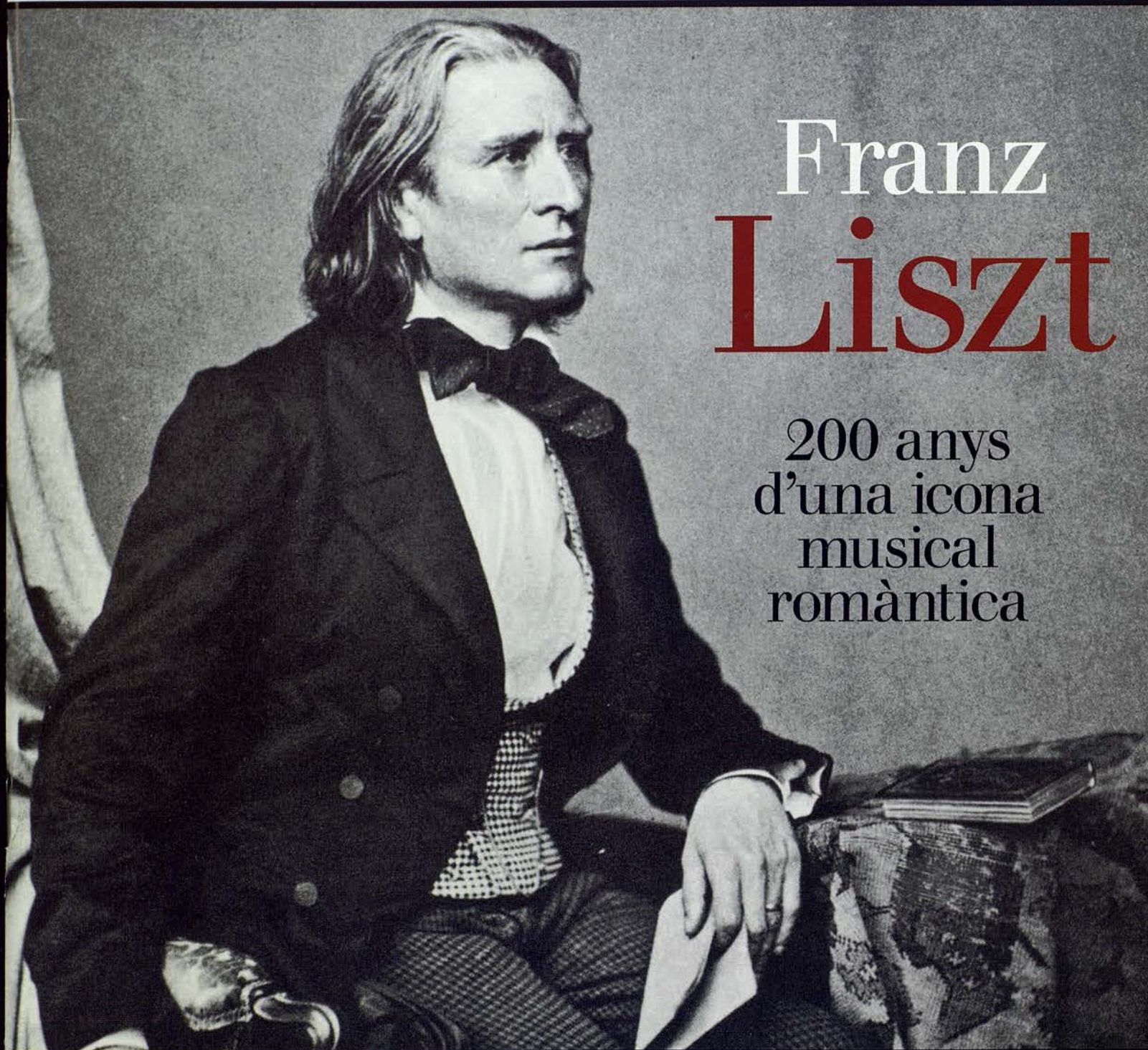


REVISTA MUSICAL CATALANA



Franz
Liszt

200 anys
d'una icona
musical
romàntica

Josep
Caballé-
Domenech
Rumb internacional

Enric
Palomar
Estrena amb l'OBC

Liceu 2011-12
Mesures
contra la crisi



SOM MÚSICA

NOU CICLE DE MÚSICA CORAL ORFEÓ CATALÀ

Dissabte, 19 de març de 2011 - 19.00 h

ORFEÓ CATALÀ COBLA SANT JORDI-CIUTAT DE BARCELONA

Josep Vila i Casañas, director

«L'Escola Coral Catalana»

Obres de:

Ll. M. Millet, F. Pujol, A. Vives, J. Manén, A. Nicolau, P. Casals,
Ll. Vila i Casañas, J. Vila i Casañas.

Diumenge, 27 de març de 2011 - 18.00 h

COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

COR DE CAMBRA DE L'AUDITORI ENRIC
GRANADOS DE LLEIDA

ORQUESTRA SIMFÒNICA JULIÀ CARBONELL
DE LES TERRES DE LLEIDA

Jordi Casas i Bayer, director

F. Schubert: *Missa núm. 6, en Mi bemoll major*

Dimecres, 6 d'abril de 2011 - 20.30 h

COR DE LA CAPELLA DE SAINT PETERSBURG

«Cants litúrgics ortodoxos i música popular russa»

Divendres, 15 d'abril de 2011 - 19.00 h

COR DE NOIES DE L'ORFEÓ CATALÀ

David Malet, orgue

Buia Reixach, directora

J. S. Bach: *Preludi i fuga BWV 544 en Si menor*

B. Britten: *Missa Brevis en Re*

Dilluns, 2 de maig de 2011 - 20.30 h

ORFEÓ CATALÀ

Martin Schmidt, director convidat

A. Dvorák: *Missa en Re major i polifonia alemanya del segle XVII*

Diumenge, 8 de maig de 2011 - 18.00 h

COR JOVE DE L'ORFEÓ CATALÀ ORQUESTRA DE CAMBRA TERRASSA 48

Esteve Nabona, director

Josep Buforn, piano

W. A. Mozart: *Concert per a piano i orquestra núm. 9*

G. Fauré: *Requiem en Re menor*

Divendres, 1 de juliol de 2011 - 20.30 h

COR MADRIGAL

Mireia Barrera, directora

«Polifonia Catalana del Segle XX»

Obres de:

I. Segarra, B. Vivancos, B. Casablancas, J. Ll. Guzman, J. Serra, X. Montsalvatge

60è aniversari del Cor Madrigal. Homenatge a Manuel Cabero

CICLES DE CONCERTS PRIMAVERA 2011

CICLE DE CONCERTS ORFEÓ CATALÀ • CAMBRA CORAL • ONCA • TARDES AL PALAU • DIUMENGES AL PALAU

Aquesta primavera surt de casa i entra al Palau de la Música. Descobreix el cant coral amb les veus de l'Orfeó Català. T'hi esperen 5 cicles que recullen 25 concerts per gaudir també de la música de cambra i orquestral, de les bandes sonores o del jazz, de la cobla i de la sarsuela. Vine els diumenges, vine a les tardes... a la primavera, el cor del Palau batega.



**Abonaments
i entrades
ja a la venda**

Organitza i patrocina:

FUNDACIÓ
ORFEÓ CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA



ORFEÓ CATALÀ

Amb la col·laboració de:

CONSORCI
PALAU MÚSICA
CATALANA

Informació i venda:

☎ 902 442 882

✉ taquilles@palaumusica.cat

🌐 www.palaumusica.cat



Josep Caballé-Domenech
Enric Palomar
Liceu 2011-12
Mesures contra la crisi

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 Urpí (coordinació amb l'ESMUC).

DISSENY ORIGINAL: Ferran Sendra.

MAQUETACIÓ I SECRETARIA DE REDACCIÓ: Teresa Martínez.

COORDINACIÓ REDACCIÓ: Mercedes Conde Pons.

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

A/e: molist.gestac@movistar.es

IMPRESSIÓ: Creacions Gràfiques Canigó, S.L.

DISTRIBUCIÓ: SADE

DIPÒSIT LEGAL: B-34.432/83

ISSN: 1887-2980

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO:

Jordi Alomar, Pere Artís, Josep Barcons, Xavier Chavarria, Montserrat Comellas, Mercedes Conde Pons, Jordi Cornudella, Josep Crivillé i Bargalló, Ana María Dávila, Bernat Dedéu, Víctor Estapé, Adrià Guxens, Pere-Andreu Jarod, Josep Jofré, Jordi Maluquer, Lluís Nacenta, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Miquel Pujadó, Sergi Riera, 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 enviatos espontàniament a la Redacció.
© de les reproduccions autoritzades.
VEGAP, Barcelona 2011.

Membre de l'Appec.
Membre de Cedro.

PORTADA: FRANZ LISZT (1858).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVIII

NÚM. 318

ABRIL 2011

EDITORIAL

5 A favor, no en contra

PANORAMA



LA BOHÈME, A LA TEMPORADA 2011-12 DEL LICEU



JOAN CHAMORRO, DIRECTOR DE LA SANT ANDREU JAZZ BAND

TEMA



MUSICALIA



JOSEP CABALLÉ-DOMENECH

6 Temporada 2011-12. El Liceu s'estreny el cinturó
per Mercedes Conde Pons

8 Un any sense Josep Montes-Baquer.
Pare de la videografia musical moderna
per Jordi Alomar

9 Mozart a dojo
per Pere-Andreu Jarod

10 Una **big band** de joves que fa posar les dents llargues
per Albert Suñé

11 Les Decennals 2.0
per Adrià Guxens

12 Mikrokosmos: Música tradicional i música popular
per Pere Artís

Tangents: Tres grans moments

per Jordi Maluquer

Ars Subtilior: Bach en boles

per Xavier Chavarria

Mille e tre: "Quo vadis, Kundry?"

per Bernat Dedéu

Cobla: De la mà del jazz

per Josep Pasqual

16 Entre la polifonia renaixentista i el gran repertori coral
per Josep Jofré

18 A propòsit de... Xavier Puig
per Albert Torrens

19 Martínez-Castignani debuta a França
per Ana María Dávila

20 Critiques
per Josep Barcons, Mercedes Conde Pons, Albert Torrens,
Xavier Chavarria, Lluís Trullén i Lluís Nacenta

29 Franz Liszt.
200 aniversari d'una icona de la música romàntica

30 Del bressol a la tomba. Les moltes vides de Franz Liszt
per Víctor Estapé

32 Liszt, intèrpret modern
per Sergi Riera

34 Els concerts revolucionaris de Liszt a Barcelona
per Montserrat Comellas

37 Josep Caballé-Domenech. Un català amb direcció internacional
per Mercedes Conde Pons

40 Festival de Música Antiga de Barcelona. Estrena d'Enric Palomar amb l'OBC. *Cavalleria rusticana* i *Pagliacci* al Liceu
per Mercedes Conde Pons

43 Paper d'assaig. Cançó del bes sense port
per Jordi Cornudella

44 Lied sense partitura. Jacques Prévert
per Miquel Pujadó

45 Llibres
per Josep Crivillé i Bargalló i Mònica Pagès i Santacana

46 Música encreuada
per Eduard V. Patsi

Revista de l'ESMUC, pàgines centrals

3

147



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€

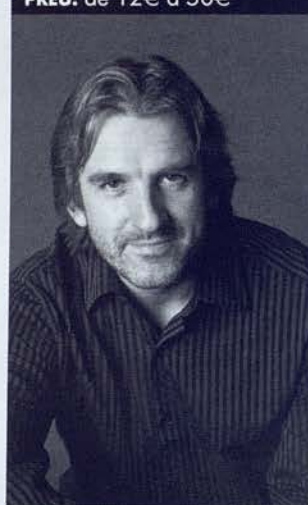


GRIGORIJ SOKOLOV, piano

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 fugueta*, 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

E

l mes de març passat, l'àmbit cultural català reaccionava en contra de la notícia de les retallades anunciades pel Govern de la Generalitat davant la crisi econòmica. Les organitzacions aplegades darrere el lema "No retalleu la cultura" en la manifestació convocada el 21 de març –entre les quals cal computar l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC), l'Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya (ACEC), l'Associació Catalana d'Intèrprets de Música Clàssica (ACIMC), l'Associació d'Escenògrafs de Catalunya (Ad'EC), l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (APDC) i la Reial Companyia Òpera de Cambra de Bar-

celona, entre d'altres– denunciaven que Catalunya és un dels països que destina menys recursos públics al sector de la cultura, només el 0,98% del pressupost general, i que la retallada anunciada obligarà forçosament a reduir l'activitat, un fet que repercutirà negativament en el mateix sector. El conseller de Cultura Ferran Mascarell instava el sector a treballar conjuntament, tot recalcant que les retallades *"no són un caprici, sinó una necessitat"*.

Paral·lelament, el Cercle de Cultura, que té com a president el director de l'editorial Vicens Vives, Pere Vicens i Rahola, i que entre les seves files compta encara amb el mateix Mascarell, pre-

sentava un manifest *"a favor d'una excepció cultural"* com a resposta al seu document *Cultura amb C majúscula: davant el nou govern i la crisi*, amb data de desembre de 2010. En aquell primer document demanaven que el president de Catalunya reforqués el seu *"compromís amb la Cultura tot nomenant un conseller amb experiència"* i, d'altra banda, que el Govern ac-

A favor, no en contra

ceptés *"un debat sobre els recursos destinats a la Cultura per part de la Generalitat i l'aprofitament més adequat dels recursos públics"*. El manifest recentment presentat donava suport a l'encert del Govern d'escollir el seu representant a la Conselleria de Cultura i lamentava la notícia de l'anunci de les retallades en el sector cultural, les conseqüències de les quals ja estan començant a ser visibles.

És positiu i sa que la societat reaccioni quan del que es tracta és de defensar uns ideals. Els matisos, però, són importants. La manifestació del passat 21 de març era clarament *"en contra de les retallades"*, mentre que el manifest és *"a favor d'una excepció cultural"*. Optar per una perspectiva positiva sobre l'actual situació no significa, necessàriament, resignar-se ni claudicar, sinó confiar que malgrat la crisi econòmica, tenim a favor el convenciment que la cultura –i, naturalment, la música– forma part indissociable de la nostra identitat i que cal treballar tot i les dificultats per defensar-la. Lluny de tota ingenuïtat, cal dirigir les perspectives, però, sempre a favor, no en contra. Lluitar és esgotador, però empènyer allò que creiem genera energia.

