'un canvi de residència per si mateix.

Un artista treballa sobretot amb la convicció: valorem la seva capacitat de definir i donar forma a una visió estètica i adequar els mitjans tècnics i estilístics a l'articulació i presentació d'aquesta visió. Imaginem, doncs, un estudiant d'interpretació musical, amb talent –deixant de banda la problemàtica del concepte– i aptituds, una tècnica adequada i la imprescindible capacitat de treball. Què més necessitarà per esdevenir un artista de veritat i així ocupar el seu lloc en la vida professional?

Formulada així, la pregunta exigeix una anàlisi sobre l'estat de la cultura en general, i de la música en particular –producció, consum, distribució i un llarg etcètera– per tal de, posteriorment, articular-ne la formació necessària per desenvolupar les qualitats i habilitats apropiades del nostre estudiant. Evidentment, no hi ha lloc aquí per a aquesta anàlisi. Però potser podem coincidir que hi ha molts reptes, i que el futur de l'anomenada música clàssica és incert. Fins i tot pot ser que ens trobem davant d'un canvi molt radical en molts aspectes, com poden ser el format dels concerts, el model de finançament públic, la demografia de l'audiència, o la pèrdua d'hegemonia com a “música de qualitat” davant del jazz o el rock. Sobretot, el ritme de canvi és molt ràpid, mentre que la burocràcia és lenta: qualsevol canvi d'estudis pot trobar-se en part obsolet quan s'arriba a implementar. El cert, doncs, és que el nostre futur professional necessitarà molta flexibilitat i capacitat d'adaptació per bé que ha de ser igualment capaç de mantenir la integritat i el sentit de valors imprescindibles per a qualsevol artista.

Evidentment, el nostre estudiant necessitarà professors de qualitat capaços de transmetre el seu saber fer i, ben probablement, li resultarà més fàcil ampliar tant com calgui els seus coneixements i experiències si segueix un programa d'estudis complet en algun centre. Però paral·lelament al desenvolupament

tècnic (de mecànica instrumental o de coneixement), el nostre estudiant ha de créixer com a artista: i això, al meu entendre, implica adquirir una base ètica i psicològica que confereixi integritat i responsabilitat personal a més de l'habilitat de processar i gestionar les seves pròpies inquietuds. I aquí, la nostra feina com a docents es complica força. És relativament senzill ensenyar quan es tracta de “correcte” i “incorrecte”, però resulta més complex davant un continu de matisos que circulen entre “millor” i “pitjor”, sovint en funció de les circumstàncies. Encara més: en un sentit, no es pot ensenyar, ja que és l'estudiant mateix qui ha de formular les preguntes i trobar-hi les seves pròpies respostes (que són, en molts casos, provisionals).

Així doncs, ¿com es pot formar –o contribuir perquè es formi– l'estudiant en aquests aspectes? Sens dubte, no hi haurà una sola manera d'aconseguir-ho. Però una estada en un altre país, fins i tot al marge del contingut exacte dels estudis empresos, pot aportar beneficis en aquesta direcció.

El fet de marxar de casa per viure, estudiar i treballar en un entorn diferent ajuda a desenvolupar independència de pensament i d'acció, i obliga a agafar responsabilitat en molts assumptes. A més, es tendeix a treballar més, primer pel fet de reconèixer –com a resultat del contacte amb estudiants de diversa formació– deficiències en certes àrees; i segon perquè, com a resultat d'una certa descol·locació inevitable, per un costat, i la necessitat de gestionar recursos econòmics, per un altre, la vida social tendeix a ser menys intensa, almenys durant un temps.

Per finalitzar, dues reflexions, potser no exemptes de polèmica, relacionades amb la formació formal i la no formal, respectivament. L'esforç en l'educació obligatòria per pujar la mitjana (fins i tot en els casos en què s'intenta fer sense abaixar les exigències o eradicar el concepte de fracàs) fa difícil una atenció simultània al foment de l'excel·lència. L'establiment d'un currículum nacional tendeix a instaurar un model d'ensenyament basat en la classe magistral en què l'alumne pren apunts que seran reproduïts més o menys literalment en un control. El dit mètode no necessàriament formarà individus intel·lectualment autònoms i gestors del seu propi coneixement i inquietuds i, en molts casos, els alumnes de cicles superiors poden arrossegat hàbits adquirits en aquest sistema dels quals pot resultar difícil desprendre's.

És fonamental que el futur artista comenci a responsabilitzar-se del seu aprenentatge. La pregunta bàsica –ho he entès?–, l'ha de formular l'alumne i no el professor. L'aprenentatge no acaba mai; les classes, però, sí. Per tant, l'estudiant ha d'acabar prenent el relleu, per dir-ho d'alguna manera, del professor. De fet, en els estudis superiors ja ho necessita fer, perquè amb tota probabilitat serà l'únic que segueix exactament aquella combinació de professors i d'obres estudiades.

D'altra banda, pot existir un cert avantatge a distanciar-se de la formació entesa en el sentit sociològic: de les actituds i els valors que són de “sentit comú” o “de calaix” en un entorn, però que varien o contrasten –a vegades notòriament– d'un lloc a un altre. Essencialment, l'artista necessita la seguretat que el que pensa o valora, ho fa per si sol i no fruit d'un hàbit de pensament adquirit de l'entorn. El valor de la seva feina serà en gran part el resultat –un cop ja aconseguit els requisits tècnics– de la seva llibertat i el rigor de pensament i de plantejament. I en aquests aspectes, un es fa a si mateix. ¿On resulta millor trobar-se sol sinó fora de casa?

RMC
317

Veus emigrants

L'experiència de cinc cantants i un director d'orquestra catalans que resideixen i desenvolupen la seva carrera artística a l'estranger ajuda a entendre un fenomen que no és nou i del qual es poden extreure lectures diverses. Conèixer les seves motivacions i expectatives, sovint comunes, permet aportar llum i trencar mites sobre aquesta qüestió.

per ALBERT TORRENS

El de la soprano Núria Rial és el cas més veterà dels que aquí presentem: va marxar a estudiar a la ciutat suïssa de Basilea el 1998. *"Malgrat que em va costar molt fer el pas, tothom em donava el consell que havia de sortir, fins que un professor de cambra del Conservatori de Manresa em va convèncer. Jo només volia passar un o dos anys fora, i ja n'hi porto tretze!"*, assegura. Aquesta circumstància, la d'allargar una estada que inicialment havia de ser breu, és la primera de moltes coincidències que trobarem.

Són igualment comuns els motius que han dut aquests músics, en un moment o altre, a fer les maletes. Ben a prop de Basilea, a Ginebra, és on va arribar fa tot just un any el tenor David Hernández, *"per manca d'estímul al meu propi país en termes d'interpretació. Vaig buscar una destinació on hi hagués tres coses: una acceptació social de la figura del músic intèrpret, el suport unilateral dels estaments governamentals i activitat professional pròpiament dita"*.

La resta d'entrevistats, de fet, també han escollit com a destinació el centre d'Europa: al costat d'algunes ciutats alemanyes, destaca el protagonisme absolut de la capital austríaca. *"L'experiència de viure en una ciutat on la música clàssica té un paper molt important va ser decisiva per escollir on volia anar"*, explica la soprano Elena Copons, que actualment viu a Viena. I afegeix: *"Ara puc dir que tot el que buscava ho he trobat."*

Estudiar i treballar. Malgrat que fins ara hem parlat del reconeixement de l'artista i del nivell de vida musical de l'indret escollit, són les possibilitats de formació i de promoció professional, al capdavant, les que guien una tria tan important com aquesta. Per a Ana Puche, soprano que viu el seu sisè any a Viena –amb un parèntesi d'uns mesos a Nuremberg– les diferències entre el pla d'estudis que ha pogut seguir allà i el que s'imparteix aquí són importants: *"L'ESMUC enfoca el cant de manera més generalitzada, amb un vint per cent d'assignatures específiques per a aquest instrument, davant del setanta per cent d'hores dedicades al repertori, el treball corporal, la dicció i l'escena que es cursen a Viena"*, i afegeix, a tall de curiositat: *"La quantitat d'alumnes que té cada professor és tan elevada que hi ha un edifici específic només per als estudiants de cant"*.

I els estudis, és clar, no són l'objectiu sinó el mitjà per accedir al mercat laboral. Aquí, la casuística és més diversa: si bé alguns entrevistats tenien clara la necessitat de treballar paral·lelament a l'activitat formativa, a d'altres les ofertes els han arribat de ma-



NÚRIA RIAL



DAVID HERNÁNDEZ

nera més inesperada. Seguim encara el cas d'Ana Puche: *"Jo mai no m'havia plantejat treballar allà; el director d'un festival que em va sentir en un concurs que vaig guanyar em va oferir participar en audicions després de les quals em van començar a donar feina."* En canvi, David Hernández va procurar, des d'un principi, que la seva estada a l'estranger s'autofinancés: *"Vaig marxar per estudiar un màster i treballar alhora amb grups de renom internacional, que dirigien professors del mateix conservatori"*. *"Sempre vaig trobar les portes obertes"*, recorda, en aquest sentit, Núria Rial des de Basilea, *"tant se val que ningú no em conegués, que fos jove i sense experiència: si feia bé les proves o audicions, em contractaven sense por ni prejudicis."*

Anna Alàs és una mezzosoprano terrassenca que va marxar del nostre país el 2001. Després d'haver viscut alguns anys a Viena i en algunes petites ciutats alemanyes, actualment viu a Berlín, fet que li ha permès conèixer de prop la realitat, tant austríaca com germànica: *"Ja des de les escoles es veu un mecanisme d'inserció laboral força eficaç. A part dels Operastudio, hi ha una agència pública gratuïta que t'aconsegueix audicions i et dona consells. Tot això fa que la concentració de músics per metre quadrat sigui molt més elevada i l'alta competència t'esperona de valent."*

I encara a propòsit dels Operastudio, va ser en una d'aquestes fórmules mixtes a cavall de la formació i la professionalitat que Alàs va coincidir, precisament, amb una altra de les cantants amb qui hem parlat, Ana Puche, que la valora així: *"Va ser una combinació molt bona, ja que per primera vegada tenia l'oportunitat de saber el que era treballar en un teatre i, al mateix temps, els privilegis de rebre formació al teatre com a estudiant."*

Finalment, l'experiència del director Jordi Casals, també terrassenc i tam-

**A Viena
hi ha un
mecanisme
d'inserció laboral
des de les escoles
força eficaç.**



ANNA ALÀS



ANA PUCHE



ELENA COPONS



JORDI CASALS

bé resident a Viena des de fa gairebé dotze anys, il·lustra la inserció professional en un àmbit diferent del cant: *"Durant els estudis, per mantenir-me, vaig estar dirigint cors amateurs i cantant al cor Arnold Schönberg. Abans d'haver-los acabat, ja assumia tasques de sotsdirector en alguns assajos, i després del diploma vaig començar a exercir el càrrec oficialment. Paral·lelament, i mitjançant substitucions, va tenir lloc el meu inici en el món de la docència."*

Què hi falta, a Catalunya? Els cors professionals, com la prestigiosa formació en què treballa Jordi Casals, són, de la mateixa manera que els Operastudio, entitats de gran ajut per a joves músics com aquests, que les han trobat als seus respectius països d'acollida, mentre que a casa nostra existeixen només testimonialment. N'hi ha més, però: *"A Europa –explica Ana Puche– hi ha la possibilitat de treballar en un teatre com a part de la companyia, contractat per temporades, i això dona una estabilitat que nosaltres no tenim, ja que aquí els cantants es contracten únicament com a convidats."*

No ens hem pogut estar de demanar als nostres entrevistats una comparació entre el que han conegut a fora i el que troben els estudiants de música al nostre país. El diagnòstic no revela res de nou: *"A la Universitat de Viena, a part que els cantants ja tenen la infraestructura necessària per completar els estudis –com ara tres sales de teatre–, és obligatori, per graduar-se, haver participat en diverses produccions"*, explica Ana Puche, mentre que David Hernández destaca l'elevat nivell d'activitat del Conservatori de Ginebra: *"Cada any s'hi organitzen una dotzena de projectes, dues òperes escenificades, enregistraments per a la ràdio en estudi, concerts de música de cambra i del cor, col·laboracions a l'Òpera, etcètera."*

Malgrat això, fem notar als nostres músics que no són pocs els seus col·legues de professió que han seguit el seu mateix camí, però a l'inrevés: és a dir, estrangers que han escollit casa nostra per viure i treballar. En aquest sentit, Jordi Casals confirma que bona part dels músics d'orquestrades i de cors, així com professorat que es troba a Catalunya, provenen de fora, i Núria Rial assegura que *"per a molts estudiants, venir a estudiar a Barcelona és molt atractiu, perquè nosaltres també tenim moltes coses que ells no tenen"*. I malgrat que algunes veus, com David Hernández, es mostren reàcties –*"en general, pel que sento, el gran actiu de Barcelona és la vida mediterrània; no conec gaire gent que vingui i s'hi quedi definitivament perquè tingui feina"*–, preferim quedar-nos amb la conclusió d'Anna Alàs, que pren distància per afirmar que *"encara plana l'esperit heretat de la dictadura que tot el que ve de fora és millor. Jo sóc de l'opinió que les cultures no rau en on rau per casualitat. Per això, crec que de la mateixa manera que no esperem que hi hagi un departament capdavanter de cobla a Viena, no cal convertir Catalunya en una meca de l'estudi de la música clàssica"*.

Sembla fàcil, per tant, arribar a la conclusió que hi ha una qüestió transversal i molt àmplia que fa de denominador comú i que es troba en la base de tot el que hem estat comentant fins ara: la percepció del músic –i, per extensió, de l'ar-

tista– en la societat a la qual pertany. Tornem, doncs, per tocar el cercle, a l'inici d'aquest article, en què David Hernández assegurava que *"aquí [a Suïssa], l'art és part de la nostra vida diària i el músic no troba a faltar el respecte que es mereix. Quan algú et pregunta a què et dediques i li dius que ets músic, et valora com a artista i no et pregunta de què traballes, com passa a Catalunya."* *"Ningú no se sorpren quan dius a què et dediques, fins i tot les lleis preveuen adequadament la figura del músic"*, hi coincideix plenament Anna Alàs.

El retorn. *"No sé predir el que hauria passat..., però sí el que m'hauria perdut!"*, assegura Elena Copons quan li demanem com creu que li haurien anat les coses si no s'hagués decidit a marxar de Catalunya. Tot i que sabem que ningú no pot afirmar amb certesa les conseqüències de no haver pres la decisió de marxar, la pregunta obliga a una certa reflexió, que Anna Alàs resumeix en aquests termes: *"Hi ha companys molt treballadors que s'han quedat i se n'estan sortint molt bé. Jo he enriquit la meua sensibilitat estètica envers la música clàssica sense adonar-me'n: és impossible cercar i assolir quelcom si no saps que et manca, i m'imagino que lluny de la cultura germànica hauria trigat més."* Jordi Casals hi afegeix: *"en tot cas, sóc conscient que va ser una decisió que ha marcat la meua vida professional i personal"*.

Tota història té un final, però de la mateixa manera que és impossible saber quin hauria estat el camí d'aquests joves músics si s'haguessin quedat a Catalunya, ningú no pot dir, a hores d'ara, quin indret els reserva la vida per donar el millor de si mateixos. Alguns semblen tenir-ho força clar, tot i que les decisions siguin oposades, com David Hernández –*"Tornaré, i ben aviat. El meu objectiu a Suïssa ja s'ha acomplert: un màster, l'idioma parlat amb fluïdesa i hi he deixat obertes moltes portes ben interessants"*–, o Núria Rial –*"Sempre pensava a tornar, però mai no vaig acabar de fer el pas i ara estic força ben adaptada i la veritat és que em costaria renunciar a algunes comoditats que trobo aquí"*. D'altres, com Ana Puche, malgrat que destaquen un fort sentiment d'enyorança, el superen amb objectivitat: *"Trobo molt a faltar ser a Catalunya, però també em sento molt ben acollida a Viena i crec que encara m'hi queden uns quants anys."* Tal com diu Jordi Casals, *"ni ho descarto ni m'ho imposo"* sembla la resposta més sensata a aquesta pregunta.

I és que en el món globalitzat d'avui dia, on les distàncies han quedat reduïdes a una qüestió de temps i de diners, *"és igual on visquis, mentre tinguis un aeroport a prop. L'important és ser allà on et trobis bé i a gust, i viatjar per gaudir del millor que té cada lloc i enriquir-se amb les diferents maneres de veure i viure la vida"*, opina Núria Rial. El balanç final el trobem en les paraules d'Anna Alàs: *"Ser fora suposa un important sacrifici personal, que es compensa quasi del tot amb la satisfacció de treballar en el que t'omple i veure't créixer artísticament. I la part que no queda compensada et recorda com valors la gent que tens lluny. Per a tots és important compartir amb els teus el que has après, sobretot quan la teua feina és fer gaudir els que t'escolten."*

RMC
317

Músics a l'estranger

Una altra forma de vida

Completar formació a l'estranger és una necessitat ineludible per a qualsevol músic que vulgui projectar la seva carrera. Alguns, però, s'han trobat que allò que era un camí de formació s'ha acabat convertint en una opció vital. Un grapat de músics catalans viuen i treballen en formacions estrangeres. Què els ofereix aquesta experiència que no puguin trobar a casa seva?

per ANA MARÍA DÁVILA

El passat mes de gener, la prestigiosa Orchestre de Paris visità Barcelona sota la batuta del seu nou titular, Paavo Järvi, convidada pel cicle Palau 100. En aquest reconegut conjunt simfònic milita un músic català, Vicenç Prats, flauta solista de la formació. Fa 30 anys que aquest músic nascut a Palamós va emprendre el camí de —potser se'n podria dir així— l'exili artístic i tot i que els seus compromisos pedagògics amb l'ESMUC, a més d'altres projectes esporàdics —com la seva residència amb l'Orquestra Simfònica del Vallès durant la temporada 2007-08—, l'obliguen a viatjar sovint a Catalunya, llar i família són a París.

Prats, però, no és l'únic. Diferents intèrprets, cantants, directors d'orquestra o compositors, escriuen també el seu futur professional més enllà de les fronteres catalanes. Aquest ha estat el cas, entre d'altres, de la clarinetista Laura Ruiz (Amposta, 1979), que va sortir de Catalunya l'any 1998 per continuar la seva formació, en un primer moment a Londres, després a Basilea i finalment a Berlín, on va acabar els estudis. *"La meua formació a Catalunya va ser prou completa, segons el que van dir els meus professors a Londres, però va arribar un moment en què notava que em feien falta altres coses que em completessin com a clarinetista, com la possibilitat de fer concerts amb grans artistes, les acadèmies d'orquestra per formar-me professionalment o la possibilitat de fer música de cambra amb altres músics de gran qualitat. I això em va decidir a donar aquest pas"*, explica la Laura, clarinet solista de la Komische Oper de Berlín del 2006 a 2010, i actualment professora a la Hochschule für Musik de Frankfurt.

Semblant ha estat l'experiència de l'oboïsta d'Esparreguera Francesc Prat, emigrat l'any 1999 per anar a Basilea amb l'objectiu de *"completar la meua formació més enllà del meu país, esperonat pels mateixos professors i la família"*, segons que explica el músic, a qui l'activitat com a oboïsta li va obrir un camí *"que em va portar primer cap a la composició i després cap a la direcció, que actualment és la meua principal activitat professional"*.

El mateix es pot dir del cantant i director de cors Xavier Ribes, que s'allunyà de Barcelona el 1992 per anar també a estudiar a Suïssa, a l'Schola Cantorum Basiliensis. *"Buscava una formació en el camp de la música antiga que en aquells moments no hi ha-*



VICENÇ PRATS



LAURA RUIZ

via a Catalunya i, naturalment, també veure què passava fora del país. Les dues possibilitats eren Suïssa o Holanda. Vaig entrar a la classe de cant de René Jacobs i no m'ho vaig pensar més!", explica Ribes.

Pas natural. En aquell moment, però, possiblement cap d'ells no pensava que aquesta decisió acabaria essent un pas (fins ara) definitiu. Simplement, una cosa els portà a l'altra. *"La motivació posterior de treballar i viure fora de Catalunya va ser una evolució de la meua etapa com a estudiant, tot i que moltes vegades m'he sentit dir per gent de Catalunya: no tornis!"*, explica Francesc Prat.

A Xavier Ribes, una carrera com a cantant, iniciada també a Suïssa, li va permetre desenvolupar una posterior trajectòria com a director de cors, *"en la qual he tingut la sort de preparar les millors formacions, particularment a França i actualment a l'Òpera Nacional de Mèxic"*, explica.

Abans que tots ells, però, el flautista Vicenç Prats va ser un dels primers músics catalans a viure aquesta experiència. Fa 30 anys enrere, Prats es va convertir en el primer flautista espanyol admès al Conservatori Nacional Superior de Música de París i des del 1991 és flauta solista de la primera orquestra de la capital francesa. *"Tots marxem per una qüestió de formació. Vas a estudiar a un lloc i després et presentes a fer unes audicions i t'agafen."*

No és que
els músics
vulguem
marxar, sinó
que anem allà on
ens volen.



FRANCESC PRAT



XAVIER RIBES

O no. En realitat, no és que els músics vulguem marxar, sinó que anem allà on es volen", opina el músic, que aprofita per puntualitzar que, a parer seu, "la proporció dels que surten és molt baixa en relació amb el nombre de gent que està fent música o estudiant-ne. De fet, es poden comptar amb els dits de la mà els músics d'orquestra que treballen fora; som més aviat uns quants francitiradors que som allà on calgui tocar".

Sigui com sigui, els que han emprès aquest camí reconeixen que aconseguir els objectius somniats no resulta gens fàcil. Nou idioma, nous costums i, sobretot, la llunyania de la família i els amics són els peatges que s'acostuma pagar en aquests casos.