RMC
318

TEMPORADA 2011-12

El Liceu s'estreny el cinturó

La presentació, el passat mes de febrer, de la nova temporada del Gran Teatre del Liceu que correspon al cicle 2011-12 va estar marcada per l'anunci de la retallada institucional de les subvencions en l'àmbit de la cultura.

per MERCEDES CONDE PONS

Un anunci que ha obligat els estaments culturals públics a ajustar-se el cinturó: encara més. Aquest fet, naturalment repercuteix en les previsions artístiques i, en el cas del Liceu, ha obligat a prendre algunes mesures –no preventives, sinó més aviat de compliment necessari– per ajustar l'activitat al pressupost finalment aprovat en la data de presentació.

Amb el dossier de dades econòmiques com a principal protagonista, semblava que la presentació artística de la temporada quedava en un segon terme; però el cert és que, malgrat que els números són els que avalen el producte artístic, cal no oblidar que en una institució com el Gran Teatre del Liceu el que farà decantar cap a un costat o un altre la balança de l'audiència és l'oferta artística.

Grans veus: una aposta segura. En temps de crisi, cal oferir un producte que sigui atractiu o que, com a mínim, tingui algun al·licient que el faci atractiu. El públic del Gran Teatre del Liceu sempre ha sabut apreciar les veus i, en aquest sentit, la Direcció Artística ha optat per compensar les mancances amb pal·liatius com el de comptar amb les millors veus del panorama internacional.

Una mostra d'aquesta aposta és reduir el nombre de recitals a tres; això sí, amb veus ja conegudes del públic barceloní i particularment estimades: el tenor peruà Juan Diego Flórez, la soprano sueca Nina Stemme i el baix alemany René Pape. El contratenor Philippe Jaroussky farà el seu debut liceista en un concert d'àries barroques amb l'Orquestra Barroca de Friburg. Potser d'aquesta manera es pugui evitar el nom-



ESCENA DE LA PRODUCCIÓ D'UNA TRAGÈDIA FLORENTINA/EL NAN

bre creixent de llacunes a la platea del teatre, provocades per un públic que no està acostumat als recitals de *lieder* i els concerts de petit format –malaguanyats ells– o per un escenari massa gran per a aquest tipus d'actuació.

Sort d'aquesta aposta pel planter vocal, perquè la decisió final d'obrir temporada amb una òpera en versió de concert provoca, com a mínim, tristesa. ¿O potser és una decisió conscient per tal de conscienciar el públic de la situació crítica en què es troba la cultura en aquest país? A més d'endarrerir-se'n l'inici, la temporada comença el mes d'octubre amb nou funcions de *Faust* de Charles Gounod en versió de concert. Això sí, ¿algú es resistirà a sentir un repartiment titular amb Krassimira Stoyanova, Piotr Beczala, Erwin Schrott, Ludovic Tézier i Karine Deshayes?

No són aquestes, naturalment, les úniques

veus destacades de la temporada. S'hi afegeixen Barbara Hannigan (*Le Grand Macabre*), Diana Damrau i Juan Diego Flórez (*Linda di Chamounix*); Fiorenza Cedolins, Ramón Vargas, Inva Mula, Angela Gheorghiu, Teodor Ilincai i Saimir Pirgu (*La Bohème*); Marie Arnet (*Una tragèdia florentina/El nan*); Barbara Frittoli, Dolora Zajick, Roberto Alagna, Daniela Dessì, Fabio Armiliato, Micaela Carosi i Elisabetta Fiorillo (*Adriana Lecouvreur*); Laurent Naouri (*Pelléas et Mélisande*), i Sòndra Radvanovsky, Luciana D'Intino i Marcella Giordani (*Aida*).

Incara més afortunada és la presència cada vegada més nombrosa de les millors veus del panorama espanyol. Aquest any especialment abundant: Maite Alberola, Ainhoa Arteta, María Bayo, Mariola Cantarero, Elena Copons, Elena de la Merced, María Hinojosa, Sandra Pastrana, Núria Rial, Ofèlia Sala, Maite Beaumont, Gemma Coma-Alabert, Marisa Martins, Silvia Tro Santafé, David Alegret, Ismael Jordi, Roger Padullés, Gabriel Bermúdez, Joan Martín-Royo, Àngel Odena, Borja Quiza, Felipe Bou, Carlos Chaussón, Simón Orfila, Stefano Palatchi..., i no hi són tots. A aquests, cal afegir-hi les batutes dels espanyols Pablo González, Víctor Pablo Pérez, Josep Pons, Antoni Ros Marbà i Jordi Savall. Especial esment mereix la soprano Montserrat Caballé, de ben segur –i amb el permís de Josep Carreras– un dels cantants que ha tingut una relació més estreta amb el coliseu de les Rambles i que la temporada vinent celebrarà amb un concert el 50è aniversari del seu debut.

Entre la novetat i el *dèjà vu*. Però no només de veus es nodreix el públic i cal parar atenció als títols que configuren

RMC
318

TEATRO REAL/JAVIER DEL REAL

BRUS NINA



IL BURBERO DI BUON CUORE



LE GRAND MACABRE

la temporada: un total de catorze. Començant per les novetats, hi destaca l'estrena catalana de *Jo, Dalí* de Xavier Benguerel, després que haurà estat estrenada de forma absoluta al Teatro de la Zarzuela de Madrid el proper mes de juny. També arriba, finalment a Barcelona, l'esperada producció que de l'òpera de György Ligeti *Le Grand Macabre* ha fet La Fura dels Baus en coproducció amb els teatres de La Monnaie de Brussel·les, Opera di Roma i English National Opera. El *bel canto* estarà representat per *Linda di Chamounix* de Donizetti, que torna al Liceu en una nova coproducció amb l'Opera di Roma amb *regie* d'Emilio Sagi, a major glòria del binomi Damrau-Flórez i amb la batuta de Marco Armiliato. El binomi operístic *Una tragèdia florentina* i *El nan* d'Alexander Zemlinsky representa l'aportació del teatre a la recuperació de repertori poc habitual, i ho fa en una nova coproducció amb la Komische Oper de Berlín i La Monnaie de Brussel·les, amb direcció escènica d'Andreas Homoki.

El verisme ens arriba de la mà d'*Adriana Lecouvreur* de Cilèa, en una nova coproducció amb el Royal Opera House Covent Garden de Londres, Staatsoper de Viena i Opéra de París, en *regie* de David McVicar. I el repertori francès està representat per *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy en la visió escènica de Robert Wilson per a l'Opéra de París i el Festival de Salzburg i reposada pel Liceu en col·laboració amb el Teatro Real de Madrid.

A l'altre costat de la balança cal situar els massa *déjà vu* que suposen *La bohème* de Giancarlo del Monaco, *La flauta màgica* de Comediants, *El gato con botas* de Montsalvatge (per molt que

es commemori el centenari del seu naixement) i, sobretot, l'*Aida* amb l'escenografia de Josep Mestres Cabanes que es programa, novament, al juliol. ¿Hi haurà prou turistes per omplir el teatre? Se salva la producció de Lluís Pasqual de *Le nozze di Figaro* de Mozart per la circumstància que es fa amb un repartiment gairebé en integritat espanyol i, sobretot, perquè es programa de forma contemporània a *Il burbero di buon cuore* de Vicent Martín i Soler; fet que permetrà contrastar l'art d'aquests dos grans músics i rivals. Finalment, cal no oblidar la programació de la meravellosa òpera d'Eduard Toldrà *El giravolt de maig* amb motiu del cinquantenari de la seva mort, que es farà al Palau de la Música amb direcció escènica d'Oriol Broggi i el repartiment que va protagonitzar el malaurat (per desaparegut del mer-

cat) enregistrament realitzat fa només quatre anys pel segell Harmonia Mundi Ibérica.

Suficient representació en l'àmbit de la dansa amb el Ballet del Teatre Mariinski i una clàssica versió d'*El Corsari* representen l'original coreografia de Marius Petipa, el Ballet Corella Castilla y León amb *El llac dels cignes* en la revisió d'Àngel Corella sobre l'original de Marius Petipa i Leiv Ivanov, el Grupo Corpo de Rodrigo Pederneiras i els Ballets de Monte-Carlo.

I l'absència de Wagner en la temporada es justifica i compensa amb el Festival de Bayreuth al Liceu, que es presentarà el setembre de 2012 –avançant-se així al bicentenari wagnerià– amb tres títols emblemàtics (*L'holandès errant*, *Lohengrin* i *Tristany i Isolde*) en versió de concert.

RMC
318

Nou model de finançament

Amb la rebaixa de les subvencions públiques (Generalitat de Catalunya i Ministeri de Cultura), el Gran Teatre del Liceu s'enfronta a un canvi de tendència en el model de gestió econòmica. Fins ara, el teatre completava el seu pressupost sempre amb més d'un 50% d'ingressos institucionals. El pressupost de la temporada 2011-12 es tanca amb un 47,8% d'ingressos públics. Aquesta variació ve marcada principalment per la suma de la rebaixa del 15% anunciada per la Generalitat de Catalunya per als exercicis 2010-11 i 2011-12, acumulada en el segon període, per tal de no provocar un dèficit sobre l'exercici actual, amb un pressupost que ja estava tancat la temporada passada. Per tant, si el pressupost inicial previst per a la temporada 2010-11 era d'un total de 54 milions d'euros, el presentat per a la propera temporada és, finalment, de 48 milions d'euros. Un 30% l'ocupen les despeses artístiques i un 47% són despeses de personal. El tant per cent que resta l'integren despeses d'estructura, financeres, amortitzacions i altres dotacions. Algunes de les mesures estudiades per reduir les despeses inclouen una incidència directa sobre el personal del teatre, amb reducció de salaris, reducció i reubicació de personal i un expedient de regulació temporal de contractació pel setembre de 2011. Una altra mesura que cal destacar és una modificació en la política de preus a l'alça, que implica una variabilitat dinàmica dels preus en funció de la demanda esperada per cada títol.

Un any sense Josep Montes-Baquer

Pare de la videografia musical moderna

Amb massa freqüència un món de la música centrat exclusivament en intèrprets i compositors deixa injustament de banda tot un seguit d'artífexs que treballen en la rereguarda, sense els quals la percepció de la música avui per avui seria del tot distinta.

per JORDI ALOMAR

És, sens dubte, el cas de Josep Montes-Baquer, mort l'abril de 2010 a Ciutat de Mallorca, després d'una llarga malaltia. Amb certesa, el seu nom és desconegut per a la majoria de nosaltres, tot i haver dut a terme una carrera musical internacionalment reconeguda i d'una trajectòria innovadora molt personal.

Un tast biogràfic pot ajudar a fer-nos una idea de la seva rellevància. Nascut a Barcelona el 1935 i format musicalment a la seva ciutat natal, una beca de la Fundació Juan March li permeté l'any 1959 d'anar a Alemanya a completar la seva formació com a musicòleg, concretament a Munic amb Alphons Silbermann. Allà mateix començà a treballar com a editor per a la Bayerischer Rundfunk. El 1962 entrà en contacte amb el departament de producció de cinema musical de la BBC i el 1964, gràcies a una beca del Centre Superior d'Investigacions Científiques, pot instal·lar-se a Viena per dur a terme una recerca sobre Martín i Soler. El 1967 és convidat per Manfred Gräter, director aleshores del departament de televisió musical de la Westdeutsches Rundfunk, per treballar als estudis centrals de la ràdio més important d'Alemanya, situats a Colònia. Aquesta ocasió és aprofitada definitivament per no tornar mai més al seu lloc d'origen, un país on és difícil escometre una activitat creativa sense traves.

Cal recordar la importància dels estudis de la WDR: eren la seu de l'Estudi de Música Electrònica de Colònia, fundat per Herbert Eimert, un dels centres de significació cabdal per al desenvolupament de la música d'avantguarda posterior a 1945. Compositors com György Ligeti, Karel Goeyvaerts o Karlheinz Stockhausen feren les seves primeres propostes electroacústiques des d'aquesta infraestructura, posada completament a l'abast dels creadors. Així és com Montes-Baquer tingué una relació directa amb els capdavaners de la música d'avantguarda centreeuropea, col·laborant directament en la producció de les seves obres, com en el cas d'Stockhausen: Baquer fou responsable de la realització videogràfica de bona part de la seva gran òpera *Licht*.



JOSEP MONTES-BAQUER AMB SALVADOR DALÍ DURANT EL RODATGE D'IMPRESSIONS DE L'ALTA MONGOLIA, EL 1974

Amb la mort de Gräter, Montes-Baquer esdevingué director del departament d'audiovisual de la WDR i inicià una etapa d'expansió sense precedents de la difusió musical a través de la televisió, sense renunciar en cap cas a un llenguatge creatiu en experimentació i recerca contínues basat en la interacció entre procediments musicals i visuals, ja sigui en l'enregistrament i difusió d'obres de compositors vius —com el cas de *Percussion Solo*, de 1980, amb obres de Guinjoan, Xenakis i Schlüter, o *Klänge in Bildern* de Mauricio Kagel, casos en què es produeix una insòlita simbiosi de llenguatges— així com en la realització de documentals de creació: *Bachianas Brasileiras-Mein Name ist Villa-Lobos*, sobre la vida i obra del compositor brasiler i pel qual va obtenir un Premi Ondas el 1980, o *Das Leben des jungen Mozart* (1967). Aquests són només quatre exemples de les més de cinquanta produccions que dirigí directament, entre les quals un gran nombre d'òperes i ballets reeditats recentment per la casa discogràfica Arthaus Musik en DVD; títols tan dispars com *Don Giovanni*, *L'incoronazione di Poppea* o *Pulcinella*, sempre amb orquestres i solistes de primera línia.

A part, però, de la direcció d'aquestes produccions audiovisuals, la seva vessant més creativa es troba en una veritable producció *intermedia* amb el vídeo com a protagonista: *Montezuma-Concierto Barroco* (1982), recreació de l'obra homònima d'Alejo Carpentier i amb músiques de Händel i Martín i Soler, però també d'Stravinsky i

Hans Werner Henze o, sens dubte, la producció que difongué més el seu nom al nostre país: la direcció d'*Impressions de la Haute Mongolie* (1974) juntament amb Salvador Dalí, experiment audiovisual psicodèlic basat en les *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel i fruit de l'intens clima contracultural a Grannollers de meitat dels setanta.