Així ho diu Laura Ruiz, que reconeix que "al principi va ser dur perquè no conèixia la llengua prou bé, tenia molt pocs recursos econòmics per poder subsistir i als meus pares també els era molt difícil ajudar-me". Però al final l'esforç ha valgut la pena. "Ara han passat els anys i em considero molt afortunada d'haver pogut gaudir del privilegi d'ésser primer clarinet en una de les òperes de Berlín i professora de la Universitat de Frankfurt. Per a mi, sens dubte, aquesta ha estat una experiència molt positiva i jo em sento completament realitzada professionalment", confessa l'artista, que destaca particularment "el respecte, el gust i la valoració de la cultura que hi ha a Alemanya. Per a nosaltres, intèrprets i professors, és extremadament satisfactori veure que la nostra feina és reconeguda i valorada àmpliament, cosa que encara avui dia costa de trobar a Catalunya". Francesc Prat també té una opinió semblant. "Crec que fora hi ha consciència de la cultura com a valor social i econòmic, com a motiu de prestigi integrat en el teixit social bàsic. Això es tradueix en un nivell cultural mitjà més alt que demana més qualitat interpretativa i que per obtenir-la sap que cal invertir temps i diners en la formació o el desenvolupament del seu artista per a un benefici de la comunitat", opina.

Punt d'inflexió. Naturalment, marxar a fora marca un punt d'inflexió del qual resulta impossible sostreure's. I més tenint en compte la diferència existent —almenys llavors— d'un més que evident contrast amb la realitat musical de casa. Malgrat tot, imaginar el que hauria passat si no haguessin pres aquesta decisió, esdevé una incògnita per a la qual no tots tenen resposta.

"Això és molt difícil de saber. Potser em podria haver passat el mateix o no... És impossible contestar aquesta pregunta. L'únic que sé és que la meua vida ha estat així perquè així me la vaig trobar. I ara estic molt orgullós d'haver estat el primer flautista català a establir-me a l'estranger i d'haver entrat a l'Orquestra de París. En el seu moment va ser tota una fita que un músic català entrés a formar part d'una orquestra internacional i de les anomenades bones", diu Vicenç Prats.

L'oboïsta Francesc Prat també dubta a l'hora de contestar la pregunta. "És difícil de dir. El país ha canviat molt en tot aquest temps i és difícil saber com hauria pogut participar jo d'aquests canvis. Segur, però, que em mancava la molt recomanable experiència de sortir del país i conèixer i entendre altra gent més enllà de l'estricta àmbit nacional. I no parlo només des del punt de vista artístic, sinó sobretot humà."

Laura Ruiz i Xavier Ribes, per la seva banda, ho veuen amb més claredat. "En primer lloc, estic segura que no hauria pogut arribar mai tan lluny com ara. Alemanya ha posat a la meua disposició un enriquiment tan extraordinari que simplement m'ha format i m'ha fet aprendre. Possiblement a Catalunya no m'hauria pogut envoltar d'un ambient musical i cultural d'aquestes dimensions", opina Ruiz.

"Si no hagués marxat, no hauria tingut l'experiència necessària per desenvolupar la meua carrera actual", diu Ribes, que també creu que, en el seu cas, el vell mite de no ser profeta a la terra pròpia encara és vigent. "Suposo que deu ser així, perquè no he estat mai convidat a Catalunya", afirma el músic.

Per a Vicenç Prats, en canvi, el sempre espinós tema del reconeixement i l'estimació de Catalunya respecte dels seus artistes és una qüestió força matisable. "Hi ha dues maneres de veure les coses —exposa—. Hi ha els que diuen que pel fet de ser catalans no se'ns valora prou i que es valora més els estrangers. I després hi ha els altres, que diuen que els catalans protegim més el que és nostre i que només volem treballar amb gent d'aquí. Jo crec que les dues són falses. Cada persona és diferent: hi ha persones que estan aquí, són estrangers i toquen bé i no se'ls valora; d'altres són estrangers i toquen malament i se'ls valora; hi ha catalans que toquen bé i no se'ls valora; hi ha catalans que toquen malament i se'ls valora... Hi ha de tot, de la mateixa manera que hi ha gent molt bona que es queda, potser perquè no ha tingut ganes o no ha tingut l'oportunitat. El que passa és que les orquestres catalanes han donat moltes facilitats als estrangers, perquè quan es van crear no hi havia el nivell que hi ha ara i aquests músics es necessitaven. I sort que van venir. Ara, en canvi, el nivell ha pujat molt a tot Espanya. De totes maneres, actualment totes les orquestres són molt cosmopolites. I cada cop això és més així."

Des d'aquesta perspectiva, Laura Ruiz adverteix dels problemes que poden donar-se en un país on "hi ha molts músics per a molt poques oportunitats", però també creu que quan aquestes es presenten, han de ser lliurades "a músics excepcionals i de qualitat, sigui quina sigui la seva procedència i així poder desenvolupar el món musical al nostre país". Pel que fa a ells, l'opció de tornar o no a viure a Catalunya algun dia és una opció que sempre resta oberta. "M'encantaria, de fet habitualment em passa per la ment com seria la meua vida a Catalunya i la visió que en tinc m'agrada en molts d'aspectes! Però en aquest moment no puc deixar una vida professional a Alemanya que tantes i tantes satisfaccions em dona", reconeix Laura Ruiz. "És aviat per dir-ho, però naturalment hi penso. I naturalment, com a director de cors d'òpera, espero tenir l'oportunitat de poder col·laborar amb el Liceu, l'Òpera del meu país", diu Xavier Ribes.

"Quan pugui, quan acabi la carrera allà, vindre cap aquí. De moment, estic molt vinculat professionalment a Catalunya i pràcticament mig any sóc per aquí. Diguem que vaig a treballar a París", fa broma Vicenç Prats.

Per a Francesc Prat la qüestió de les distàncies avui és un fet plenament salvable. "Crec que la facilitat actual dels mitjans de transport permet que avui no sigui tan determinant el lloc on es viu respecte del lloc on es té la feina, sobretot si ets freelance. Per tant, pot donar-se el curiós fenomen d'haver «tornat» i que ningú no ho sàpiga. En el meu cas, aquesta decisió respon a motius únicament personals."

RMC
317

Nikolai Lugansky és un dels protagonistes destacats de l'actual temporada de Palau 100, en la qual va tocar el *Concert per a piano i orquestra núm. 3* de Serguei Rakhmàninov amb la Philharmonia Orchestra i sota la direcció del seu prestigiós compatriota Vladimir Ashkenazy.

Vam poder conversar amb ell en una anterior visita a Barcelona, en la qual va fer un repàs de la seva trajectòria encara jove i del que significa per a ell la interpretació dels compositors russos amb què ha destacat en la generació actual de grans pianistes.

Nikolai Lugansky

L'essència russa del piano

RMC
317

per MÒNICA PAGÈS i SANTACANA

—Hem arribat i estava tocant Albéniz després de l'assaig: quina és la seva impressió de la música pianística espanyola?

—Són grans obres de la literatura pianística universal, Granados, Albéniz. Sobretot destacaria la *Iberia* d'Albéniz. Vaig començar a tocar aquestes obres quan tenia trenta-sis o trenta-set anys. Ara m'hauria agradat tocar-les abans, quan tenia catorze o quinze anys. Encara toco algunes peces de la *Iberia* i algunes de *Goyescas*.

—Creu que és important l'edat amb què s'aprèn una obra?

—Com més aviat es comença a estudiar una obra, més fàcilment es toca. Sens dubte.

—Ho diu per una qüestió física, per la força que es té durant la joventut?

—Evidentment, hi ha un aspecte físic, de memòria i de sentiments, però també perquè és millor aprendre al més aviat possible l'atmosfera musical de l'obra, de la seva època. L'assimiles amb més naturalitat.

—He llegit en la seva pàgina web que vostè va néixer determinat a ser pianista. Vol dir que pràcticament no ha viscut mai sense el piano?

—Admeto que no miro gaire la meua pàgina web... [i somriu]. No vinc d'una família de músics. Va ser una casualitat que comencés a tocar el piano. Tan-

mateix, als meus pares els agradava molt la música, encara que no en sabessin. El meu pare va començar a tocar una mica el piano quan jo tenia cinc anys i jo el corregia. Això el va sorprendre i va voler saber si jo tenia oïda absoluta, per això em va inscriure en una escola de música.

—Parli'ns d'aquells primers anys de formació musical. Què recorda especialment d'aquell moment?

—Vaig ser deixeble de l'Escola de Música Central de Moscou des dels set anys. A Moscou, es pot anar a una escola de música professional des de la infantesa. És el que es coneix com l'escola pianística russa. El pla d'estudis també inclou altres disciplines, com les matemàtiques, que es van estudiant a mesura que es va passant de curs. Sempre juntament amb l'estudi de la música. És totalment professional i es comença a tocar en públic de molt jove. El meu primer concert va ser entre els vuit i els nou anys. Això ajuda molt.

—Aquesta és la gran diferència, potser, amb l'ensenyament musical de la resta d'Europa?

—Sí, penso que és la més gran. Evidentment, hi ha altres diferències, depenent dels mestres. Però la més transcendental és l'educació infantil.

—Fins a quin punt influeix el professor que es tingui en aquesta primera

etapa de formació musical? ¿Diria que dins d'aquesta tradició pianística russa hi ha estils diferents?

—Hi ha professors amb una gran personalitat. Cal tenir en compte que s'imparteix un ensenyament molt individualitzat. Tots els grans pianistes toquen sempre molt diferent. Si ensenyen, lògicament transmetran el seu estil interpretatiu i crearan la seva pròpia escola. Hi va haver grans professors al principi del segle XX i després de la Revolució potser va haver-hi cinc o sis grans mestres que van estar ensenyant en aquesta escola de Moscou durant quaranta anys. Ara al Conservatori tenim quatre càtedres que continuen aquests estils. Però tot això són consideracions teòriques. Evidentment, tothom vol buscar el seu propi estil, la manera de tocar que el fa únic. El mestre és una part de l'educació. És un aprenentatge molt individual, molt solitari.

—Què és el més fonamental que va aprendre de la seva mestra, Tatiana Nikolaieva?

—Va ser la meua mestra més important. Abans, com ja he dit, havia estat amb un altre mestre a l'Escola Central de Moscou, durant la infantesa, que també va ser molt important. Després de Nikolaieva, em vaig graduar al Conservatori i després vaig seguir perfeccionament amb Serguei Dorenski.

—Què va aprendre amb cadascun d'ells?

—Tots van ser molt importants. Però



segurament Nikolaieva és la que em va influir més, perquè vaig començar amb ella als nou anys, de molt petit. La vaig tenir molts anys com a mestra. Era una pianista que tenia una carrera molt intensa, tocava moltíssim. Jo sempre procurava anar a tots els seus concerts. Una vegada vam tocar a quatre mans i compartíem molt les nostres impressions sobre la música.

—Quins consells li va donar a l'hora de tocar en concert?