Val la pena esmentar directament l'autor: "*La moderna tecnologia audiovisual ha estat en primera línia el mitjà que m'ha permès apropar-me i treballar amb els músics, artistes, escriptors o científics contemporanis dels quals m'ha interessat el seu esperit innovador. En aquest sentit, crec que la tècnica ha estat en el meu cas un element indispensable, i que m'ha permès donar forma a una sèrie d'idees molt diverses, nascudes i inspirades en el diàleg i en el treball amb altres creadors.*"

Montes-Baquer treballà a la WDR fins a la seva jubilació el 1998. Posteriorment tornà a Catalunya, a Montblanc, i finalment a Mallorca, on morí en l'anonimat més absolut: pràcticament cap mitjà es va fer ressò de la pèrdua d'un gran creador i una gran part del seu arxiu personal va desaparèixer als encants de Consell (Mallorca).

Afortunadament, la Fundació ACA ha pogut fer-se amb part d'aquest llegat i actualment s'està catalogant per poder ser consultat. La seva producció audiovisual completa només pot consultar-se a la Universität der Künste de Berlín.

Mozart a dojo

El Festival Musika-Música ha celebrat la seva desena edició amb una setantena de concerts dedicats al compositor austríac, que va tornar a reunir més de trenta mil persones al Palau Euskalduna de Bilbao.

per PERE-ANDREU JARIOD

És un festival singular, nascut a imatge de la Folle Journée que el productor musical René Martin va crear a Nantes l'any 1995. A més de Bilbao, aquesta iniciativa té també edicions en ciutats com Tòquio, Varsòvia o Rio de Janeiro. La filosofia és la mateixa: acostar la música clàssica a tota mena de públics. Aquest any el Musika-Música s'ha dedicat a Mozart, amb l'audició de simfonies, concerts, música de cambra, misses, música de piano, etc. El músic austríac ja havia estat coprotagonista de la primera edició. Les xifres han estat semblants a l'any passat, tant pel que fa a preus –entre 5 i 9 euros per concert– com a assistents. Es van esgotar les entrades en més de la meitat dels seixanta-sis concerts que es van programar.

L'Ajuntament de Bilbao és l'única institució pública que hi col·labora. Begoña Salinas, la directora del Musika-Música, tenia por de la crisi i també que el bon temps i la coincidència amb el Carnestoltes restés públic, però no va ser així. Per a Salinas, "el públic s'ha fidelitzat perquè mai no hem baixat la qualitat" i afegeix que "veure-hi gent de totes les edats, famílies senceres, gent de qualsevol condició social, és el que més em satisfà".

El director Antoni Ros Marbà actuava al Musika-Música al capdavant de la seva orquestra, la Reial Filharmonía de Galícia. "En el terreny mozartí m'hi sento molt còmode. Considero que hi ha grans compositors en tota la història i després n'hi ha un que és la música per ella mateixa, que és Mozart", ens explicà. I va afegir que "aquest músic genera molts estats d'esperit diferents, d'alegria a intimitat i fins i tot de desolació".

El valencià José Luis Estellés, solista de clarinet de l'Orquestra Ciutat de Granada, participava per primer cop en el festival. "Resulta emocionant veure no



ENRIQUE MORENO ESQUIBEL

ACTUACIÓ D'ESTUDIANTS AL PALAU EUSKALDUNA DE BILBAO

només els concerts, sinó també tots els grups i orquestres d'escoles de música i conservatoris que hi participen. És emocionant", confessà. En total, més de 800 estudiants, provinents d'institucions musicals de dins i de fora d'Euskadi han participat en el festival.

Per al pianista canari Iván Martín, aquesta ha estat la seva cinquena participació al Musika-Música. Per a ell, cal "actualitzar el format dels concerts, no el contingut. Amb aquest públic m'hi trobo molt còmode, té moltes ganes d'escoltar i d'aprendre". També va voler remarcar la relació que s'estableix amb altres col·legues: "El clima que s'estableix amb els altres músics també és fantàstic. Tots venim a gaudir i es generen unes sinèrgies molt boniques".

El violoncel·lista bilbaí Josetxu Obregón actuava amb el seu conjunt de cambra d'instruments antics La Ritirata: "La primera vegada vaig quedar una mica sorprès. Estàs més acostumat a arribar a un festival i ser l'únic intèrpret que tocarà aquell dia. Aquí és totalment diferent. Et trobes amb músics meravellosos, que surten d'una sala o entren en una altra. És una experiència realment interessant."

El públic que assisteix al Musika-Música és sobretot de Bilbao. Hi ha, però, una important presència de francesos i aquest any hi han vingut també molts portuguesos –potser perquè ja no tenen l'edició del festival que es feia a Lisboa. Javier Navarro és bilbaí i assisteix gairebé cada any al festival: "És una marató que vius molt intensament. Com a mínim veuré dos o tres concerts cada dia." I destacà la durada breu de les actuacions: "El format dels concerts m'agrada molt perquè són tres quarts d'ho-

ra intensos, potser si fossin més llargs em cansarien", ens confessà.

A Bilbao també hi vam trobar Oriol Pérez i Treviño, director artístic del Festival Internacional de Músiques de Torroella de Montgrí. "Sóc aquí perquè aquest festival és una de les referències en aquest afany per expandir i difondre la música clàssica a un gran públic. Moltes vegades tinc la sensació de ser al Primavera Sound o al Sónar, per la moguda que representa anar d'una sala a una altra", ens explicà.

El pianista Francisco Poyato, que ja va actuar-hi l'any passat, enguany acompanyava les cantants Olatz Saitua i Ainhoa Zubillaga, en un programa amb àries d'òpera i de concert de Mozart. "Per a la gent que ve aquí, això és una festa. Les entrades són econòmiques, són concerts de molta qualitat, les sales són plenes. A més, tot està on ha d'estar: pots veure música de cambra en una sala petita, on tens els músics molt a prop, la música simfònica on ha de ser... M'agrada molt", ens comentà. A més, va voler destacar l'actitud del públic: "Està molt content, hi ve amb ganes. Hi veus llum, a les seves cares. S'haurien de fer més sovint coses així. És realment bonic de veure."

Abans d'acomiar-nos, Begoña Salinas animava els catalans a provar el festival: "Això no és com anar al Palau o al Liceu, és una cosa molt diferent." I té raó, val la pena provar-ho, ni que sigui una vegada. L'any que ve tindrem una nova oportunitat, aleshores dedicaran el Musika-Música a compositors russos com Txaikovski, Rakhmàinov, Musorgski i Rimski-Kórsakov, entre d'altres.

RMC
318

Una 'big band' de joves

que fa posar les dents llargues

El dia 2 del passat mes de març es presentà al centre cívic Can Fabra, a Sant Andreu, Barcelona, el segon disc i DVD de la Sant Andreu Jazz Band.



LULI BONMATI

per ALBERT SUÑÉ

RMC
318

Es tracta de *Jazzing* (vol. 2), ja que el primer, enregistrat en directe a l'Hotel Casa Fuster, va veure la llum el 2009. En aquest segon volum, tal com passà amb el primer, també hi ha convidats del morro fort: Dick Oatts, Ken Peplowski, Bobby Gordon, Perico Sambeat, Matthew Simon, Esteve Pi i Ignasi Terraza.

Possiblement, tot això no tindria gaire cosa d'especial si no fos perquè la formació santandreuenca, que dirigeix el multiinstrumentista Joan Chamorro, és una orquestra de nois i noies entre els vuit i els divuit anys que està deixant a tothom amb la boca oberta. Per la senzilla raó que tresoreja una qualitat gairebé impensable en un grup d'aquesta edat. En tot això, ultra la mà del director, hi ha el treball que aquests noies i noies fan diàriament a l'Escola Municipal de Música de Sant Andreu. Un treball que, segons Chamorro, "és bàsic per poder després dedicar-nos a tocar jazz".

Però hi ha d'haver un mètode. "Efectivament -diu el director-. Però el que primer pretenc és que entenguin la meua manera de pensar sobre la big band, i també que jo entengui el que ells senten en interpretar els temes escollits. Però no hi ha cap secret. Fem molta feina, això sí. I la portem a terme amb tot el rigor. Ara, també pretenc que els músics visualitzin què hauran de fer la propera setmana. No més enllà. I que quan se'ls demani que facin música, que la

facin a consciència fins on puguin. O vulguin."

Joan Chamorro (Càceres, 1962) va venir a viure a Barcelona quan tenia dos anys. Amb el temps ha anat adquirint una experiència que el fa estar contínuament en marxa. I no solament pel que fa a la big band. Intèrpret de tots els saxos -soprano, alt, tenor, baríton, baix-, clarinet, clarinet baix, corneta, flauta travessera i contrabaix, forma part de diversos grups. Per exemple, la Barcelona Jazz Orquestra de Dani Alonso, l'Acoustic Big Band d'Alfons Carrascosa, el seu propi combo, i també integra altres quartets i quintets. Així mateix, havia estat membre de la -ai las!- recentment desapareguda Big Band Jazz Terrassa.

"M'interessa més que ens endinsem en la música en si que no pas en la mateixa partitura -afirma-. Vull que el noi o la noia penetren en la música que hauran de tocar, que la sentin, l'entenguin -els glissandi, el swing, el vibrato, mantenir una nota, els matisos-, la facin seva, la modelin. Així se n'extreu molta més experiència. Després, naturalment, la partitura hi dirà la seva. Però aleshores tot serà més fàcil per a ells perquè ja ho tenen sabut i incorporat. A més, puc dir amb fonament de causa que gaudeixen d'un gran poder d'assimilació. Que no és estrany en gent de la seva edat."

De primer, a l'Escola andreuenca no es pensava a formar una big band, ja que es feia treball de combo. Però, de mica en mica, aquests petits grups van anar augmentant i, així mateix, l'engrescament dels alumnes. Per tant, un dia es decidí que calia constituir una orques-

tra. La qual, alhora que ajudaria a expandir el jazz, seria un mirall per a molts altres joves. I així fou com en el Festival de Jazz de Terrassa 2009 la nova big band féu la seva presentació en societat, concretament en un concert a l'aire lliure al magnífic auditori de la plaça de Catalunya.

Però, és clar, tot aquest muntatge necessita un pressupost. "Aquí l'únic que cobra sóc jo -diu Joan Chamorro-. I ells cobren en experiència, ganes i il·lusió. Per tant, el caixet de la banda serveix per pagar partitures, instruments, viatges, discos, les figures foranes, catalanes o estatals que toquen amb nosaltres, etc. Gràcies a Déu, la venda dels dos CD va molt bé i per això podem dir que ens veiem les orelles."

En aquest ordre de coses cal dir que la Sant Andreu Jazz Band actuarà el pròxim mes de novembre en el Festival de Jazz de Barcelona amb músics forans, i que s'està duent a terme un vídeo que, de fet, és la història de la seva creació. A més, el tercer disc de la formació serà el que s'enregistrarà en directe en el concert de l'efemèride barcelonina.

El líder de la big band té molt clara una cosa: tiraran endavant mentre tot funcioni i hi hagi energia. Però s'escarrassa a advertir als pares dels seus músics que primerament són els estudis de l'escola i després els de l'escola de música. I afegeix: "Si poden compaginar bé els dos ensenyaments, perfecte. Però ningú ha de saltar barreres per poder tocar jazz, això ho tinc molt clar."

En l'esmentat segon disc aparegut el passat mes de març, la Sant Andreu Jazz Band interpreta des del "Harlem air shaft" de Duke Ellington, al "Tea for two" de Vincent Youmans, passant per l'"On the sunny side of the street" de Jimmy McHugh, el "Symphony in riffs" de Benny Carter, i el "Ruini" de Johnny Hodges, fins a arribar al "Flight of the foo bird" de Neal Hefti. En total, disset temes que, un cop escoltats, fan posar les dents llargues a més d'un. Per tant, va bé col·locar aquí l'admiració expressada pel clarinetista nord-americà Ken Peplowski després de tocar amb la formació: "He viatjat per tot el món i no havia vist res de semblant. Ara l'únic que puc fer és tornar a Nova York i explicar-ho."

Aquest mes d'abril, la banda oferirà actuacions a Manlleu dins del Cicle de Jazz (del 2 al 4), el 9 i el 10 serà a Sedaví (País Valencià), i el 25 s'instal·larà a la barcelonina plaça de la Virreina, on oferirà un concert apte per als balladors de lindy-hop o ball de swing.

Les Decennals 2.0

Valls va celebrar la 220a edició de les Festes Decennals en honor de la Mare de Déu de la Candela, i van ser les més reeixides de la seva història.

per ADRIÀ GUXENS

Les Festes Decennals se celebren a Valls cada deu anys (els anys acabats amb el número 1) en honor de la Mare de Déu de la Candela. Per als vallencs són una cita ineludible que cal viure al carrer al voltant de tots els actes que s'hi organitzen; enguany, 544, protagonitzats per artistes de 16 països diferents i amb el suport de 160 voluntaris. Els mitjans de comunicació han tingut un paper fonamental en aquesta edició, convertint les festes en el punt de mira del país, ja que han ocupat quatre hores de televisió i cinc hores de ràdio gràcies als 216 periodistes que hi havia acreditats. D'altra banda, les noves tecnologies i les xarxes socials han aconseguit una àmplia difusió d'aquesta festivitat. Per aquest motiu, molts han batejat les festes d'aquest any com les Decennals 2.0, amb gairebé 6.000 seguidors a Facebook. Jordi Bertran, coordinador de la Comissió Artística de les Festes, fa un balanç molt satisfactori dels resultats, amb més de 20.000 entrades venudes abans de l'inici de les festes i un total de 37.497 en tancar-se l'edició, i recaptant un 33,6 % més del que s'havia previst en el pressupost inicial.

Un apunt històric. L'origen de les Festes Decennals s'ha de situar fa gairebé 700 anys, quan una onada de pesta va assolir Europa i es va endur més de la meitat de la població vallenc. Els habitants d'aquesta ciutat van demanar ajuda a la Mare de Déu de la Candela per aturar l'avanç impertorbable d'aquesta gran pandèmia. Més endavant, l'any 1687, els vallencs van recórrer novament a la Mare de Déu, en aquesta avinentesa per demanar que frenés una plaga de llagosta, i cent anys més tard perquè cessés la malaltia de la constel·lació. L'any 1791, mossèn Parellada i Pau Baldrich van signar un document en el qual pactaven la celebració d'una processó el dia de la Candela en honor de la Mare de Déu i que, cada deu anys, s'hi donaria una importància afegida perquè la traurien del cambril i la passejarien per Valls. Així van néixer les Festes Decennals, unes festes en principi locals i d'origen religiós, però que amb el pas dels anys han anat adquirint un caire més festiu i cultural, obrint-se a tot el món sense perdre de vista les seves arrels.