—Recordo que em va donar consells molt positius: que havia de tocar amb plaer, que havia de gaudir de la música, perquè la música era felicitat i els músics havien de sentir-se sempre feliços per tocar. També que ho fes tot el millor que pogués i que no escoltés l'opinió dels altres... [riu].

—Quant al repertori, Rakhmàninov és un dels compositors que més ha tocat.

—Quan anava a l'escola, durant el primer any amb Nikolaieva, tocava molt repertori clàssic: Bach, Mozart, Beethoven, sobretot. També música russa, però l'Escola Central de Moscou és molt acadèmica, per això tothom comença amb invencions i peces petites de Bach, les suites, i les sonates de Mozart, Haydn i Beethoven. Aquesta és la base. A més, també Cerny, Kramer, Moskowski, després algun Chopin, Rakhmàninov i Liszt. Però aquesta és l'educació més seriosa. La meva mestra no volia que els nens comencessin massa aviat a tocar els con-

“
Si es
comença
a tocar Bach
massa tard,
és gairebé
impossible
fer-ho bé.
”

certs de Txaikovski o de Rakhmàninov. Volia que el seu ensenyament fos més lent i pensat més a llarg termini, que no cremés etapes massa aviat. Que la base del piano fos ben sòlida. Per això vaig començar amb Bach, i presentant-me al concurs que porta el nom d'aquest compositor quan tenia setze anys. Em sembla que era el participant més jove. Va ser el meu primer concurs interna-

cional. Uns anys després, vaig tocar música romàntica, especialment música russa.

—Aquesta base clàssica dóna més seguretat a l'hora d'interpretar el repertori romàntic?

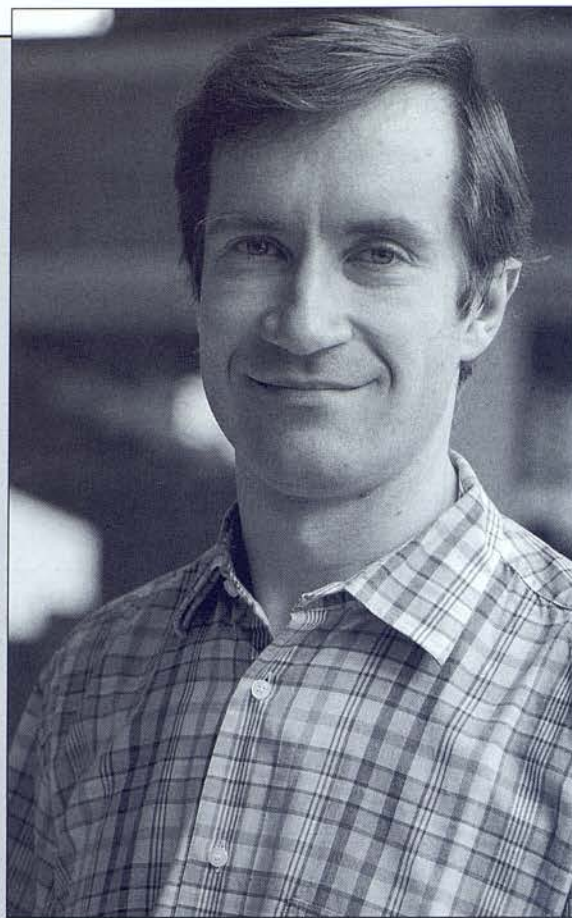
—Si es comença a tocar Bach massa tard, encara que se sigui molt bon pianista, és gairebé impossible fer-ho bé. S'ha de començar a tocar des del principi. És important que el pianisme, la tècnica, tingui un fonament que garanteixi una vida interpretativa al més llarga possible. Amb els anys, cada vegada esdevé més difícil tocar. És clar que els que són més genials desenvoluparan la seva escola, el seu mètode, el seu pianisme particular. Aquesta base fa que el nivell mitjà de l'Escola Central de Moscou sigui molt més alt que no pas la mitjana europea, però és una part de l'aprenentatge del piano. Les grans personalitats estan per damunt d'aquest mètode, com Christian Zimmerman, que és un dels més importants. Però molts dels grans pianistes russos han seguit aquest mètode de l'escola russa.

—Creu que aquesta escola russa també desenvolupa una tècnica millor?

—És molt difícil de dir. No es pot dir que desenvolupi únicament la tècnica, o la musicalitat o la sonoritat, separatament. És com la vida. Quan coneixes gent interessant, no pots discernir si te n'agrada més un aspecte o un altre, si l'intel·lecte o els sentiments. Com passa en tot en la vida.

RMC
317

Nikolai Lugansky és un dels actuals "prínceps" russos del piano. És el fruit de l'escola musical que hi ha al cor de Moscou i que manté la tradició pianística d'aquest país per damunt de totes les adversitats polítiques i econòmiques. La seva profunda devoció per Rakhmàninov es fonamenta en la base d'un ensenyament molt sòlid que té Bach, Mozart i Beethoven com els grans mestres de la tècnica i de la musicalitat. Una tècnica que permet trobar la força i el matís que exigeixen els compositors de la seva Rússia. Un ensenyament que traspasa fronteres i que converteix l'instrument en un mitjà d'expressió sense límits, al servei del sentiment i de l'obra, sempre diferent, sempre oberta a una nova lectura. Lugansky repassa aquests fonaments de la seva passió per la música de la seva terra amb una permanent veneració i un homenatge constant a l'esperit de la seva cultura.



LAYETANA.OFFICE.COM

RMC
317

—Parlant dels compositors russos, sobretot de Rakhmàninov, fins a quin punt s'ha identificat amb la seva música?

—Moltíssim! Probablement és el meu compositor preferit. El seu geni era equivalent a la seva humanitat. Rakhmàninov era una persona extraordinària i per a mi també és un exemple de com s'ha de viure. D'altra banda, m'agrada tocar compositors molt diferents. M'agrada canviar de Mozart a Chopin, o a Schubert. Intento ser sempre diferent. Tant pel que fa al so com al sentiment. Trobar la manera com acostar-me a cadascun.

—I tornant a Rakhmàninov, com veu el fet que fos pianista i compositor?

—Per a mi també va ser el millor pianista de tots els temps. Penso que Rakhmàninov està per sobre de tots.

—Quins són per a vostè els aspectes més difícils del seu segon concert?

—És un concert molt difícil, més que no el tercer i el quart. És considerat el primer de la seva carrera compositiva. Això el fa particular. L'orquestració hi és sublim, sobretot al final, quan l'orquestra és tan forta, tan pesant, que és una experiència molt física tocar-lo; sembla que puguis perdre-hi tota la força. Demana molta resistència física. D'altra banda, la seva música provoca caure en un cert sentimentalisme que fa que molts pianistes l'interpretin amb *ritardandi* massa exagerats, d'una manera

massa dolça. En canvi, les versions gravades que ens va deixar demostren que tocava d'una manera molt estricta, més continguda, sense sentimentalisme. Els seus concerts tenen una estructura molt clara, molt directa i escriu amb molta expressió, però mai sentimental. Si poguéssim fer un *vibrato* amb el piano, en fariem molt, però mai ho hauríem d'interpretar sentimental, ni feble.

—És difícil trobar el punt just...

—Sempre remarquem problemes estilístics quan toquem Mozart o Schubert. Tots els compositors plantegen problemes diferents. Quan es toca Rakhmàninov, també. En aquest cas, planteja problemes d'expressió. Rakhmàninov no té res a veure amb Txaikovski. És completament diferent. La música de Txaikovski té més a veure amb el seu món íntim. No és tan pianística com Rakhmàninov. És molt lírica. La música de Rakhmàninov és una música més objectiva, més forta, els seus sentiments són a dins de l'estructura, com Bach.

—Què ens comentaria de Prokófiev?

—Prokófiev és radicalment diferent. No es pot comparar amb res. Rakhmàninov pertany als grans compositors del segle XIX, al món romàntic, encara que compongués la seva obra a principi del XX. En canvi, Prokófiev i Xostakóvitx ja estan de ple al segle XX. Prokófiev va compondre una música molt energètica i brillant. No és tan comú en la cultura russa. Feia una obra molt optimista, molt

enèrgica. Rakhmàninov és molt més tràgic. Es pot sentir la seva tragèdia personal fins i tot en la seva música. És un reflex també de l'època històrica que va viure Rússia, de la destrucció de tot un món.

—Creu que el paisatge i la història han determinat molt la música russa?

—En la música de Rakhmàninov, sí. S'hi noten els espais molt grans, molt amplis de la nostra natura. Grans i espaiosos. Expressa molt aquesta amplitud. És molt típic de Rakhmàninov. No ho és tant en Txaikovski i encara menys en els del segle XX, en Xostakóvitx i la resta.

—La seva col·laboració amb el violinista Vadim Repin ha estat una de les fites més populars de la seva carrera. Què en destacaria?

—He tocat molta música de cambra. Amb ell, amb Nikolaieva, amb molts d'altres, fins i tot les cançons de Rakhmàninov amb la soprano Anna Netrebko. Vadim Repin és un gran violinista i hem fet moltíssima música: Beethoven, Frank, Schubert, Schumann, Prokófiev...

—Què implica la música de cambra per a un virtuós com vostè?

—Primer de tot sentir la música i la vida. Els músics hem de tocar com si aquella obra no s'hagués tocat mai abans. L'hem de fer reviure, sempre. Sens dubte, la música de cambra és un dels plaers més grans que pot tenir un músic.

'The Fairy Queen'

A la recerca de l'Arcàdia

Masque, o semiòpera, *The Fairy Queen* (La reina de les fades) és una de les obres més reeixides i presents en el repertori del compositor anglès Henry Purcell (1659-1695).

PALAU 100. *The Fairy Queen* de Henry Purcell (versió semiescenificada). Llibret basat en *El somni d'una nit d'estiu* de William Shakespeare. The New London Consort Joanne Lunn. De Lyon. Michael George. Dana Marbach. Faye Newton. Christopher Robson. Tim Travers-Brown. Joseph Cornwell. Simon Grant. Dir. escènica: Mauricio García Lozano. Dir. musical: Philip Pickett. Coreografia: Karla Sahcklock. **PALAU DE LA MÚSICA. 28 DE MARÇ DE 2011 (20.30 h).**

per MERCEDES CONDE PONS

La companyia anglesa The New London Consort, sota la direcció de Philip Pickett i amb la direcció escènica del mexicà Mauricio García Lozano, proposen una original versió en l'única representació d'aquesta òpera a l'Estat espanyol, que tindrà lloc al Palau de la Música Catalana com a cloenda d'una gira que els ha portat per ciutats com Rotterdam, Londres, París, Birmingham i Manchester.

Malgrat que l'escenari del Palau de la Música Catalana no està pensat per acollir representacions operístiques, quan es parla de *The Fairy Queen*, de fet tampoc no es parla al cent per cent d'una òpera. El qualificatiu de semiòpera o *masque* és l'habitual per definir aquest tipus d'obres en què les situacions còmiques i dramàtiques s'alternen d'una manera sobtada i es combinen amb episodis intermitents de dansa al llarg de la representació. En el cas concret de *The Fairy Queen*, es tracta d'un conjunt de cinc *masques* –inspirades en l'obra de Shakespeare *El somni d'una nit d'estiu*. Curiosament, mentre que l'obra original de Shakespeare no va rebre l'aprovació total del públic en la seva estrena, la seva lliure adaptació al gènere operístic (en l'obra de Purcell) va merèixer un gran reconeixement i es va convertir en una obra molt popular d'ençà de la seva estrena al Queen's Theatre el 2 de maig de 1692. La partitura original de *The Fairy Queen* va restar desapareguda pocs anys després de la seva estrena, fins al principi del segle XX, en què va aparèixer com a part de la col·lecció de la Royal Academy of Music de

Londres. En realitat, *The Fairy Queen*, concebuda originalment per a l'escena d'un teatre públic, conserva molts elements propis de la tradició dels espectacles fets per a la cort, en els quals l'element de fastuositat que demanaven els cortesans i sobirans –amb posades en escena molt llampants i de gran complexitat– convergeixen amb moments de sublimar homenatge als governants. *The Fairy Queen* no és una excepció i, per això, s'hi produeix una progressiva successió d'episodis seriosos i còmics, lligats amb moments de transició en què l'element visual pren el protagonisme.

Tots aquests condicionants els han tingut en compte les companyies que presenten al Palau de la Música Catalana aquesta *masque* anglesa en coproducció: The Sage Gateshead, De Roelen Rotterdam i el Circus Space London. En el pla musical, The New London Consort, liderat pel seu fundador, Philip Pickett, oferirà una lectura adequada als cànons de l'època. Es tracta d'una companyia acostumada a implicar-se en projectes d'aquest tipus, en què la recuperació d'una òpera barroca es planteja no només a nivell musical, sinó en tota la seva globalitat. És el mateix Pickett qui explica que la manca d'infraestructures que exigiria la recuperació del projecte inicial de *The Fairy Queen* –la posada en escena de l'obra teatral de Shakespeare interrompuda per les cinc *masques* que constitueixen l'obra de Henry Purcell– ha fet que sovint s'ofereixin versions només concertants de l'obra, bo i deixant incomplet el seu sentit argumental. L'obra de Purcell fa referència constant i continuada a l'original obra de Shakespeare i l'absència d'aquesta última pot comportar una manca de coherència argu-

mental. És per això que l'obra que se'ns presenta al Palau de la Música és definida pel mateix Pickett com una versió iconoclasta, basada en la reordenació de la partitura original de Purcell per transformar *The Fairy Queen* en una *masque* més adient a l'esperit de l'època en què va ser concebuda. Així doncs, es recupera i s'accentua la imatge d'una Arcàdia mitològica –“*La nostra recerca de l'Arcàdia és un viatge sense fi / i dins del mateix viatge es troba el nostre destí*”– fent més referència a les fades i els personatges shakespearis de l'obra de teatre, com Oberon i Titania, i la celebració de l'aniversari de matrimoni entre els reis William i Mary d'*El somni d'una nit d'estiu*.

L'original producció compta amb la direcció escènica del mexicà Mauricio García Lozano, un imaginatiu director que ja ha col·laborat anteriorment amb Pickett en controvertides produccions d'òperes com *Don Giovanni* (Festival de México en el Centro Histórico, 2009), i que ha liderat projectes escènics com el d'una nova producció de l'*Egmont* de Goethe-Beethoven i el *Fidelio* de Beethoven.

Per a aquesta producció de *The Fairy Queen* compta amb un equip de dissenyadors de vestuari i escenografia (Isobel Dunhill) i il·luminació (Ace McCarron), a més de l'important participació d'artistes de la companyia de circ Circus Space London. A propòsit d'aquest concert, el Palau de la Música Catalana acull una conferència introductòria a la Sala de Música de Cambra una hora abans de l'inici.

Philip Pickett, fundador i director musical de The New London Consort i els Musicians of the Globe, és un reconegut defensor de la interpretació amb criteris històrics. La seva trajectòria l'ha portat a dirigir conjunts com l'Academy of St. Martin in the Fields, English Chamber Orchestra, London Mozart Players, com també la Halle Opera Orchestra i a liderar enregistraments junt amb The New London Consort per a la discogràfica Decca, amb un repertori centrat en les primeres manifestacions operístiques del barroc i música d'aquest període de compositors com Bach, Telemann o Vivaldi.

RMC
317

'El cavaller de la rosa' d'Strauss i Wiene

L'aparició del cinema mut va animar molts compositors, seduïts per les noves possibilitats del cinematògraf, a compondre i adaptar les seves pròpies composicions com a bandes sonores de les filmacions i així ser interpretades en directe al mateix temps que es reproduïa la pel·lícula.

TEMPORADA OBC. Dir.: Frank Strobel. Strauss.
L'AUDITORI. DEL 4 AL 6 DE MARÇ DE 2011.

Aquest és el cas de Richard Strauss, el qual, després d'haver estrenat amb èxit la seva òpera *Der Rosenkavalier* (El cavaller de la rosa) l'any 1911, va transformar la partitura en una suite simfònica específica per a la pel·lícula muda creada per Robert Wiene l'any 1925. L'adaptació cinematogràfica d'*El cavaller de la rosa* a càrrec de Wiene és un gran film d'època, amb tots els elements propis de l'ambientació original de l'obra d'Strauss i Hofmannsthal –aquest darrer, autor també del guió de l'adaptació cinematogràfica–, en què no falten l'elegància, el barroquisme dels

decorats, el romanticisme de la gestualitat –molt pròpia també del cinema mut, en què convé suplantar el so amb el llenguatge no verbal– i el mateix esperit a mig camí entre l'opereta i l'òpera pseudofilosòfica que es pot percebre en l'original straussià.

Robert Wiene, autor també de les pel·lícules *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) –cim del cinema alemany i expressionista–, *Raskolnikow* (1923) –basada en la novel·la *Crim i càstig* de Dostoievski– i *Genuine* (1920), va canviar absolutament de registre per dur a terme la versió fílmica de *Der Rosenkavalier*. I ho va fer magistralment, adap-

tant-se perfectament a l'ambientació requerida, fet que propicià la col·laboració d'Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss en la seva empresa. L'estrena del film tingué lloc a la Semperoper de Dresden el 10 de gener de 1926, amb la direcció musical de Richard Strauss. Recentment, el canal televisiu ARTE va restaurar la pel·lícula i va completar les parts perdudes amb fotogrames recuperats. D'aquesta manera, a Barcelona es podrà gaudir del visionat de la pel·lícula original de Robert Wiene, amb la música original de Richard Strauss en viu, a càrrec de l'OBC i sota la direcció de Frank Strobel, un profund coneixedor d'aquesta partitura, ja que n'és el director en la versió restaurada produïda pel canal de televisió francès ARTE.

L'OBC recupera 'Pandora' de Gerhard

TEMPORADA OBC. Juanjo Guillem, percussió. Dir.: Pablo González. Gerhard, MacMillan, Falla.
L'AUDITORI. 2 I 3 D'ABRIL DE 2011.

No és casual que un mateix programa congregui la música del ballet *Pandora* del compositor català Robert Gerhard i la música del ballet de Manuel de Falla *El sombrero de tres picos*. Dues perspectives diferents sobre la música concebuda per a la dansa, un corpus musical molt dens en la primera meitat de segle XX, que tenen com a nexa d'unió en aquest programa el concert per a percussió i orquestra *Veni, Veni Emmanuel* del compositor escocès James MacMillan.

Robert Gerhard va escriure, en plena guerra mundial (entre desembre de 1942 i abril de 1954) la música per al ballet *Pandora*, en la seva partitura original concebuda per a dos pianos i percussió. Posteriorment va fer-ne una adaptació per a petita orquestra de ba-

llet. Estrenat a l'Arts Theatre de Cambridge, la música del ballet *Pandora* es va escoltar per primer cop en forma de suite –com arriba a oïdes del públic de l'OBC– a Londres. L'assimilació entre el mite de la capsula de Pandora –recipient que contenia en el seu interior totes les desgràcies humanes– i els esdeveniments socials i polítics contemporanis a la composició és evident i el mateix Joos, coreògraf i autor del guió del ballet, la va accentuar. Però Gerhard no va voler sotmetre's literalment a aquesta idea i en *Pandora* es poden trobar referències inequívokes al món particular del seu record, amb tornades de cançons catalanes, com si volgués lluitar contra l'oblit i reivindicant una cultura que li era pròpia, malgrat l'exili. Musicalment, l'obra s'inicia amb un tema harmònicament complaent, per anar

derivant, progressivament, en un discurs dramàticament intens i que es resol de forma enigmàtica, a mig camí entre l'esperança i la incertesa.

James MacMillan (Kilwinning, Escòcia, 1959) és l'autor d'aquest imaginatiu concert per a percussió i orquestra que es coneix amb el títol de *Veni, Veni Emmanuel* amb referència a les significatives dates entre les quals va ser compost: el primer diumenge d'Advent de 1991 i el diumenge de Pasqua de 1992. Estrenat el 10 d'agost de 1992 al Royal Albert Hall de Londres, l'obra està concebuda en un extens moviment únic, dividit en seccions rítmicament delimitades. Per a la interpretació d'aquesta obra, l'OBC comptarà amb la col·laboració del percussionista Juanjo Guillem (Catarroja, València, 1965), membre del grup Neopercusión, un actiu grup de percussionistes que abraça un ampli ventall d'estils musicals, des de la música clàssica fins a la contemporània, passant per la música ètnica.

L'Ensemble Intercontemporain i Measha Brueggergosman al Liceu

Diversos són els al·licients per no perdre's el concert que tindrà lloc al Gran Teatre del Liceu el proper dia 11 de març.

CONCERT MEASHA BRUEGGERGOSMAN, soprano. Ensemble Intercontemporain.
Dir.: Peter Eötvös. Mantovani, Ligeti, Eötvös, Berio.
LICEU. 11 DE MARÇ DE 2011 (20 h).

D'una banda, la possibilitat de tornar a escoltar en directe la veu d'una de les sopranos del moment, la canadense Measha Brueggergosman; de l'altra, escoltar també en viu un dels grups instrumentals de música contemporània amb més prestigi, com és l'Ensemble Intercontemporain, que inicia gira a Barcelona abans de viatjar a Colònia, Lisboa, Antwerp i Amsterdam.

Però aquesta també serà l'oportunitat d'escoltar un repertori contemporani de qualitat i que, a més, acostuma a ser escàs als escenaris catalans, amb obres de compositors com György Ligeti, Peter Eötvös i Luciano Berio. El concert permetrà sentir *Danses interrompues* de Bruno Mantovani (1974), un jove compositor francès que va estudiar al Conservatori de París i a l'IRCAM. Mantovani ha rebut nombrosos premis i manté una estreta relació amb l'Opéra de París, per a la qual ha compost i estrenat el ballet *Siddharta* i aquest mateix mes estrena una òpera basada en la vida de la poetessa russa *Anna Akhmatova*. Les *Danses interrompues* —que poden ser interpretades de forma autònoma— són la transició entre dues obres escrites el 1998 i 1999: *Jazz Connotation* i *D'un rêve parti*. L'obra, escrita l'any 2000, s'inspira en algunes músiques "populars" (jazz, techno, però també flamenc), però està constantment referint-se a les dues obres precedents, tot creant una juxtaposició contínua de material amb una presència important del piano, fet que l'assimila d'alguna manera a la forma de concert.