RECITAL DE LA MEZZOSOPRANO ELENA GRAGERA

Els 10 dies i les 10 nits. Valls ha sabut explotar l'oferta cultural i d'espectacles al màxim en aquesta edició de les Festes Decennals. L'oferta d'espectacles ha estat molt diversa i s'ha intentat incloure en el programa espectacles de tots els gèneres i per a tots els públics. Un punt destacat de l'oferta clàssica va ser l'estrena mundial del ballet *Ariel*, amb música del vallenc Robert Gerhard, un espectacle basat en *La Tempesta* de W. Shakespeare que havia romàs inèdit en la seva versió escènica des del 1936 i que, finalment, es va dur a terme gràcies als Amics de la Música de Valls. D'altra banda, els castells sempre han estat un dels eixos centrals d'aquestes festes, però encara més en aquesta edició després de ser recentment declarats per la UNESCO Patrimoni Immaterial de la Humanitat. Enguany, les 57 colles dels Països Catalans van ser presents a la cita, que va aplegar més de 10.000 castellers.

La música en les Festes Decennals. Encara que cada cop s'aposta més per la música electrònica i el *pop*, la música clàssica també va tenir-hi un paper destacat. La mezzosoprano Elena Gragera i el pianista vallenc Anton Cardó van ser els primers a obrir el repertori musical de les Festes, amb un concert ti-

tulat "El Noucentisme català connectat als corrents internacionals". El recital es va dividir en dues parts: en la primera es van interpretar *lieder* de compositors alemanys i francesos sobre poemes de Goethe i Valéry i en la segona el repertori va canviar totalment i adquirí una dimensió més propera, amb obres d'autors catalans. Així doncs, es van interpretar diversos poemes de Carner, Riba i Manent, entre d'altres, amb música d'il·lustres compositors de la nostra terra, com Mompou, Toldrà, Blancafort i Gerhard. La *Nit de Sant Joan* de Dagoll Dagom va ser un altre dels èxits d'aquesta edició de les Decennals, i és que se'n van exhaurir totes les entrades. La reposició d'aquest musical que tant d'èxit va tenir l'any 1981, en què es va estrenar, va poder fer gaudir al públic assistent de la música de Jaume Sisa i de la fantàstica actuació de la companyia de teatre barcelonina. Els 10 de les Decennals –amb 12 hores seguides de música en directe– va ser un èxit important de la casa, comptant amb la presència de cantants que anaven des de Jaume Sisa, passant per l'època del rock català amb Els Pets, els Lax'n'Busto i Gerard Quintana, fins a la música d'arrel de Mesclat i Obrint Pas, a més de comptar amb artistes emergents com Roger Mas i Els Amics de les Arts.

RMC
318

MIKROKOSMOS

Música tradicional i música popular

per PERE ARTÍS

Segons definició del gran folklorista Joan Amades, música tradicional és aquella d'origen anònim que s'ha transmès oralment de generació en generació. I música popular és aquella d'autor anònim o conegut que en un moment determinat el poble fa seva i la interpreta sovint (festes majors, recitals en auditoris, sales de concerts, etc.).

Rarament les dues definicions coincideixen. Però de tant en tant ho fan: les nades, tan arrelades; o d'altres com *El ball de la civada*; era una cançó tradicional que amb el temps va deixar de cantar-se fins que el cantautor Joan Manuel Serrat la va posar novament en circulació en recitals i en enregistraments discogràfics.

Un altre exemple de cançó popular d'autor conegut és *L'estaca*, esdevinguda un símbol del tardofranquisme i composta per Lluís Llach de forma expressa per ajudar a derrocar la dictadura.

Més enllà, però, d'aquests matisos cal destacar el valor de la Música *per se*; conservem-la, doncs, i l'ileguem-la a les generacions futures com un bé preuat, perquè Catalunya és un dels pobles europeus que més es distingeixen a posseir-ne. Cal recordar, a més, que músics de gran vàlua com Lluís Millet o Pau Casals la van tenir en gran estima i la van divulgar amb els seus respectius instruments. Música en majúscula és el denominador comú d'aquestes dues variants que al llarg del temps han donat mostres de gran categoria equiparables a les més reputades i famoses dels compositors clàssics.

Cal remarcar que a la seva difusió a Catalunya hi han contribuït els enregistraments discogràfics per part, sobretot, dels segells Edigsa i Concèntric, fundats gràcies a la iniciativa de l'incansable catalanista Ermengol Passola. El panorama, doncs, és ric i complex alhora i és el testimoni d'atge de la tradició oral i de l'abundosa producció dels autors moderns.

Cal, doncs, que estimem i conservem aquest patrimoni i el procurem llegar a les generacions futures com una baula d'una cadena que arrenca i ve de l'antigor i arriba fins als nostres dies amb tota la fidelitat, poesia lírica o èpica i amb tota la qualitat musical.

Joan Oller presenta el pla estratègic del Palau de la Música Catalana

"El nostre país necessita que el Palau vagi bé"

ANTONI BOFILL

Confiança, música i futur. Aquestes són les tres paraules clau amb què comença la nova singladura del Palau de la Música Catalana de la mà del seu nou director general, Joan Oller. "Generar i recuperar la confiança perquè els valors del Palau estiguin presents. Confiança amb les idees clares i la feina ben feta." Així començava la roda de premsa que el passat 4 de març reuní un gran nombre de mitjans de comunicació i en la qual Joan Oller presentava públicament el pla estratègic del Palau, centrat en 8 objectius, per assolir en un termini de 4 anys.

Per ordre de prioritats, el primer capítol passa per la potenciació de l'Orfeó Català, dels cors i l'Escola Coral, tant a nivell artístic com social, tot creant planter. El segon punt se centra "en la creació d'un projecte artístic propi, amb la col·laboració dels promotors que vénen al Palau, basat en l'excel·lència i centrat en la música clàssica, la música coral i la música contemporània". De moment, el Palau continua obert a tots els promotors, perquè "necessitem ingressos, aquesta és ara la nostra opció". D'altra banda, Joan Oller estudiarà la possibilitat de crear una orquestra pròpia o establir la figura del compositor o orquestra resident. "Aquest és un aspecte coherent amb nosaltres", afirma.

Incrementar públic i públics –"la música millora la vida de les persones", diu convençut Oller–, fer èmfasi en l'aspecte educatiu i el social –també implicant el barri on està situat el Palau de la Música–, donar difusió i interpretació al patrimoni del Palau (arquitectura, partitures, manuscrits, etc.) i internacionalitzar el Palau –"ha de ser una referència global en un món global", tot participant en coproduccions i sent creador de productes–, són els altres capítols que configuren aquest pla estratègic, que culmina amb la consecució de la màxima eficàcia econòmica.

Joan Oller també confirmà que la direcció artística serà la seva responsabilitat, juntament amb Víctor García de Gomar (la nova incorporació al Palau com a adjunt a la direcció artística), tot reforçant l'actual Comissió Artística.

D'altra banda, el Palau de la Música Catalana va resultar guanyador del Premi Enderrock 2011 a la millor sala de concerts, a través de votació popular. El Grup Enderrock va lliurar els premis (trenta categories) el passat 14 de març a la sala Artèria Paral·lel. **RRMC**



JOAN OLLER I MARIONA CARULLA

El Cor de Noies de l'Orfeó Català actuà a Alemanya

Els propassats 12 i 13 de març el Cor de Noies de l'Orfeó Català oferí dos concerts a les ciutats alemanyes de Kronberg i Mainz amb els cors femenins MainzVocal i Madchenchor St. Johann. Aquests concerts són el resultat de l'intercanvi entre el Cor de Noies de l'Orfeó i el cor MainzVocal que va començar l'octubre de 2010 quan el cor alemany va venir a Barcelona i ja van oferir dos concerts: al Monestir de Sant Benet i al Petit Palau.

Els concerts que el Cor de Noies de l'Orfeó Català oferí a Kronberg i Mainz amb els cors femenins alemanys, van ser dirigits per la titular de cor català, Buia Reixach, i el titular del cor MainzVocal, Thomas Hanelt. El repertori, per a cor i orgue, i per a cor i piano, va ser essencialment religiós, amb alguns temes de música catalana.

Premi Grammy per a Jordi Savall

El passat febrer Jordi Savall va rebre a Los Angeles (EUA) el Premi Grammy en la categoria de millor composició de petit format en gènere clàssic per l'enregistrament *Dinastia Borja. Església i poder al Renaixement* (Alia Vox, 2010), en la 53a edició dels considerats "Oscar" de la música. Aquest treball situa musicalment el món que va viure la família Borja i és fruit dels dos anys d'investigacions que el compositor igualadí ha fet en col·laboració amb Josep Piera. L'enregistrament es divideix en set capítols, que van des de la València musulmana del segle XII fins a la mort i la canonització de Francesc Borja. El treball es presenta en tres CD interpretats per les formacions Hespèrion XXI i La Capella Reial de Catalunya.

Aquest enregistrament també ha rebut l'International Classical Music Award de la categoria de Música Antiga (CD i DVD).

Guardonat un CD de Pablo González

El CD *Robert Schumann: Complete works for violin and orchestra* (Hänssler Classic) enregistrat pel director titular de l'OBC, Pablo González, ha estat guardonat pels International Classical Music Awards 2011 en la categoria de Concerts. Aquest compacte va ser enregistrat l'any passat a Alemanya, juntament amb la violinista Lena Neudauer i la Deutsche Radio Philharmonie. Els guanyadors de l'edició d'enguany dels International Classical Music Awards han estat seleccionats entre un total de 500 produccions. El jurat està format per crítics musicals internacionals de les principals revistes, webs i ràdios del món. El lliurament de premis té lloc el 6 d'abril a Tampere, Finlàndia.



ASSUMPTA BURGUES

TANGENTS

Tres grans moments

per JORDI MALUQUER

Normalment els concerts es desenvolupen de manera correcta fent prevaler, com passa en quasi totes les orquestres, l'obra que clou el programa, en què no hi ha cap més protagonista que el director i els músics. La primera obra es fa com d'escalfament i en la segona, que acostuma a ser amb solista, se li deixa el pes a aquest, limitant-se l'orquestra a fer un bon paper amb un acompanyament o diàleg amant. El que no és tan freqüent és escoltar interpretacions òptimes en la nostra orquestra, l'OBC, i això és el que ha succeït en un temps ben condensat. El 4 de febrer el finlandès Hannu Lintu ens captivava amb la *Simfonia Faust* de Franz Liszt. L'11 de febrer el també finlandès Tuomas Hannikainen —que fa quatre anys ens van presentar com a Tuomas Ollila— va exhibir la perfecció de la *Simfonia núm. 5* de Carl Nielsen. I el 25 de febrer el polonès Michal Nesterowicz, amb la col·laboració essencial de la violinista Patrycja Kopatxinskaia, ens duia al gaudi estratosfèric amb el *Concert núm. 1 per a violí i orquestra* de Béla Bartók. D'aquests grans moments, sempre n'hi ha algun cada temporada, però que s'hagin escaigut tan seguits i de la mà de directors del Nord no sol passar. I per una mala sort inusual han suspès per malaltia dos altres directors de renom: el danès Thomas Dausgaard i el finlandès Pietari Inkinen, amb els quals tal vegada hauríem gaudit de més moments excepcionals. Es curiós el nivell de Finlàndia amb directors adscrits a orquestres de petites poblacions: Espoo (Orquestra Tapiola), Tampere, Turku, Lathi, Kuopio, Pori, Laappenranta. I també que el director d'aquí que ha estat més convidat per aquelles latituds sigui l'Ernest Martínez-Izquierdo, antic titular de l'OBC, a qui a més se li han confiat estrenes de la seva compositora més distingida, Kaija Saariaho.

ARS SUBTILIOR

Bach en boles

per XAVIER CHAVARRIA

La poca-soltada que encapçala aquest escrit, l'he manllevada del títol d'un dels concerts del Festival de Música Antiga de Barcelona que a hores d'ara ja deu haver començat..., i potser acabat i tot. De fet, veient la programació, hauria pogut ser el títol general del Festival. De les trenta-quatre edicions que se n'han celebrat, aquesta és segurament la més esquàlida, miserable i amagrida de totes. No s'han atrevit ni a presentar-la en roda de premsa. I que quedi ben clar que no em refereixo a la qualitat dels intèrprets que hi participen, tot i que el percentatge de desconeguts i "joves promeses" és inquietant. Vull pensar que totes són apostes segures, que ens donaran una agradable sorpresa i ens permetran descobrir nous talents de la música antiga: és a dir, allò que va fer durant tants anys la creadora i antiga directora artística d'aquest festival, Maricarmen Palma. Com l'enyorem...

La crisi és l'excusa perfecta. Manera d'estalviar: concerts amb un sol intèrpret o grups molt reduïts; fora conferències prèvies, curs monogràfic i activitats paral·leles; Fringe reduït a la mínima expressió (fa tres anys hi va haver 40 recitals de joves músics!); eliminats orquestres, cors, solistes i directors de primera fila, primeres espases del gremi, obres d'envergadura i, per descomptat, *Passions* de Bach. A Barcelona no ha sonat la *Passió segons sant Mateu* des de fa tres anys. És senzillament vergonyós i no em cansaré de dir-ho.

Segur que el pressupost del Festival ha baixat dràsticament, però davant les restriccions reclamem imaginació i idees: és en circumstàncies així que cal esbrinar els recursos, treure'n el màxim rendiment, però sobretot innovar, inventar fórmules alternatives i mirar cap a casa. La solució és no fer concerts i eliminar activitats? El públic hi és, continua assistint-hi, però eliminant l'oferta acabarem obligant-los a quedar-se a casa a escoltar discos. On són els grups de casa, els músics d'aquí? Us ben asseguro que n'hi ha molts amb un nivell excel·lent i que aquí no tenen oportunitats. És la millor opció fer venir músics del Canadà?, ¿o portar un quintet holandès per repetir les *Variacions Goldberg* per tercera vegada amb saxo i clarinet? Deuen ser fenomenals... Mirar el passat d'aquest Festival provoca nostàlgia i tristor. I no són només diners el que manca: també imaginació. Al tristíssim fullet general hi ha una fotografia que em sembla una grotesca al·legoria d'aquesta edició del Festival: els músics del Calefax Reed Quintet a l'interior d'un *Cinquecento* fúcsia atrotinat, aturat al mig del carrer i empenyat per un dels músics (deu haver fet llufa). Hi hagués quedat d'allò més bé, a la portada, aquesta imatge; i a dins del cotxe, el pobre Bach. I en boles.