Després d'obrir foc amb l'obra d'un compositor emergent com Mantovani, l'Ensemble Intercontemporain recula als "clàssics" de la segona meitat del segle XX, recuperant el *Concert de cambra* (1969) de György Ligeti (1923-2006) i *Recital I* (1972) de Luciano Berio (1925-2003). L'obra del compositor hongarès Ligeti es pot situar en el període estilístic més creatiu del compositor, aquell en què va crear algunes de

les seves obres més famoses, com *Atmosphères* o el *Requiem*. El *Concert de cambra* explora, com les altres dues, el timbre dels sons, i deixa en segon pla la melodia, l'harmonia i el ritme. Aconsegueix així un efecte conegut com a "massa sonora" i fa servir una tècnica compositiva que ell mateix anomena "micropolifonia", que consisteix en la barreja d'harmonies que progressivament van transformant-se en una nova combinació intervàlica abans inexistente. L'obra de Berio, en canvi, és una obra semiescènica dedicada a Cathy Berberian, esposa del compositor entre 1950 i 1964 i escrita per a una cantant, dos pianos, clave i orquestra de cambra. *Recital I (for Cathy)* és una obra que demana a la protagonista una capacitat camaleònica de canviar d'estil i de registre, tot passant del registre parlat al cantat, i saltant de citació en citació vocal contínuament. Com la mateixa Berberian explica, no es tracta d'una cantant que dona un recital, sinó d'una cantant actriu que interpreta el rol d'una cantant que dona un recital. Una obra extremadament compromesa per a l'interpret, entretinguda per al públic i molt interessant d'analitzar en el context de postmodernitat en què caldria situar-la. El concert es completa amb l'obra del compositor —i director del concert— Peter Eötvös (Transsilvània, 1944): *Snatches of a conversation* (2001). Es tracta d'una obra concebuda com una improvisació, feta d'extrets de converses en un cafè: una conversa seriosa, una plena d'ironia..., malgrat que els solistes no improvisen pas. El mateix Eötvös reconeix l'impacte dels records d'infantesa en la seva música. Uns records que li evoquen la prohibició d'escoltar la ràdio i, com a conseqüència, el fet que la música de jazz li arribés només d'una forma misteriosa, com a part d'una altra realitat. Elements que, naturalment, són presents en la seva obra.

Fa pocs anys que el nom de Measha Brueggergosman (Fredericton, 1977) figura als primers cartells operístics i



MEASHA BRUEGGERGOSMAN

RMC
317

concertístics del món, però la seva veu i capacitat comunicativa i d'adaptació n'han fet una intèrpret ideal del repertori vocal del segle XX i contemporani. A banda d'interpretar amb solvència obres de recital de compositors com Wagner, Strauss, Britten, Poulenc o Satie, es troba molt còmoda en el repertori de cabaret i en òperes com *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny* de Kurt Weill, que va interpretar recentment al Teatro Real de Madrid, o *Dead Man Walking*, que acaba d'interpretar en l'estrena de la versió operística feta per Jake Heggie a l'Òpera de Houston. Contemporàniament, és capaç d'abordar rols del classicisme operístic com *La clemenza di Tito* (properament a Toronto) o *Idomeneo*, pel juny al Théâtre des Champs Élysées, a París.

L'Ensemble Intercontemporain és l'orquestra de cambra o grup instrumental resident a l'IRCAM i a la Cité de la Musique de París. Va ser creat l'any 1975 per iniciativa de Pierre Boulez i és un dels grups especialitzats en el repertori contemporani més ben valorat del panorama musical, fet pel qual ha estat protagonista de nombroses estrenes d'obres contemporànies. Peter Eötvös, que el dirigirà en aquest concert, en va ser titular entre 1979 i 1991.

L'OMBRA ALLARGADA DE...

Josep Soler

i el Conservatori de Badalona

Temps era temps, el panorama dels ensenyaments superiors de música a Catalunya era molt diferent del que hi ha ara.

per JOSEP BARCONS

RMC
317

En comptes d'estar centralitzats en el Liceu i l'ESMUC, hom podia cursar estudis superiors en uns quants conservatoris del país. Sota l'emparedat del Pla d'estudis de 1966, cada centre -tot i haver de complir amb allò que disposava el Decret- podia elaborar una línia de docència pròpia. Però l'aparició de la LOGSE acabà amb aquesta diversitat docent per aglutinar els estudis superiors sota l'emparedat dels dos únics centres actuals, en una actuació que suposà un traumàtic reordenament del mapa educatiu musical a casa nostra. D'això, en fa vora de deu anys...

Amb la diversitat que hi havia, i condicions geogràfiques a banda, l'elecció del lloc on es volien acabar els estudis de música acostumava a fer-se tenint en compte la línia pedagògica del centre i els professors amb qui es volia treballar. Un d'aquests llocs era el Conservatori de Badalona, que des del 1986 fins al 2001 estigué facultat per impartir els estudis superiors de piano i de composició. Fou de mans de Josep Soler i Sardà, nascut a Vilafranca del Penedès el 1935, que el centre assolí aquest estatus. Però més enllà d'aquest estatus legal, el Conservatori de Badalona assolí un prestigi artístic i pedagògic que avui encara perdura. Estudiar a Badalona era un plus, i tenia una aura de rigor, de compromís i d'excel·lència (quan aquesta paraula no havia estat banalitzada per la política i encara significava alguna cosa) que convertien la ciutat en un referent indiscutible dels estudis musicals a Catalunya.



Però quan es parla d'això amb Soler, ell es fa una mica l'orni i, amb la seva veu rogallosa i àfona, esquivava la pregunta i el màxim que diu és que si hi havia res de tot això era a causa dels professors que ensenyaven al centre. Uns professors que, en la gran majoria dels casos, van anar a Badalona gràcies a ell: Eulàlia Soler hi impartia piano; Jordi Cervelló, violí; Montserrat Torrent, orgue; Benet Casablanques, anàlisi; Josep Borràs, fagot; i així podríem enumerar-ne un llarg etcètera. I si el Conservatori de Badalona incrementava la seva vàlua lectiva amb la presència d'aquests músics, ells incrementaven alhora el seu prestigi docent pel fet d'ensenyar a Badalona. Per posar-ne un exemple, direm que els actuals directores de l'ESMUC i del Conservatori del Liceu hi foren professors en temps de Soler.

Així doncs, ni que refusi d'atribuir-se cap mèrit, és obvi que alguna cosa devia tenir a veure Josep Soler en la planificació i consolidació de la línia pe-

dagògica del centre; i més si es té en compte que quan n'assumí la direcció no feia ni un mes que l'anterior director (el mestre Pich Santasusana) havia aconseguit transformar l'Escola de Música en Conservatori. Però quan insistim en la seva tasca, Soler torna a treure-hi rellevància i, després del seu característic "bueno, bueno" tenyit d'un ponderat escepticisme, afegeix que senzillament era qüestió de "triar bons professors (pel que sabien, pel que eren i pel que significaven) i deixar-los absoluta llibertat perquè fessin allò que sabien fer".

Juntament amb l'atenció a la música del segle XX (que -com apunta intel·ligentment Jaume Cortadellas- "distingia Badalona d'altres conservatoris que sortien de l'herència del tardofranquisme"), aquest *laissez faire* ben entès ha estat la filosofia de Soler al capdavant del Conservatori de Badalona. Un "deixar fer" no pas fruit de la deixadesa o la desatenció, sinó nascut d'una actitud profundament preocupada (o ocupada) per l'ètica. "Tot es redueix -diu Soler- a un problema d'ètica, de moral. Només es tracta de saber què haig de fer i què no haig de fer..." Precisament, un dels últims llibres de Soler aborda directament aquesta qüestió i ja des de la portada és una autèntica declaració de principis. La coberta de *Música i ètica* és un dibuix de Rembrandt on es reproduïx "l'escena del dimoni temptant Jesús, que és una escena de la qual pràcticament no hi ha iconografia. Es veu que a l'Església no li agrada, això". Però ni que a l'Església no li agradi (o precisament per això), Soler la considera d'una importància cabdal. El correlat és clar: la temptació d'utilitzar els dons propis de manera deshonestament és a la volta de la cantonada. I davant d'això, "cadascú ha de decidir com posicionar-s'hi". Potser per això, bona part dels músics que han estudiat a Badalona no és que facin millor o pitjor música, sinó que la fan d'una altra manera. I és que aquesta ha estat, probablement, la gran contribució de Soler



EL SR. MATEU CHALMETA (DRETA), REGIDOR DE CULTURA DE L'AJUNTAMENT DE BADALONA, I EL SR. JORDI SERRA ISERN (ESQUERRA), ALCALDE DE BADALONA, LLIUEN A JOSEP SOLER LA *TABULA HOSPITALIS*, QUE EL DISTINGEIX COM A "FILL PREDILECTE DE LA CIUTAT"

a la pedagogia: fer bategar tot un conservatori sencer sota el pols unificador del compromís, el treball i la dedicació. En altres paraules: situar l'ètica com a fonament de l'estètica.

I ha estat pels 29 anys de servei a l'educació musical de la ciutat (del gener de 1981 fins a l'agost de 2010), que el passat 1 de desembre els alumnes i professors del Conservatori de Badalona li van dedicar un concert d'homenatge. Un homenatge que Soler (poc donat a acceptar reconeixements i mèrits, i vacunat contra allò políticament correcte) qualifica *"en cert aspecte, de sinistre i fúnebre"*. Seria més homenatge, per a ell, que la cultura musical del país estigués normalitzada, i que en comptes de ser una cultura de barretina que *"canta només El Noi de la Mare i La Font del Gat, tingués interès per la música que es fa a Catalunya. L'excusa que cal acostumar-s'hi de mica en mica ja no s'aguanta: 25 o 30 anys enrere l'Oriol Martorell ja m'ho deia, i encara som al mateix lloc, o pitjor"*.

Soler, displicent amb tota garriga, no entén els premis i homenatges: ni aquest que li arriba del seu propi centre, ni els que li han vingut amb els Premis Nacionals de Música de la Generalitat (el 2001) i de l'Estat (el 2009). Per explicar-ho, esmenta una escena de *Perversitat* del cineasta Fritz Lang que li ha quedat gravada a la memòria, en la qual *"el director d'una entitat bancària regala un rellotge d'or a un dels seus empleats per la seva honestedat, fidelitat i bon servei al llarg de 25 o 30 anys."* I aquí Soler fa una lectura de l'escena en clau pròpia: *"A mi, em volien donar la Medalla al Mèrit de la Ciutat de Badalona i*

jo vaig dir que de cap manera. Mèrit de què? Si he fet la feina ben feta, era la meva obligació. I si no l'he feta, hauria d'estar a la presó. Ergo, quin mèrit té? No és ja una qüestió d'ètica, sinó de simple sentit comú."

Tot i ser reaci als homenatges, *"que fan que ho passi malament"*, Soler assistí a l'acte que se li organitzava i que, reconeixements a banda, consistí sobretot en un concert en què alumnes i professors interpretaven música tant de Soler com d'alguns compositors que li han estat propers: de Bach a Reger, passant per Berg, Ravel, Chopin i pel seu mestre Cristòfor Taltabull. Però en la música de Soler no ressona només la tradició musical que l'ha precedit, sinó que hi ressona, en majúscules, la cultura. A la seva taula de treball no hi ha només paper pautat (escrit sempre directament amb tinta, sense esborranys previs, *"com si escrivís al dictat"*), tal com digué Mahler que escriví la seva *Vuitena Simfonia*, sinó que està plena de llibres. De llibres apilonats, entreoberts, subratllats..., d'autors tan diversos com Hermes Trismegist, Rainer Maria Rilke, Plotí, Antonin Artaud o Martin Heidegger. I a les parets (i això és tan revelador com el que hi ha sobre la taula) un davallament de Rembrandt més aviat tenebrista i un gravat de Correggio de contingut mitològic. La resta: un armari, un parell de cadires, un sofà, un faristol d'època, un clavicordi tancat, i cap piano. I el que és potser encara més simptomàtic: just abans d'entrar a l'estudi, a mà dreta, un rellotge de peu elegantíssim —probablement de final del segle XVIII— recorda, amb una inscripció filigranada, que el *tempus fugite [sic]*.

És dins d'aquest estudi on Soler ha compost la gran majoria de la seva in-

gent producció, on ha escrit llibres sobre història i estètica de la música, on s'ha interessat per la ciència més moderna, on ha traduït Dionís Areopagita, i on fa 29 anys tingué les primeres converses amb qui Soler considera que ha estat *"el veritable artífex del Conservatori: el gerent Jordi Llorens, que és advocat i un enamorat de la música, i que coneix tots els misteris legals. Ha estat ell qui s'ha cuidat sempre de tots els papers, i jo m'he dedicat només a la música. Aquesta divisió de funcions ens ha salvat. Com a bon advocat, ell té una paciència que jo no tinc. Jo hauria pogut engegar qualsevol disbarat a quí sigui"*.

Perquè, efectivament, Josep Soler les deixa anar sense miraments. I diu *"disbarats"* que no són pas bajanades, sinó crues visions d'una realitat que, a força d'anècdotes, tenyeix d'un cinisme gairebé apocalíptic: parla, per exemple, del despropòsit mediàtic que catedràtics d'estètica i directors d'orquestra equiparin el joc del Barça amb l'obra de Picasso o Beethoven; de la ineptitud i deshonestedat política (de la qual salva l'alta competència d'alguns polítics badalonins); del govern a l'ombra que es parapeta rere la hipocresia cultural; de les temeritats d'uns *"espècimens"* que van amb bicicleta dintre la ciutat (un tema que el treu especialment de polleguera!); o del Decret que regula l'ensenyament dels estudis musicals, que Soler retrata amb ironia: *"Només deixen ensenyar una mica d'harmonia, i no deixen ensenyar ni contrapunt ni fuga; i si n'ensenyes una mica, és de més a més. Llavors la Generalitat se't tira a sobre, els nens queden estressats i els pares se't mengen perquè els seus fills s'estressen. I sense saber res, amb 17 anys, llavors entren a l'ESMUC."*

Josep Soler, doncs, amb homenatge inclòs i 75 anys a l'esquena, ha deixat la direcció del Conservatori de Badalona. Més que ensenyar-hi molt, diu que el que ha fet ha estat *"firmar molts títols, diguem-ho així. Ara, que això hagi estat útil, aprofitat i s'hagi entès..., ja és una altra cosa"*. Amb laconisme, bel·ligerància, aire de venerabilitat i llengua esmolada, continuarà sent —com molt bé deia Diego Civilotti en un dels textos del concert d'homenatge— un personatge *"intempestiu"*. Com una tempesta, els seus comentaris són enlluernadors com un llamp i estremeixen com una galleda d'aigua freda. Però l'aigua de les tamborinades sempre s'acaba convertint en la saó imprescindible perquè fructifiquin les collites. Jaume Cortadellas, que succeeix Soler al capdavant de la direcció del centre, ho sap prou bé, i encara el futur amb la voluntat que el Conservatori es projecti encara més en la vida diària de la ciutat.

RMC
317

PAPER D'ASSAIG

Les paraules de la música

per NARCÍS COMADIRA

POETA



Som llenguatge, s'ha dit. I, per tant, una part del llenguatge, les paraules, es fica dins de les disciplines de les arts que no són estrictament de la paraula. I aquesta disciplina les fa servir, a vegades, amb un altre sentit del que tenen en el llenguatge corrent, i a vegades n'inventa de noves, segons les seves necessitats, i unes i altres passen a la llengua comuna des del significat específic en què han estat usades o creades. Hi ha un transvasament constant entre els lèxics especialitzats i el llenguatge corrent i viceversa, i així, paraules provinents de la llengua usual queden marcades d'una manera especial (com ara, "veladura" o "penediment") quan s'usen en la pintura, per exemple, o d'altres, per posar un altre exemple, que vénen de la gastronomia ("escalivar", "glaça", "papirolla", "ros", "reregust", etc.), que aquesta ha creat i passen a ser d'ús figurat aplicant a la vida corrent aquest sentit que els ha donat el seu origen especialitzat. Els lèxics es fan, es modifiquen, s'enriqueixen gràcies a necessitats dels oficis o les arts.

La música té el seu lèxic especial, no podia ser menys, i l'art menys metafòric, l'art amb menys significat –que no amb menys sentit– de tots, de fet amb cap significat, ha hagut de recórrer, per designar-se, al llenguatge de la vida i de les coses. Art abstracte com cap altre, ha carregat algunes paraules amb un pes d'especialització notori. Dic paraules, però també podria dir expressions. Per exemple, ara fem servir l'expressió *a cappella* (que alguns escriuen malament i grafien "a capella") en el sentit de veu sola, sense acompanyament. I així algú diu, per exemple: "*La Maria del Mar Bonet va cantar a cappella*." És un sentit

exageradament ampli, perquè una composició *a cappella* ho és per a diverses veus, sense instruments, però no pas per a una sola veu. El sentit original de l'expressió l'hem modificat i el fem servir, jo crec que incorrectament. Potser aviat sentirem que tal polític es va enfrontar *a cappella* amb l'oposició. De la música passarem a la vida quotidiana. Cosa que ja hem fet, i així ja parlem d'un solo, de tessitura, de posar sordina, de baix continu, d'ària, en ocasions i contextos que no tenen res a veure amb la música. Diem que tal persona va parlar "en clau de" sense pensar que això ve de la música, o parlem de compàs, de contrapunt, de fraseig, d'interval i fins i tot de leitmotiv, amb aquella tranquil·litat, aplicant –moltes vegades amb deformacions del seu significat genuí– aquests mots a coses que no hi tenen res a veure. I no estic pas dient que això no es pugui fer. Ja he dit que el llenguatge és un ésser viu i que neix, creix, es transforma i mor, però crec que si en sabéssim l'origen, de molts d'aquests mots, els usariem amb més propietat i el nostre llenguatge usual creixeria i es modificaria amb més coherència i d'una manera menys vaga.

He de confessar que em fascinen les paraules de la música, moltes d'origen italià: madrigal, sonata, largo, *largetto*, adagio, *appoggiatura*, *pizzicato*, *tocata*. Em fascina l'origen de la paraula "madrigal", incert i discutit. Dante escrivia *madriali* o *mandriali*, destinats a ser cantats. ¿Vindria, la paraula, de *mandra*, en llatí "bestiar", pel sentit pastoral d'aquestes composicions? ¿O vindria de *matricale*, derivat de *mater*, i llavors el seu sentit seria el de cançó popular i casolana? (Coromines no ens ho aclareix pas i cita, per embolicar la troca, una mestra de Llofriu que parlava de "màdries", amb el sentit de contarelles...). En tot cas, el gènere ha donat autèntiques preciositats quan va passar de la cançoneta a la composició polifònica, amb Petrarca com a lletrista preferit dels madrigalistes. També em



fascina *pizzicato*, que és una paraula ben divertida. En italià, *pizzicare* vol dir pessigar, i d'aquí ve aquesta manera especial de tocar, pessigant les cordes dels instruments de corda.

Després hi ha tota una sèrie de paraules que porten el nom de danses: la *bourrée*, la giga, l'*allemande*, la xacona, el minuet, la *courante*, la gallarda, la sara-banda, la *passacaglia*, el *passepied*, la pavana, el rigodon, la gavota, la siciliana, i, evidentment, el vals. Algunes d'aquestes composicions entren a formar part de la suite, que és una altra paraula que, de la música, ha passat a la literatura i a l'hostaleria, que és l'accepció primera entre la gent d'avui dia. La més coneguda deu ser el vals, perquè és la més moderna. O el minuet, que es va fer tan famós que fins i tot les gallines i els pollastres del pessebre català el ballaven tot anant a la cova. Les altres, com a danses, són pràcticament desconegudes.

I després hi ha els noms dels instruments, alguns meravellosos: cítara, arpa, oboè, tiorba, clarinet, celesta, contrafagot, espineta, *glockenspiel*, larigot, tuba, viola de gamba, i les extravagants ones Martenot... I això per no parlar dels mots de l'orgue: flautats, bordons, bordons amb xemeneia, gambes, flautes de pavelló, *dulciana*, veu celeste, *unda maris*, nasard, címbals, carilló, i tants d'altres que bategen tubs i efectes de l'instrument anomenat rei.

DISCOS

Ja fa unes quantes temporades que Esteve Nabona està fent una feina admirable amb el Cor Jove de l'Orfeó Català, i l'ha fet créixer fins a un nivell que li ha permès afrontar amb garanties i solvència l'enregistrament d'un disc com aquest que ens ocupa, el cinquè de la col·lecció "Els Volums del Palau". El disc hauria pogut limitar-se a ser un vehicle de lluitament per al cor o un simple testimoni, una foto fixa d'una formació que, per la seva idiosincràsia i com a cor de pas, viu en constant transformació i canvia la seva fessomia any rere any. Lluny d'obretes de poca volada, *hit parades* "coralers" o repertoris fressats i "resultaires", Nabona ha confeït un programa variat però coherent i de qualitat, amb obres a *cappella* o amb acompanyament de piano d'autors catalans contemporanis per-



Aigües de primavera

Cor Jove de l'Orfeó Català.
Josep Buforn, piano.
Dir.: Esteve Nabona.
Obres corals de Brotons,
Oltra, Vila i Noguera.
COLUMNA MÚSICA.

tanyents a tres generacions diferents, que són un bon tast de la creació coral autòctona del segle XX. El disc s'obre amb les delicioses *Quatre estacions* de Salvador Brotons; continua amb *El mirador*, una fantasia sobre melodies tradicionals de Josep Vila i Casañas, en una versió per a piano que no desmereix gens l'original per a orquestra; tot seguit quatre poemes musicats de Manuel Oltra, tres dels quals pertanyents a l'enginyós *Bestiari* de Pere Quart ("Pingüí", "Mosques i mosquits" i "Elefant"); i s'acaba amb la delirant versió de *Baixant de*

la Font del Gat que Ramon Noguera va compondre com a peça d'exhibició. Un repertori exigent al punt just, complex i ambiciós però abastable per al cor.