RMC
318

David Alegret explora nous repertoris

El tenor barceloní David Alegret debuta en el rol d'Arlecchino de la producció de *Pagliacci* de Leoncavallo que es pot veure al Gran Teatre del Liceu de Barcelona en un doble programa amb *Cavalleria rusticana* de Mascagni durant l'actual mes d'abril. Alegret es troba en un moment dolç de la seva carrera, amb nombrosos projectes que inclouen teatres de renom internacional i la participació en concerts en l'àmbit català.

Especialitzat en el repertori de tenor líric lleuger, el tenor català acaba d'interpretar *La Cenerentola* a la Volksoper de Viena i amb el debut en el rol d'Arlecchino explora un nou repertori, de característiques més líriques. Durant el mes de juny cantarà a Catalunya la *Petite Messe Solennelle* de Rossini a l'Auditori Enric Granados de Lleida (sota la direcció de Xavier Puig) i el *Requiem* de Mozart participatiu de la Fundació «la Caixa», amb l'OBC i el Cor de Cambra

del Palau de la Música Catalana, sota la direcció de Matthias Bamert. Entre els seus compromisos més destacats, hi figura una nova producció d'*Il turco in Italia* de Rossini al Festival de Garsington (Anglaterra), en què s'inaugurarà un nou pavelló a Wormsley Estate, la casa de la família Getty, impulsora del dit festival. El setembre de 2011 enregistrarà *Armida* de Rossini, sota la direcció de David Parry, per al segell Opera Rara i pel desembre interpretarà *El Messies* de Händel amb la Real Filharmonía sota la direcció d'Antoni Ros Marbà a l'Auditori de Galícia. La propera temporada del Gran Teatre del Liceu cantarà *Il burbero di buon cuore* de Martín i Soler i *El giravolt de maig* de Toldrà i, ja en la temporada següent, cantarà *Il turco in Italia* de Rossini.

David Alegret, que ja ha debutat en escenaris europeus tan destacats com el Rossini Opera Festival de Pesaro, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Òpera



de Zuric, Wiener Staatsoper, Òpera d'Hamburg o Bayerische Staatsoper, inicià els seus estudis a Barcelona, abans de desplaçar-se a Basilea, on estudià a la Musik-Akademie amb Kurt Widmer.

Josep Soler, Premi Tomás Luis de Victoria

El compositor català Josep Soler, de 76 anys, ha estat el guanyador de l'11a edició del Premi SGAE de la Música Iberoamericana Tomás Luis de Victoria, que es fallà a Madrid el passat març. Aquest premi, que convoca la Societat General d'Autors i Editors (SGAE), és el major reconeixement per a autors vius en l'àmbit hispanoamericà i lusòfon, tant per la categoria del jurat com per la seva dotació econòmica: 60.000 euros. Josep Soler s'ha alçat amb el guardó entre un total de 60 compositors finalistes provinents de 16 països iberoamericans.

El jurat internacional estava integrat pel catedràtic de mu-

sicologia de la Universitat de la Sorbona de París, Louis Jambou; la professora de musicologia de la Universitat d'Oviedo, Celsa Alonso; el director del Centre de Documentació de Música i Dansa de l'INAEM (Ministeri de Cultura), Antonio Álvarez Cañibano; el director de la revista «Scherzo», Luis Suñén, i el crític Arturo Reverter; i va destacar «l'extraordinària qualitat d'una obra àmplia i profunda que, inserida en la gran tradició de la música occidental i tocant tots els gèneres, revela un món creador de rara i fascinant personalitat, reflex, del quotidià al transcendent, de les obsessions i els anhels de l'ésser humà del nostre temps».

RM
318

MILLE E TRE

per BERNAT DEDÉU

On vas, Kundry? Ho repetien sense descans les milícies wagnerianes del Liceu, entre el neguit i l'embadocament, als darrers instants del recent *Parsifal* llegit per Claus Guth. L'antiheroïna del festival sacrodramàtic no hi mor extasiada –tal com mana l'ortodòxia– tot just quan la llança del cavaller protagonista sutura la ferida d'Amfortas. Contràriament, se'n va amb una maleta cap a un destí inconegut, mentre l'esperit mort del rei i Klingsor fan manetes a l'estratosfera. Després de viure vexada per tots els homes, Guth envia Kundry a l'exili ben indocumentada. Abans, al darrer acte, Wagner solament li havia regalat una trista paraula: preguntada per Gurnemanz: «Què vols?», diu que ella només viu per *Diesen* (servir).

La qüestió no és sobrerera: ¿on va la dona, quan tots els mascles se l'han rifada? ¿On fuig la fembra, quan la lleial servitud no ha estat compensada? La primera lectura és fàcil: Kundry ha de morir/fugir perquè ella mateixa –el seu objectiu vital– consistia a guarir la ferida al rei. Si no

“Quo vadis, Kundry?”

hi ha ferida, no hi ha missió. Però oblidem el segon mandat: Klingsor encarrega a Kundry seduir Parsifal per fer-lo més humà i fal·lible, però no se'n surt. Donar una maleta a la dona és preguntar també què fa quan la seva capacitat de seducció ha resultat nul·la. Da Ponte ens ho indica molt bé: Elvira, mort el seductor, es fa monja (nega la seva capacitat sexual, per tant). Però viure, per a Kundry, representa un repte molt més bèstia.

Si es queda a Montsalvat, com hem vist en una escenografia sense cap espai exterior, Kundry es veurà obligada a viure entre mascles d'un cert idiotisme moral. Si marxa, la dona ha d'afrontar el dilema de saber si podrà erigir-se més enllà del patiment i la seducció, de ser receptacle o acció radical d'amor.

¿On vas, quan el teu destí és no saber seduir ni suportar ser castigada per estimar? ¿Només pots continuar fugint? La pregunta de Claus Guth m'inquieta fa dies. Evidentment, és una qüestió fictícia, car no se la pregunta cap dona...

Jordi Molina, Premi Agustí Borgunyó

El tenora Jordi Molina ha estat distingit amb el Premi Nacional Agustí Borgunyó 2011 per la seva trajectòria com a "intèrpret de la tenora i compositor, per la recerca de noves sonoritats de l'instrument i per la internacionalització de la tenora resultant de les seves propostes artístiques", premi que atorga l'associació Sabadell més Música. Aquesta entitat cultural va ser creada l'any 2003 amb la finalitat principal de difondre i promoure la música lliure o simfònica per a cobla. També va instituir aquest premi l'any 2004 i hi han estat guardonats el Foment de la Sardana de Banyoles, Joan Lluís Moraleda, Manuel Oltra, la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana (per l'organització del cicle Cobla, Cor i Dansa al Palau), Salvador Brotons, Jordi León i la Cobla Principal d'Amsterdam.

Presència catalana en el MIDEM

Una vintena d'empreses musicals catalanes van participar el passat gener en la 45a edició del Mercat Internacional de la Música (MIDEM), a Canes (França), a través de la marca de promoció internacional Catalan! Music, de l'Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC). Aquestes empreses van ser: Alia Vox-Sonjade; Apecat; Ayva Música; Blanco y Negro Music; BMAT; Columna Música; Discmedi; Distrijazz; Divucsa Music/Bit Music; Ediciones Musicales Clipper's; Enrich Advocats-Copyrait; Fireyellow; Meta Network; Música Global/Mass Records; Open Records; Picap; Satellite K; Spanish Independent Labels; Teddysound, i Tenzing Media.

Considerat el mercat discogràfic més important del món, el MIDEM reuneix cada any professionals de tot el sector per detectar les noves tendències del mercat i desenvolupar-hi les seves activitats. Catalan! Music és una marca creada per l'ICIC per a la promoció internacional de les empreses musicals catalanes i els seus productes.

Premis Dansacat 2010

El ballari i coreògraf de claqué Guillem Alonso, en la categoria de "Reconeixement professional", i el projecte Dansa a les Escoles, de Clàudia Moreso en la categoria de "Dansa i societat", han estat els guanyadors dels Premis Dansacat 2010, atorgats per l'Associació de Professionals de la Dansa a Catalunya, mitjançant votació popular. Guillem Alonso, ballari de llarga i reconeguda trajectòria a nivell internacional, ha obtingut diversos guardons en el decurs de la seva carrera, entre els quals el primer premi del Campionat Mundial de Claqué de 1993. Per la seva banda, Clàudia Moreso, ballarina, coreògrafa i cofundadora de la companyia Nats Nus Dansa, va iniciar l'any 2006 el projecte Dansa a les Escoles amb l'objectiu de normalitzar la dansa com a opció d'oci cultural i difondre-la com a eina educativa que facilita el procés d'aprenentatge global del nen.

22è Concurs Paper de Música de Capellades

El dia 2 de maig de 2011 acaba el termini d'inscripció de la 22a edició d'aquest concurs internacional per a la promoció de joves intèrprets, adreçat a solistes i a grups de cambra instrumentals i/o vocals. El límit d'edat és de 25 anys per a solistes i de 28 anys de mitjana per a les formacions de cambra. En el cas dels cantants, tant solistes com en formacions de cambra, s'amplia l'edat a 30 anys. El concurs començarà el dia 14 de maig a l'Escola de Música de Barcelona (carrer de Mallorca, 330) i la fase final tindrà lloc el dia 15 de maig a la Sala Paper de Música de Capellades. El jurat serà presidit per Antoni Ros Marbà. El premi consisteix en la promoció del guanyador per mitjà dels organitzadors corresponents, garantint la participació en un mínim de 10 concerts, incloent-hi el de primavera de l'any vinent a la Sala Paper de Música de Capellades. També, a criteri del Comitè d'Honor i Assessor, algun dels finalistes podrà ésser promocionat. Per a més informació: <www.paperdemusica.cat>.

COBLA

De la mà del jazz

per JOSEP PASQUAL

Entre la Shica, Serrat, Àlex Ferreria, Dani Martín, Carlos Raya, Guinovart, Cantores de Hispalis, Savall, Pepe Habichuela, Ojos de Brujo, Kepa Junkera, Morente, Kiko Veneno, M Clan... hi ha la Cobla Sant Jordi. Hi és acompanyada de Joan Albert Amargós i de Lluís Vidal en una nominació als Premis de la Música de l'Acadèmia de les Arts i les Ciències de la Música pel treball discogràfic *Amargós & Vidal: dues visions contemporànies de la cobla*, un fet que marcarà una fita en la curta i intensa història de la cobla.

Si es fes una consulta a peu de plaça a qualsevol vila del país i es demanés al passavolant en quina de les diversificadíssimes categories d'aquests guardons s'ha nominat la Cobla Sant Jordi, guanyaria l'opció al "millor àlbum de música tradicional". Tenint en compte que també s'hi preveu la diversitat de llengües, potser algun despistat la proposaria a la "millor cançó en català/valencià", i a molt pocs, possiblement només els més avesats, se'ls acudiria l'opció al "millor intèrpret de música clàssica". Però no ha estat així. Per les propostes que han sorgit al llarg de la història de la cobla, potser aquestes serien les categories més naturals (per dir-ne d'alguna manera), però el fet és que la nominació ha estat al "millor àlbum de jazz", un fet —gairebé una excentricitat— que demostra que més d'una cosa està canviant.

És la primera vegada en les 15 edicions dels guardons que una cobla accedeix a una nominació dels Premis de la Música, i mai no deixarà de ser paradoxal que hagi estat de la mà del jazz. Si mirem enrere, segur que trobarem altres treballs discogràfics i propostes artístiques que ho haurien merescut, però bé sigui perquè no s'han sabut promoure en aquests dominis, bé sigui perquè els companys de viatge no tenien la força mediàtica d'Amargós o Vidal, el cert és que la primera nominació ha arribat d'una proposta eminentment jazzística. I de fet, aquesta és una gran notícia per als qui mirem d'argumentar amb tanta força com ens és possible que els beneficis artístics i d'expressió musical de la cobla com a conjunt instrumental superen molt clarament els àmbits en els quals la societat la té encasellada.

Ara només falta que el dia 18 de maig s'alci amb el triomf. Si això passés, de portes endins palesaria més que cap altra cosa que la cobla és molt més que sardana i que la sardana és artísticament un fet musical únic gràcies a la cobla, i de portes enfora faria visible que aquest país gaudeix, també, d'un fet diferencial artístic únic i versàtil d'una sonoritat tan espectacular com exportable, estèticament i geogràficament. I si aquesta barrera se supera, ja només quedaria optar al "millor àlbum de banda sonora d'obra cinematogràfica". La Cobla Sant Jordi n'és ben capaç.

RMC
318

Entre la polifonia renaixentista i el gran repertori coral

Torroella de Montgrí va acollir l'actuació del quartet vocal Qvinta Essència, en el cicle de concerts que organitza la Xarxa de Músiques a Catalunya.

per JOSEP JOFRÉ

El concert va tenir lloc el diumenge 6 de març a l'església de la Providència de la vila empordanesa. Qvinta Essència és un grup vocal especialitzat en la polifonia del Renaixement espanyol que va néixer a Barcelona –es va crear en l'àmbit de l'Escola Superior de Música de Catalunya– amb la inquietud de contribuir a la recuperació i a la difusió del patrimoni musical espanyol; un llegat important que encara no està tot descobert.

Format per Magdalena Padilla (soprano), Gabriel Díaz (contratenor), Francisco Fernández (tenor) i Pablo Acosta (baríton), a Torroella van presentar, amb la col·laboració del *vihuelista* Pablo Zapico, un programa de música i poesia del Segle d'Or espanyol amb el títol "El sentir de mi sentido". Tal com



QVINTA ESSENCIA

es podia llegir en el programa de mà, "El sentir de mi sentido" intenta reflectir l'íntima unió entre la poesia i la música durant el Segle d'Or espanyol. Així, Qvinta Essència va programar quinze peces amb textos de Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Luis de Vivero, Jorge Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz, Comendador Escrivà, Gregorio Silvestre i Gil Vicente.

El quartet vocal va oferir un bon recital, mostrant-se eficaç tant en els pas-

satges més contrapuntístics com en les textures més homofòniques. Els seus membres van apostar per la claredat discursiva i van mostrar unes veus equilibrades i un bon sentit dramàtic. Els quatre solistes van estar ben acompanyats pel *vihuelista* asturià Pablo Zapico, el qual no va estar tan afortunat en *Pavana y romanesca* de J. Vázquez i en *Conde Claros* de L. de Narváez, les dues peces per a *vihuela* sola que es van programar en el concert.

La 'Novena' de Beethoven a l'Auditori de Girona

L'Auditori de Girona va programar per primera vegada la *Sinfonia núm. 9 en Re menor, op. 125 "Coral"*, una de les obres més importants de la història de la música occidental. Composta a partir del to heroic recobrat de la seva *Tercera Sinfonia*, la *Novena*, emmarcada en el seu tercer període creatiu, caracteritzat sobretot per l'abstracció, és una simfonia de contrastos i dissonàncies en què Beethoven plasma la vertebració d'una nova manera de tractar el material musical. Els primers tres moviments ("Allegro ma non troppo, un poco maestoso", "Scherzo" i "Adagio") culminen en l'innovador i excepcional "Finale" (*presto-allegro assai*), el qual s'inicia amb un recitatiu instrumental i amb citacions dels moviments prece-

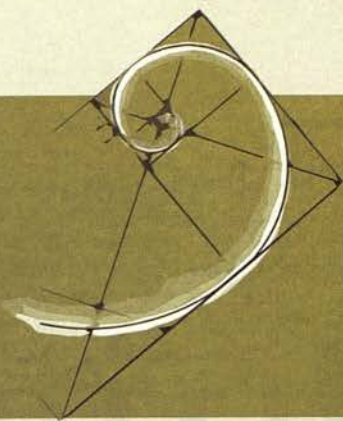
dents, i que remet, en la seva imaginativa concepció, al formidable passatge que precedeix la fuga de la *Sonata per a piano, op. 106, "Hammerklavier"*. El tema de l'alegria, introduït per violoncel·ls i contrabaixos, des- envolupat amb la tècnica de la variació, va guanyant en intensitat i desemboca en l'aparició de la veu humana per primera vegada en una simfonia, amb quatre solistes i cor mixt que canten els coneguts versos de Friedrich von Schiller.

Sir Neville Mariner, al capdavant de l'Orquestra de Cadaqués, va presentar el resultat d'una lectura que destacava l'estratificació dels plans sonors i que, en aclarir la textura, va deixar al descobert imprecisions en els atacs i les transicions.

En general, sobretot en els moviments

instrumentals, es va a trobar a faltar la tensió dramàtica que catapultava la introspecció i l'explosió de la música de Beethoven, i tot i el bon comportament de l'orquestra, es va notar que la formació, segurament per la seva idiosincràsia, no estava del tot penetrada.

Tot i alguns desequilibris dinàmics entre les veus i els instruments, l'últim moviment va ser intens i va arribar amb nitidesa i energia als oients. L'Orfeó Català va cantar amb força i convicció, i els solistes, amb la substitució de la soprano Barbara Bonney per Raquel Lojendio, van enriquir el conjunt amb el contrast tímbric de les seves veus i van contribuir a fer que la interpretació proposada per Marriner connectés amb el públic.



1r FESTIVAL DE PASQUA DE CERVERA

del 21 al 24 d'abril de 2011, a Cervera

www.festivaldepasqua.cat

DIJOUS 21 d'ABRIL

Recepció al punt d'informació.
17 h | Oficina Comarcal de Turisme

Presentació del Festival.
20 h | Paraninf de la Universitat

Concert inaugural Orquestra de Cambra de Cervera-Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida, Douglas Riva, piano. Xavier Puig, director.
Obres de Granados, Cervelló i Rodríguez-Picó.
21 h | Paraninf de la Universitat

Noctàmbul clàssic
23 h | Pub Noctàmbul

DIVENDRES 22 d'ABRIL

Concert familiar. Orquestra de Cambra de Granollers, Francesc Guillén, director. 7 Faules de Lafontaine, de Benguerel
11 h | Gran Teatre de la Passió

12 h / 12.45 h / 13.30 h
Concerts de proximitat
• Marc Charles, violí. *Conservatori*
Obres de Cervelló, Charles i García Tomàs
• Duo Gascón-Coll, flauta i guitarra. *St. Joan*
Obres d'Amargós, Granados i Montsalvatge
• Kalina Macuta, violí i Daniel Blanch, piano. *Auditori*
Obres de Manén, Pahissa, Nin, Massià,...
• Pau Codina, violoncel. *Paeria*
Obres d'E. Casals, Cassadó i Bach

Taula rodona
"Granados: estat i difusió de la seva obra".
16 h | Universitat

I Mostra Videoclàssics
17 h | Sala Francesc Buireu

Projeccions de documentals Pahissa i Taverna-Bech
17.30 h | Sala Francesc Buireu

Taula rodona "El patrimoni musical català"
18 h | Universitat

Taller - "Guia d'audició de música clàssica" amb David Puertas.
18.30 h | Sala Francesc Buireu

Presentació del concert
20 h | Paraninf de la Universitat

Quartet Casals i Alba Ventura - Azulejos d'Albéniz-Granados, Quartet op. 135 de Beethoven, i Quintet de Granados.
21 h | Paraninf de la Universitat

Noctàmbul clàssic
23 h | Pub Noctàmbul

DISSABTE 23 d'ABRIL

Mercat de partitures, discos i llibres de música
11- 20 h | Carrer Major

Concert familiar. Orquestra Andreu del Conservatori de Cervera
- "El mestre Armer" conte musical d'Albert Gumi
11 h | Gran Teatre de la Passió

12 h / 12.45 h / 13.30 h
Concerts de proximitat
• Jordi Castellà, piano. *Conservatori*
Obres de Mompou, Blancafort, Montsalvatge,...
• Marta Valero, mezzo i Gregori Ferrer, piano. *Auditori*
Obres de Bonet, Brotons, Guinjoan, J. Lamote
• Carles Trepà, guitarra. *St. Joan*
Obres de Llobet, Granados, Sor...
• Juan de la Rubia, orgue. *St. Agustí*
Obres de Baguer, Taltabull, Massià,...

Taules rodones.
"Radiografia de la música clàssica catalana".
16 h / 17 h / 18 h / 19 h | Universitat

I Mostra Videoclàssic
17 h | Sala Francesc Buireu

Projeccions de documentals
Sor, Viñes, Manén i Nin-Culmell
17.30 h | Sala Francesc Buireu

Taller "Sonoritats introspectives amb bols de quars" amb Quim Altés.
18.30 h | Gimnàs del Casal de la Gent Gran

Presentació del concert
20 h | Paraninf de la Universitat

Albert Guinovart, piano
Obres de Granados i de Guinovart
21 h | Paraninf de la Universitat

Noctàmbul clàssic
23 h | Pub Noctàmbul

DIUMENGE 24 d'ABRIL

Caramelles. Agrupació Coral de Cervera
11 h

Cor Madrigal. Mireia Barrera, directora.
Obres d'I. Segarra, Vivancos, J. Vila, Casablanques, Sans, Guzman, Serra i Montsalvatge.
18 h | Paraninf de la Universitat

Per Pasqua, Cervera sona!

Organitza:



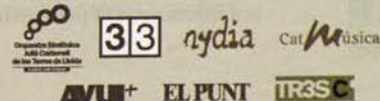
Amb el suport de:



Patrocina:



Col·labora:



A PROPÒSIT DE...

El festival de música clàssica catalana per Pasqua, a Cervera

Xavier Puig

Amb l'epígraf de ser una cita dedicada en exclusiva als intèrprets i compositors catalans, adreçada a un públic interessat a sentir bona música en entorns adequats de la Catalunya d'interior, aquest mes d'abril es presenta la primera edició d'un esdeveniment nou i de grans dimensions.

RMC
318

per ALBERT TORRENS

—D'on sorgeix la idea de crear un nou festival de música?

—Del compromís per fer alguna cosa útil per al sector de la música clàssica catalana, de la necessitat de defensar la música clàssica en la nostra societat, de crear un espai per als intèrprets catalans i una mostra de la música catalana de tots els temps. També neix amb la voluntat de ser un punt de trobada, diàleg i debat d'un món molt mancat de contacte transversal, debat d'idees i organització col·lectiva.

—Per què a Cervera i per Pasqua?

—Com a cerverí, he volgut contribuir al desenvolupament de la meua terra, que té una llarga tradició que ha donat una generació de músics entre els quals em compto. D'altra banda, la Segarra té una primavera esplèndida i molts atractius per descobrir. A Catalunya, tenim tendència a concentrar molts festivals a l'estiu i a la costa, i això en determina els objectius artístics i el públic. D'altra banda, davant la gran tradició europea de festivals de Pasqua, aquí pràcticament no en tenim. En canvi, gaudim de quatre dies festius que ens permeten el format intensiu i la vinculació amb el turisme cultural i rural.

—El defineix com el primer festival de música clàssica dedicat als intèrprets i compositors catalans. ¿No n'hi havia o era insuficient la presència d'aquest re-



AL·LUDEIX, JA EN LA SEVA PRIMERA RESPOSTA, A LA "TRANSVERSALITAT", CONCEPTE QUE DEFINEIX LA SEVA PRÒPIA TRAJECTÒRIA. MÉS ENLLÀ DE SER UN MÚSIC POLIFACÈTIC, S'ENDINSA ARA EN EL TERRENY DE LA PROGRAMACIÓ CONVENÇUT QUE *"els músics som qui hem de fer les propostes artístiques del futur"*. UN BON EQUIP DE VOLUNTARIS ENTUSIASTES, UN PROGRAMA ATRACTIU EN ESPAIS D'INTERÈS I UNA ESTUDIADA POLÍTICA EN EL PREU DE LES ENTRADES —AMB MOLTES ACTIVITATS GRATUITES— SÓN ELS INGREDIENTS DE LA NOVA FÓRMULA. EL PÚBLIC ARA TÉ LA PARAULA.

pertori en altres cites?

—Decididament, no. En les grans inversions en música clàssica, els intèrprets catalans tenen un paper molt secundari, i la música catalana, una presència ridícula. En canvi, crec que tenim bons intèrprets i que estem lluny de conèixer i, per tant, poder valorar la música catalana i els nostres compositors. El patrimoni musical és el més desatès i desconegut de la cultura catalana. Evidentment, no neguem l'altra música, que continuarem fent sempre com a músics, però reclamem un espai per a la d'aquí. Quan pensàvem el festival ens dèiem: com és que ningú no ho ha fet abans?

—A banda dels concerts, quin altre tipus d'activitats s'hi han programat?

—Hi haurà tallers d'audició de música clàssica i de bols de quars [és un ti-

pus d'audició que es fa servir en musicoteràpia], projecció de documentals sobre compositors catalans i la mostra de videoclàssics —un gènere de videoclip de música clàssica que volem impulsar juntament amb el programa *Nydia* del Canal 33—, a més del mercat de partitures, discos i llibres de música per Sant Jordi i fins i tot un pub clàssic per prendre una copa a la nit, en sessions golfes.

—Descrigui'ns breument el programa de la primera edició.

—Tots quatre vespres comptem amb un concert orquestral, un de cambra, un de solista i un de coral. En el primer, redescobrirem obres de Granados i Cervelló i estrenarem l'encàrrec del Festival a Jesús Rodríguez Picó. En el segon, tindrem l'oportunitat d'escoltar dos dels grans noms de la nostra música: el Quar-

tet Casals i Alba Ventura, que tocan junts per primer cop per oferir-nos el *Quintet* de Granados. En el tercer, Albert Guinovart, en la seva condició d'interpret i compositor, tocarà *Goyescas* de Granados i obres seves, incloent-hi un estrena. I, finalment, el Cor Madrigal oferirà un recull de música coral catalana del segle XX, de Montsalvatge i Serra a Casablanques i Vivancos. Pel que fa als concerts familiars, l'Orquestra de Cambra de Granollers interpretarà les *Set faules de La Fontaine* de Xavier Benguerel, i Albert Gumí presenta un conte musical amb l'Orquestra del Conservatori de Cervera. En els concerts de proximitat, tenim Carles Trepas, Juan de la Rubia, el duo Gascón-Coll, el duo Kalina Macuta-Daniel Blanch i joves intèrprets com Pau Codina, Marta Valero, Jordi Castellà o Marc Charles. Tots amb repertori català que va des de Guinjoan, Amargós, Charles i Brotons fins a Mom-pou, Manén, Taltabull, Baguer... Les taules rodones tractaran de Granados i el patrimoni musical, i faran una extensa "radiografia" de la música clàssica catalana.

-Hi ha la intenció de donar un fil conductor a cada edició del Festival? S'ha pensat ja en celebracions futures?

-Cada edició del Festival ret un homenatge a un compositor català per tal de repassar la seva obra -aquest any, la figura és Enric Granados-, fa un encàrrec a un compositor actual -enguany, Jesús Rodríguez Picó- i convida un artista estranger -el pianista americà Douglas Riva- a fer música catalana amb la intenció de difondre-la. No cal esperar un aniversari per descobrir els nostres autors... Tenim una llarga llista en cartera de noms més i menys reconeguts. Hi ha feina per dècades!

-Quin tipus de públic espera que vindrà?

-Esperem un públic interessat en la temàtica, però també un públic familiar que aprofitarà per fer unes vacances amb concerts, activitats de turisme rural, la *Passió* de Cervera..., a més del públic regular de la ciutat. I, naturalment, també músics i gent del món de la música.

-Com funcionaran les entrades? Hi haurà possibilitat d'abonaments?

-Les entrades són molt assequibles: des de 15 euros per als concerts de vespre fins a 2 euros en els de proximitat. Hi ha un abonament per a tot el festival de 50 euros i un per a un dia de 20 euros. Es poden comprar a taquilles, per telèfon o per Internet. A més, farem descomptes per a diferents col·lectius musicals i les activitats són gratuïtes. També fem un "paquet" turístic amb descomptes en allotjaments, restaurants, visites i activitats turístiques. Tota la informació sobre el Festival es pot trobar al web <www.festivaldepasqua.cat>.

Martínez-Castignani debuta a França de la mà de Janáček i Robert Carsen



MEDIA ARTISTS

per ANA MARÍA DÁVILA

El baríton Enric Martínez-Castignani assumeix un nou repte en la seva trajectòria. Després de consolidar-se en el repertori *buffo* i introduir-se també amb gran fortuna en el *liederistic*, Martínez-Castignani (Barcelona, 1970) debuta aquest mes d'abril a França amb el compromís paper de Dr. Kolenaty, de l'òpera *El cas Makropulos* de Leos Janáček.