L'enregistrament d'aquest disc agafa el Cor Jove en un moment dolç de la seva trajectòria, amb una seixantena llarga de cantaires amb prou experiència, equilibri sonor i qualitat vocal com per assolir versions òptimes de la majoria d'aquestes peces. L'afinació general hi és correcta i el so, polit, acurat i ben empastat, especialment en les peces de Brotons, en què destaca la melodia de so-

pranos a *Darrer pleniluni de tardor*, i un solo exquisit d'una d'elles, Serena Saenz. Les harmonies agosarades i espurnejants de les cançons de Manuel Oltra estan molt ben resoltes, i en les peces homofòniques predomina l'equilibri entre cordes i l'homogeneïtat de color. Tímbricament el so és un xic pla, pobre d'armònics en les veus femenines i amb poc gruix als greus, unes mancances que es poden considerar lògiques i naturals en un cor d'aquestes característiques, però que estan suplertes pel vigor i l'energia que respiren totes les interpretacions. El pianista Josep Buforn proveeix un magnífic acompanyament, precís i versàtil. Llàstima de no haver inclòs la resta de cançons del *Bestiari* de Manuel Oltra: el minutatge del disc, francament escàs, ho hauria permès de sobres.

Xavier Chavarría

RMC
317

LLIBRES

Com verbalitzar la música?", es pregunta el musicòleg mallorquí Antoni Pizà en aquest llibre d'assaig titulat *Nits simfòniques*, en el qual recull una bona part de les notes al programa que ha escrit per als concerts de l'Orquestra Simfònica de Balears. El gènere periodístic en el camp de la música clàssica es pot dir que encara és molt jove i que encara obre molts interrogants sobre la seva funció com a complement del fet artístic. Antoni Pizà ens provoca la reflexió en aquest sentit, però també ens atrau en el coneixement històric i ideològic de la música a través dels seus comentaris a un extens repertori simfònic de la

ANTONI PIZÀ
Nits
simfòniques

EDITORIAL ENSIOLA.
"COL·LECCIÓ TESTIMONI" 5.
MURO, MALLORCA
(ILLES BALEARS), 2010.

història de la música universal. Pizà defineix la paraula i la música com un matrimoni de conveniència que l'evolució estètica ha anat divorciant, i que, tanmateix, la divulgació periodística sembla que vulgui reconciliar per posar la música a l'abast de tothom. Al segle XIX, els britànics van pensar que una

manera de democratitzar la música clàssica seria escrivint unes notes explicatives dins del programa de mà per poder situar l'oïent en l'esperit i en l'època del que anava a escoltar. Des de llavors, aquest costum ha arribat fins als nostres dies i, encara que de vegades pugui semblar superflu, serveix d'eina pe-

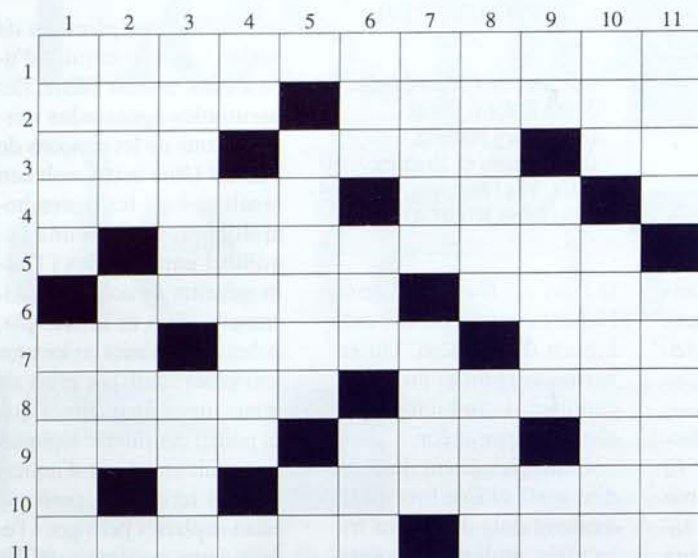
dagògica a un sistema que intenta uniformitzar el nivell cultural de la societat.

Una de les coses que fa especialment atractives aquestes *Notes simfòniques* d'Antoni Pizà és la relació que estableix entre obres d'èpoques i de compositors ben diferents, tant estrangers com catalans. El seu bagatge com a professor en diferents universitats dels Estats Units, i també com a director de la Foundation for Iberian Music a Nova York, fa que el lector pugui descobrir-les o redescobrir-les amb un punt de vista nou, original, que l'atrau per la seva lectura àgil i molt actual del fet musical.

Mònica Pagès i Santacana

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada de febrer 2011 (núm. 316)

Horizontals. 1. Les cinc primeres notes en tonalitat de Do major. 2. Estri per comptar. Volcà famós. 3. Ho fa amb el bronze per poder-lo modelar i fer-ne trompes. El tudell del corn anglès és així. A un to de Mi. 4. Grafia de notació musical antiga. Institut de Recerca Organològica. Re major. 5. Mi major. Concerts de soprano. 6. Llum. Prega cantant i exalçant-ne les virtuts. 7. Gos. Obra de música de cambra. Poc enfadat. 8. Esqueia. Compositor líric italià. 9. Ciutat nadiua d'Alessandro Stradella, compositor del Barroc. En fa al llavi tocar la trompeta tres hores seguides. El final de la soprano María Malibrán. 10. Una batuta. Mozart, Mendelssohn o Morera. El famós ballet de Herman Lovenskjold que va popularitzar aquesta fada del bosc. 11. Compositor alemany. Antic nom de Tailàndia.

Verticals. 1. Títol de la primera òpera de la història (actualment perduda) de Jacopo Peri. Mar musical. 2. Instrument de canya doble. Cançó portuguesa. Ravel, Rossini o Ruera. 3. Cal fer-ne alguna a la fusta per tal d'encabir les claus del clarinet. La dona de Claude Debussy, mare de Chouchou. 4. Enrico Caruso. Expressava falsedats. Hummel, Humperdinck o Humet. 5. Mil romans. Embrutarà la partitura. Sílvia Munt, actriu. 6. Nom de l'escriptor iugoslau Premi Nobel de literatura l'any 1961. Ho comparteixen Mili (Balàkirev) i Vassili (Kandinsky). Notes musicals a mig to de Fa. 7. Així queda més d'un protagonista d'òpera després de batre's en duel. La sala del Palau Nacional amb orgue inclòs. 8. Música platònica. Habitants dels boscos escandinaus i tolkians. 9. El Sud ha perdut el Sud. Deixa la Direcció General de L'Auditori i agafa la del Palau. Dues batutes. 10. Orquestra Vital de Reus. Assistida mèdicament per diversos tubs (res a veure amb donar-li un son). 11. Cançó per a veu i piano. Ajustem les freqüències sonores dels nostres instruments.

Solucions en el número següent.

sidokus.com

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

Sidoku de febrer 2011 (núm. 316)
Michelle (The Beatles)

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.

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

<www.sidokus.com>

Boig per tu (Sau)



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
Shchedrin: *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

Bach: *Concert italià*, en Fa major, BWV 971
Bach: *Obertura en l'estil francès*, en Si menor, BWV 831
Schumann: *Humoresca* en Si bemoll major, op. 20
Schumann: *Scherzo, giga, romança i fuga*, op. 32

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

Mozart: *Sonata en Fa major*, KV 332
Beethoven: *Sonata núm. 32*, op. 111
R. Schumann: *Estudis Simfònics*, op. 13

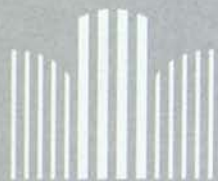
Informació i venda:

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

Organitza i patrocina:



FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA

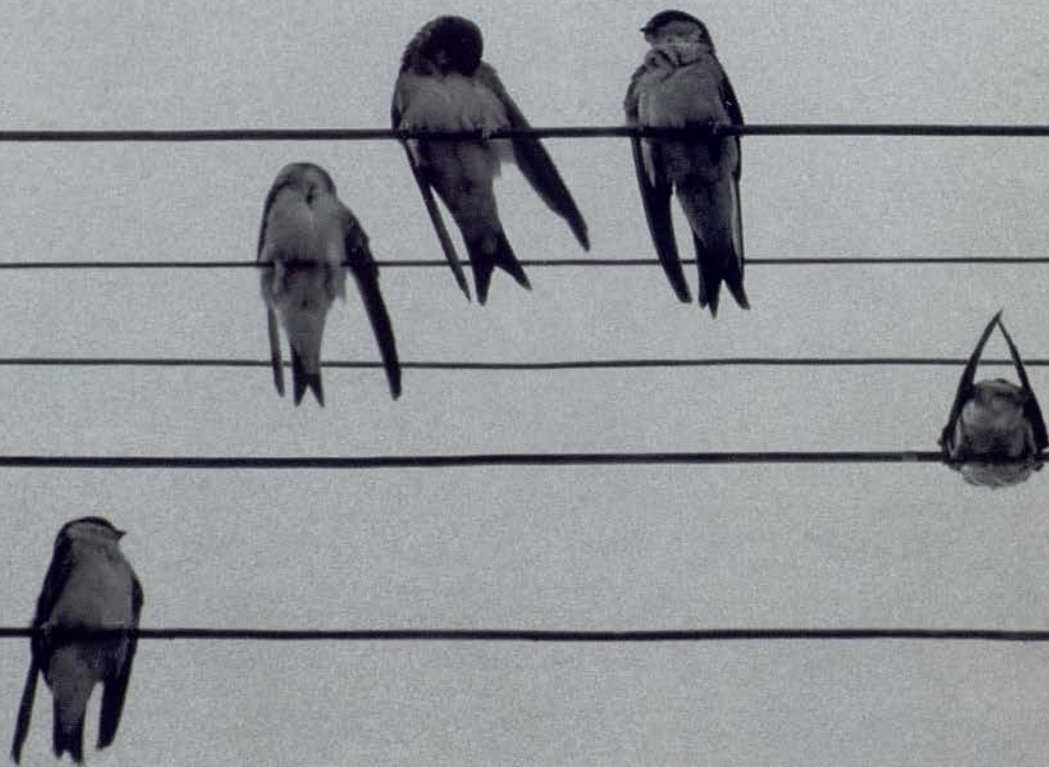


SOM MÚSICA

**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