L'estrena té com a escenari l'Òpera du Rhin-Strasbourg, on Martínez-Castignani interpreta per primera vegada el personatge de Kolenaty, en una nova producció que signa el cotitzat director canadenc Robert Carsen, un dels grans especialistes en el compositor txec. El muntatge, que es representa entre el 2 i el 21 d'abril, compta amb direcció musical de Friedemann Layer i les veus de Cheryl Barker (Emilia Marty) i Charles Workman (Albert Gregor) encapçalant el repartiment.

"Crec que aquest és un dels rols més difícils de la història de l'òpera i, naturalment, el més complex de la meua carrera. Per il·lustrar-ho d'alguna manera, diria que és com llançar-se a fer trapezisme sense xarxa", assegura Martínez-Castignani.

Segons el que explica el baríton, "Kolenaty és l'advocat encarregat de defensar una trama impossible d'un argument complicat. La principal dificultat, a més del fet d'ésser cantada en txec, és transmetre al públic els secrets d'un procés judicial que serveix de detonant per a l'argument de la trama. És un paper amb molt de text, dit a gran velocitat, i a la vegada amb caràcter i aplom. Crec que, a més d'un repte, es tracta d'una experiència que segurament obrirà noves portes a la meua carrera."

Per a Martínez-Castignani, el fet de treballar a les ordres de Robert Carsen resulta una satisfacció afegida i "apas-

sionant. Amb pocs directors d'escena tens la sensació que des del minut u s'està creant quelcom de coherent, justificat i sempre a favor de l'obra i del personatge. De cada assaig amb ell fas un aprenentatge".

Martínez-Castignani arriba a França en un moment particularment dolç de la seva trajectòria. Només en el que va d'any el cantant barceloní ha fet el Malatesta del *Don Pasquale* donizettí, al Teatre Villamarta de Jerez, i a continuació s'ha enfrontat al *Winterreise* de Schubert, al Principal de Palma de Mallorca. Dos compromisos que posen de manifest la versatilitat d'un intèrpret format també en la direcció coral i orquestral, al costat de figures com Pierre Cao, Eric Ericson, Klaus Arp o Luis Goretlick.

"He anat incorporant els repertoris que la veu podia assumir", assenyala el cantant, en relació amb la diversificació d'un repertori que va de Monteverdi a la creació contemporània, amb especial atenció a Rossini, Mozart i Donizetti. "Tot depèn de les ganes d'estudiar del músic", afegeix el cantant, que també creu que "abarcar coses diferents, però que estiguin dintre de les teves possibilitats, enriqueix l'artista. Per exemple, la profunditat d'interpretació d'un Janáček m'ajuda a mi a aprofundir altres personatges".

Després del compromís d'aquest mes a Estrasburg, Martínez-Castignani té previst tornar a posar-se en la pell del Pàpago mozartí, al Palais de Beaux Arts de Brussel·les, i el juny té en agenda la *Petite Messe Solennelle* de Rossini, a l'Auditori Enric Granados de Lleida.

Actiu usuari de les noves plataformes de comunicació que ofereix Internet -web, bloc, Facebook, Twitter..., Martínez-Castignani creu que avui l'artista ha de saber utilitzar i rendibilitzar tots aquests recursos. "Avui no basta amb ser cantant d'òpera per ser conegut; s'ha d'oferir un plus afegit", afirma.

RMC
318

Excepcional Khatxàtrian

IBERCAMERA. Philharmonia Orchestra. Serguei Khatxàtrian, violí. Dir.: Dmitri Kitajenko. D. Xostakóvitx, P. I. Txaiovski. L'AUDITORI. 3 DE FEBRER DE 2011.

per Josep Barcons

Si al programa s'anuncia "concert de violí" i "simfonia" i els autors programats són Txaiovski i Xostakóvitx, el més habitual és pensar en l'arxiconegut concert per a violí del primer i en una de les quinze simfonies del segon. Però, sortosament, les obvietats poden obviar-se de tant en tant. I la Philharmonia Orchestra, dirigida pel mestre rus Dmitri Kitajenko, va optar per la *Simfonia Manfred* de Txaiovski i pel meravellós *Primer Concert per a violí i orquestra* que Dmitri Xostakóvitx va dedicar al seu compatriota David Oistrakh l'any 1955.

En el concert, la formació anglesa acompanyava l'excepcional violinista armeni Serguei Khatxàtrian, que en el seu debut als prestigiosos Proms britànics l'any 2005

també es presentà amb aquest concert. El que meravellà de la versió de Khatxàtrian no fou només el seu exorbitant domini dels requeriments tècnics de l'obra, sinó sobretot que aquest músic de només 25 anys és capaç de transcendir en tot moment la dimensió física de la peça per traslladar-nos a aquell olimp tan poques vegades abastable de la perfecció interpretativa. Fins al punt que, si es tanquen els ulls, un s'arriba a oblidar que les obres necessiten algú que les faci audibles, perquè el que se sent és l'obra en tota la seva transparència i profunditat. I a això, hi contribueix no sols un treball orquestral impecable, sinó el fet que Khatxàtrian sembla que sàpiga fer aflorar les infinites experiències que ha viscut el seu Stradivari per posar-



SERGUEI KHATXÀTRIAN

les al servei de tot allò que Xostakóvitx va voler dir amb aquest concert.

En el primer moviment, la boira densa del "Nocturn" imbuïa violí i orquestra i modelava cada un dels seus gestos, el paradigma dels quals era la mà dreta de Khatxàtrian, que semblava suspesa en l'aire en

la velocitat elegantíssimament constant i minúscula del seu pas de l'arc. En l'"Scherzo", violí i orquestra feren allò tan difícil que reclama a voltes el compositor rus: anar cadascú a la seva en un entotsolament sorrut però mil·limètricament planificat. I el tercer moviment (una de les pàgines concertants més emotives del segle XX) fou bellesa en estat pur: des del coral de les fustes (que semblaven un orgue) fins al plany líric del solista (amb l'excepcional cadència), que es torna endimoniadament juganer en els aires burlescos del quart temps.

A la segona part, l'experiència de Kitajenko va servir per fer una bona lectura de la *Simfonia Manfred* de Txaiovski: una obra que –per més que no sempre estigui a l'alçada dels primers minuts– la formació anglesa va defensar amb lliurament i solvència total fins a l'últim acord. Tot un exemple de professionalitat, rigor i compromís, propis només de les grans orquestres.

En el principi era l'acció

TEMPORADA OBC. Ilya Gringolts, violí. Dir.: Hannu Lintu. R. Wagner, R. Schumann, F. Liszt. L'AUDITORI. 4 DE FEBRER DE 2011.

per J. Barcons

Am Anfang war die Tat!" Després de molt buscar i rebuscar, Faust troba en el mot "acció" (*Tat*, en alemany) la millor solució per traduir l'inici de l'Evangeli de Joan, una fórmula que serà el lema de la seva pròpia existència. Així és com s'enceta el *Faust* de Goethe. Faust (és ben sabut) és aquell savi, metge, mag, poeta, alquimista, filòsof... que, de tan àvid com és, pacta amb el mateix diable. Però què és el que hi pacta? Ben mirat, el que pacta amb Mefistòfil no és pas la pèrdua de la seva ànima,

sinó la possibilitat de no parar mai: Faust pacta la seva perpètua inquietud; entenent la inquietud com a valor suprem per al coneixement, la recerca i l'existència autèntica de l'home en el món modern.

L'ànima, la inquietud, el no parar... tot en Faust té a veure amb el desig. Un desig que –com ja defensava Sòcrates en el *Banquet* platònic– és eròtic; sempre que entenguem que Eros és la força (el *daimon*: el dimoni, vaja) que du al moviment, al deler d'assolir allò que no es té. L'Eros és,

doncs, just el contrari d'allò insuls, emmandrit, conformista, resignat i acomodati.

I aquesta visió fàustica fou la que Hannu Lintu sabé imprimir al *Faust* de Liszt al capdavant de l'OBC en una meritòria segona part d'un concert que, en la primera, presentava el preludi del primer acte de *Lohengrin* de Wagner i el *Concert per a violí* de Schumann. En el Schumann –tot i el bon paper del solista Ilya Gringolts, que valdria la pena tornar a escoltar en alguna altra proposta–, a l'OBC li faltà ànima (potser perquè encara no havia arribat Faust per jugar-se-la). I en la difícilíssima partitura wagneriana (veritable prova de foc per a una orquestra, sobretot per la cristal·lina escriptura de les cordes agudes), l'OBC no

va brillar amb la brillantor necessària per presentar el Sant Grial que custodia Lohengrin.

Fet i fet, la llegenda del Sant Grial a què es refereix *Lohengrin* és l'altra cara del Faust: de manera anàloga a la incessant activitat fàustica, la *quête* (recerca) del Sant Grial és (en si mateixa) la seva pròpia *conquête* (conquesta). O, en termes més planers: "qui busca, troba". Esperem que, després d'ajuntar Lohengrin i Faust en un sol programa, l'OBC s'hi emmiralli i faci lloc a la seva ànima per al desig perpetu i l'eterna set de coneixement. Un coneixement que no es posseeix mai, sinó que sempre es busca, perquè el veritable saber és el constant desig de conèixer. La saviesa és ètica pura: en el principi era l'actitud.

Les veus de l'ànima romàntica

PALAU 100 CAMBRA. Trio Meyer Banse Madzar. Sabine Meyer, clarinet. Juliane Banse, soprano. Aleksandar Madzar, piano. Lachner, Schumann, Spohr i Schubert.
PETIT PALAU. 8 DE FEBRER DE 2011.

per Mercedes Conde Pons

No hi ha dubte que el binomi clarinet-veu va donar fruits abundants i de gran riquesa en ple romanticisme. El clarinet pren protagonisme en aquesta època després del seu descobriment durant el classicisme tardà i nombrosos compositors en van deixar testimoni. L'associació del timbre de l'instrument de vent fusta més proper a la sonoritat humana –podria ser l'instrument paral·lel al violoncel en la seva secció– i la mateixa veu, resulta ideal en un repertori que apel·la directament a la sensibilitat, als sentiments més profunds i a l'expressió d'aquests.

El programa presentat en el marc del cicle de cambra de Palau 100 associava obres de

compositors tan coneguts com Schumann o Schubert amb d'altres com Lachner i Spohr, que pel fet de no estar situats entre els *top ten* del gènere liederístic no deixen d'aportar el seu granet de sorra en la traducció musical de poetes tan evocadors com Adelbert von Chamisso o Heinrich Heine. En aquest sentit, el to que Franz Lachner aportà al poema de Heine *Auf Flügeln des Gesanges* (En les ales del meu cant) –un dels dos *lieder* que van obrir el concert– no té res a envejar al de la versió més coneguda, de Mendelssohn. I, juntament amb *Seit ich ihn gesehen* (Des que el vaig veure), van constituir la primera intervenció en trio.

Juliane Banse, amb un feliç



i avançat estat de gestació, va oferir una commovedora versió del cicle per excel·lència de les veus femenines: *Frauenliebe und Leben* de Robert Schumann. En ella l'experiència femenina de l'amor de parella i maternal s'entenia en la manca d'afectació i, precisament per això, veracitat del seu cant. Amb una veu fresca i no gens condicionada pel seu estat físic –només cap al final del concert es va poder apreciar un cert cansament justificable a causa de l'extensió del programa–, Banse va confirmar l'idil·li que manté amb els amants del *lieder* a Catalunya.

Sabine Meyer, lliurada en les virtuosístiques *Fantasietücke*, op. 73 de Schumann, va facilitar el diàleg entre veu i clarinet durant tota la segona part. Com si fos el mirall de la veu de Banse, el so del clarinet (aquí amb un instrument d'època romàntica) es va acoblar amb comoditat als *Sis lieder alemanys*, op. 103 de Louis Spohr, com també, a les acaballes del concert, a *Der Hirt auf dem Felsen* (El pastor damunt les roques) de Schubert; un diàleg de poetes que, cal no oblidar-ho, sense l'amatent aportació al piano de Madzar no hauria estat complet.

RMC
318

L'agermanament germànic-escandinau

TEMPORADA OBC. Jean-Guilhen Queyras, violoncel. Dir.: Tuomas Hannikainen. Kraus, Schumann, Nielsen.
L'AUDITORI. 11 DE FEBRER DE 2011.

per M. Conde Pons

El reclam d'aquest concert de l'OBC era el *Concert per a violoncel i orquestra en La menor* de Robert Schumann i la interpretació com a solista del violoncel·lista francès nascut al Canadà Jean-Guilhen Queyras: un dels noms destacats de l'actual panorama internacional en el seu instrument. Amb l'avís sobtat de la cancel·lació per malaltia del director Thomas Dausgaard i la presència al programa de dos compositors poc o no gens coneguts del públic barceloní, l'aposta semblava clara. Però, si bé el *Concert per a violoncel* de Schumann i la versió que en va fer Queyras va ser magní-

fica –apreciacions personals a banda–, tant la *Simfonia en Do major* de Joseph Martin Kraus com la *Simfonia núm. 5* de Carl Nielsen van sorprendre favorablement l'audiència, en gran part, també, gràcies a la sòlida direcció impresa pel finlandès Tuomas Hannikainen, que es va manifestar com un profund conxedor de l'obra de Nielsen.

Jean-Guilhen Queyras va aplicar al *Concert per a violoncel* de Schumann una energia desbordant, amb una clara intenció de trobar, més que la bellesa i puresa del so, l'expressivitat màxima, a risc, fins i tot, de fregar els límits inherents de l'instrument. Un dels

moments d'excepció va ser el líric duo entre solista i cap de corda –José Mor, novament d'aportació excel·lent– que el mateix Queyras va saber agrair al final del concert. La seva no era una versió per a puristes, però el seu lliurament va ser premiat amb una important ovació que ell va premiar amb dos bisos de gran interès. Deixant al marge l'as a la màniga a què tots els intèrprets recorren quan interpreten Bach de "propina", Queyras va optar per descobrir l'obra d'un compositor barroc francès. I encara va jugar més fort en el segon bis, amb una suggerent pàgina de György Kurtág.

Deiem abans que, a més de Schumann, els dos compositors d'ascendència nòrdica –ja fos per origen o per adopció– que l'acompanyaven, van resultar una agradable sorpresa a les oïdes de gran part del pú-

blic assistent, que els desconeixia. Bon assimilador de la genialitat de Haydn i Mozart, Joseph Martin Kraus –d'origen alemany però mort a Suècia– deixa clar en la seva breu *Simfonia en Do major* que era capaç de generar idees pròpies. El director escandinau va aconseguir un sorprenent empastament de bon principi, cosa que encara es va fer més manifesta en la *Simfonia núm. 5* de Carl Nielsen. Concebuda en dos moviments, no es tracta d'una obra complaent amb l'oïent, si bé té moments d'una gran brillantor i de lluïment sonor. Però el segell escandinau es fa present en episodis gairebé cambrístics i una ombrívola atmosfera: angoixant, reiterativa i gairebé marcial. Hannikainen va conduir amb fluïdesa un discurs a voltes sobredensificat, tot afavorint una gran versió d'aquesta obra.

Un recital d'elegància

LIESBETH DEVOS, SOPRANO. Francisco Poyato, piano. Mozart, Schubert, Wolf, Liszt. AUDITORI AXA (BARCELONA). 13 DE FEBRER DE 2011.

per Albert Torrens

Liesbeth Devos és una jove soprano belga que es presentava per tercera vegada al nostre país (havia cantat, fa dos i tres anys, en sengles edicions de la Temporada de Música de Cambra de Santa Cristina d'Aro). Per a tots aquells que no haguessin tingut l'oportunitat de descobrir-la llavors, l'Associació Franz Schubert va tenir l'encert de tornar-la a convidar per a un concert extraordinari en el marc de la malaurada Schubertiada barcelonina, de la qual ja fa més d'un any que es troba a faltar l'organització del festival. A l'escenari de l'Auditori Axa, doncs, Devos va desplegar, una vegada més, un repertori fet d'elegància, musicalitat i –per què no dir–

ho?– d'una gran bellesa, tant externa com interna. La seva veu és d'aparença cristal·lina, gairebé fràgil, però adquireix vigor i potència quan la partitura ho requereix –i de ben segur que la maduresa acabarà d'afermar aquests trets. Tot plegat, unit a una perfecta dicció tant de l'alemany com del francès, aconsegueix seduir l'oient, en aquest cas amb un programa format per algunes de les cançons més divulgades de Mozart –la seva versió de l'*Abendempfindung* va ser antològica–, cinc *lieder* de Schubert, nou fragments seleccionats del *Cançoner italià* d'Hugo Wolf i tres cançons –delicioses, aquestes– de Franz Liszt.

El company de camí de De-



vos en aquest recorregut, Francisco Poyato, es va confirmar, una vegada més, com un dels millors pianistes acompanyants que tenim actualment al nostre país, amb moments sublims en Wolf i Liszt, sense menystenir el seu paper en algunes de les peces més compromeses de Schubert, com l'efecte imitatiu de les ones en *Auf dem Wasser zu singen*. Mozart i Wolf van ser els au-

tors escollits per als bisos, un cop la soprano es va "reconciliar" amb el públic que havia començat el concert amb el seu enèsim recital d'estossecs, sorolls, mòbils i entrades tardanes a la sala. L'enhorabona, doncs, a l'Associació Franz Schubert, per oferir-nos un nou tast d'aquesta veu, la trajectòria de la qual, en la mesura que sigui possible, caldrà seguir de prop.

RMC
318

Mendelssohn, desvirtuat pels invents

IBERCAMERA. Philharmonia de Praga. Cor Madrigal. Benjamin Hochman, piano. Dir.: Kaspar Zehnder. F. Mendelssohn. PALAU DE LA MÚSICA. 14 DE FEBRER DE 2011.

per Xavier Chavarria

En plena crisi (també!) del model de concert clàssic, es busquen noves maneres de presentar la música. Això és bo i saludable, però no és gens fàcil, i moltes propostes fracassen o es queden a mig camí, com és el cas d'aquesta d'Ibercamera. Es volia lligar un monogràfic Mendelssohn amb un homenatge a la ràdio dels anys quaranta: un presumpte locutor de ràdio (l'actor David Selvas) presentava breument les obres del concert des d'una mena de "paradeta" col·locada a l'esquerra de l'escenari, a mode d'estudi de ràdio. El vestuari i la il·luminació de l'escenari, tènue, volien evocar la d'aquells anys, amb

llums de faristol i unes làmpades globulars penjant sobre els músics. Però també hi havia un rètol lluminós on corrien els títols de les obres en lletres digitals. Com a mínim, estrany. A la segona part, David Selvas recità fragments del *Somni d'una nit d'estiu*, la comèdia de Shakespeare que va inspirar a Mendelssohn l'obra musical homònima, mentre la Philharmonia de Praga, abstreta, n'interpretava la música. Selvas és un magnífic actor, però aquí calia alguna altra cosa. La interacció amb l'orquestra era correcta, però allò senzillament no rutllava: un muntatge estrany i forçat que no aportava res, ni va contribuir a donar un altre

aire al concert ni a fer sentir la música d'una altra manera. Més aviat, i en no pocs moments, feia més nosa que servei.

Pel que fa a la música, des del primer acord de l'obertura *Les Hèbrides* va quedar clar que, de tempestes, poques: la Philharmonia de Praga va sonar delicada, sedosa, equilibrada i sense estridències. El *Concert per a piano núm. 2* és una meravella escassament difosa: ben escrit, d'aire elegant, lleuger i molt exigent per al solista. Benjamin Hochman va fer el més difícil, captar i traduir a la perfecció l'esperit d'aquest concert i el del mateix compositor, a qui imaginem elegant, delicat, pulcre i amb classe, un romàntic tocat i posat. Hochman va ser coherent i respectuós: era Mendelssohn i no pas ell, qui havia de sonar. Tècnicament impecable, semblava fins i tot que no toqués un gran cua del

segle XXI sinó un *pianoforte* d'Erard. Una actuació feliç que, sorprenentment, no va tenir premi, perquè l'aplaudiment flàccid i desesmat que li va retre un públic displicent no li va donar l'oportunitat, ben merescuda, de tocar ni una propina. Desconcertant. A la segona part, l'orquestra, aliena al muntatge, va seguir fent la seva feina amb pulcritud i contenció al *Somni d'una nit d'estiu*, amb agilitat en l'"Scherzo", dolçor al "Nocturn" i solemnitat continguda en la "Marxa Nupcial". Bona actuació, en les breus intervencions, de les veus femenines del Cor Madrigal i de les dues solistes, Elena Copons i Clàudia Schneider, visiblement desubicades sota el rètol lluminós de l'artefacte muntat al costat de l'orquestra que, insistim-hi, destorbava més que no pas ajudava a una escenificació absolutament prescindible.

Pianisme analític

PALAU 100 PIANO. Olli Mustonen, piano. Txaikovski, Shchedrin, Skriabin.
PALAU DE LA MÚSICA. 16 DE FEBRER DE 2011.

per Lluís Trullén

Olli Mustonen està considerat com un dels pianistes més extraordinaris de la seva generació, destacat per les seves qualitats tècniques i musicals. Director d'orquestra, convidat com a pianista per actuar amb les orquestres més destacades del món, Mustonen posseeix unes qualitats basades en l'originalitat de la interpretació, sempre a la recerca de sonoritats particulars, que ja sigui en el cas de Beethoven –compositor del qual ha enregistrat la integral dels *Concerts*– o en compositors del panorama rus (Xostakóvitx, Rakhmàninov o Txaikovski), mai deixen in-

diferent. Mustonen actuava en el marc de Palau 100 amb un programa d'una densitat musical i d'una durada excessives, a més d'una indubtable exigència a nivell tècnic. Va iniciar el recorregut amb *Les estacions* de Txaikovski –els mesos de l'any, en la traducció russa–, aquelles dotze peces que el compositor rus anava publicant mensualment a la revista «El Novel·lista» de Sant Petersburg en el decurs de l'any 1876. Varietat de colors, gran desplegament tècnic, però amb moments mancats d'aquell lirisme romàntic i apassionat tan identificat amb la música de Txaikovski.

Cinc dels complexíssims *Preludis i fugues* de Shchedrin van mostrar-nos un Mustonen analític, identificat amb un pianisme més conceptual que no comunicatiu, d'una volguda fredor, però, que va assolir moments de gran bellesa tímbrica. Amb una gestualitat excessiva, quasi obsessiva en la relaxació de la mà dreta en cada ocasió que la separava del piano, i aquest gust per la preocupació tècnica, de fortalesa i timbres radiants, va endinsar-se en el món dels *Preludis* d'Skriabin, obres que va encarar amb una vitalitat i vehemència que en alguns moments desvirtuava les subtilitats que amaga la complexitat harmònica i la poesia lírica del seu missatge. Una versió tècnicament impecable d'una obra de la magnitud de *Vers la flamme* va cloure un recital dedicat monogràfica-



ment a obres del piano rus, servides per un pianista que en aquesta ocasió va mostrar-nos més la seva vessant tècnica, analítica i conceptual, que no pas la delicada musicalitat que mostra quan interpreta obres del repertori clàssic.

RMC
318

Bon equilibri schumannianà

TEMPORADA OBC. Dir.: Pablo González. Schumann: *Simfonies* núm. 2 i núm. 4.
L'AUDITORI. 18 DE FEBRER DE 2011.

per Ll. Trullén

Després de la interpretació de les *Simfonies* núm. 1 i núm. 3 de Schumann ofertes el passat mes de gener, amb direcció de Pablo González, el nou programa de l'OBC presentava la finalització del cicle simfònic amb la interpretació de les *Simfonies* núm. 2 i núm. 4,

obra aquesta darrera que ja havia estat dirigida per l'actual director titular al capdavant de l'orquestra l'octubre de 2007. El sentit romàntic, que conjuga dos mons –apassionament i poètica intimista– va ser reflectit pianísticament per Schumann en els personatges de Florestan i

Eusebius, respectivament. Aquests dos personatges semblen aparèixer novament en aquestes dues simfonies plenes de motius lírics inoblidables –com el segon moviment de la *Segona*–, o tendents a la profusió de temes enèrgics i apassionats, com l'inici de la *Quarta* o el rítmic final de la *Segona*. Pablo González domina plenament el missatge musical romàntic, la claredat de les idees musicals, la sensibilitat interpretativa i la concepció de les obres com un tot unitari, imprescindible per

a la interpretació de la *Quarta*, una obra amb un ple sentit discursiu entre els seus moviments. I aquest fet novament va poder manifestar-se en la interpretació; orquestra i director, cada cop més congeniats, van oferir-nos una destacada interpretació d'aquestes simfonies schumannianes, tot sobresortint-hi la tasca de la secció de cordes, que va palesar les idees ombrívoles, majestuosos, líriques, serenes i reflexives de l'ambigua personalitat del compositor.

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, Concerts Simfònics al Palau, Cambra Coral, ONCA, Diumenges al Palau i Cicle de Concerts Orfeó Català de la temporada 2010-11.

Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.



Restaurant valors

PARSIFAL de Richard Wagner. Llibret: Richard Wagner. Klaus Florian Vogt. Anja Kampe. Hans-Peter König. Alan Held. John Wegner. Ante Jerkunica. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir. escènica: Claus Guth. Dir. musical: Michael Boder. Nova coproducció del Gran Teatre del Liceu i l'Opernhaus Zürich. LICEU. 20 DE FEBRER DE 2011

per Mercedes Conde Pons

Escotar i veure una òpera com *Parsifal* avui dia implica deixar-se dur per la màgia del mite del Sant Grial, tan reinventat i explicat al llarg de la cultura occidental, o bé exposar-se al repte d'una relectura en clau moderna. Aquesta segona opció, malgrat el risc que comporta, pot ser molt més interessant i, fins i tot, més útil que no pas la primera. Hi ha qui apel·larà encara al debat de la necessitat i, sobretot, el dret de revisar i actualitzar les òperes amb més de cent anys a l'esquena, per tal de fer-les entenedores al públic actual. Però, en el cas del *Parsifal* de Claus Guth, els minsos crims de protesta que es van sentir en sortir a saludar el director d'escena en acabar la primera representació, esmorteïts pels sorollosos aplaudiments i crits d'aprovació, no deixaven espai per al debat. Claus Guth presentava en aquest *Parsifal* un profund treball dramaturgic, fidel al text en la simbologia i, a l'escena, amb un intens treball actoral que afavoria l'arrodoniment psicològic de tots els personatges principals. Guth no abandona el mite, sinó que el fa servir—fidel a la seva transcendència i, sobretot, al seu paper en la construcció ideològica de la civilització d'arrels cristianes—com a epicentre d'una història en la qual la decadència d'una comunitat que ha perdut els valors i la fe en aquests només pot ser superada restaurant-los per via d'un ideal i, sobretot, per via del perdó. Per això fa servir com a símil escènic l'ambientació en un sanatori per a malalts mentals on Gurnemanz actua com a pastor i acom-

panyant de les ànimes turmentades i on arriba Parsifal, el "foll pur" (foll com a sinònim de dement) que en observar la realitat fuig sense saber encara que la seva demència no és més que l'absència d'uns valors que coneixerà enfrontant-se a les influències de la societat. Coneixedor de la doble cara de la moneda que amaguen aquests ideals i de l'ús que d'aquests se n'ha fet tot al llarg de la història—només cal recordar el perillós ús que el nazisme va fer del mateix mite del Sant Grial i la seva dèria per trobar-lo—, Guth no deixa un final resolt. L'ambigüitat és present en l'escena final de l'òpera, amb un Parsifal uniformat i líder gràcies a la restauració dels valors i el poder del Sant Grial, uns homes amb frac i barret que lloen la restauració de l'ordre i un Amfortas i Klingsor que es retroben, perdonant-se les rivalitats i unint-se novament per la mateixa causa. L'important no és la restauració dels valors, sinó l'ús i la interpretació que d'aquests se'n fa.

L'excel·lent discurs dramaturgic de Guth se sustenta en una posada en escena de Christian Schmidt sòbria a nivell estètic però de gran dinamisme; gràcies, en gran part, a la il·luminació camaleònica de Jürgen Hoffmann. Es tracta d'una plataforma giratòria que suporta una estructura circular amb tres eixos asimètrics i que amb diferent distribució de nivells, escales i portes, són un marc ideal per transformar *Parsifal* en una òpera amena, malgrat la durada. Gran encant del Liceu en coproduir una escena no caduca i que permet —per fi!— gaudir de les



ALAN HELD
I ANTE JERKUNICA



ANJA KAMPE I KLAUS FLORIAN VOGT

veritables possibilitats d'enginyeria de l'escenari barceloní.

No oblidem l'àmbit musical i, en aquest sentit, la lectura de Michael Boder va ser àgil però solemne i, sobretot, va aconseguir un gran rendiment de l'orquestra titular del teatre. Impressionant Gurnemanz el de Hans-Peter König—timbre d'ivori i vellut i interpretació superba—, magnífica Kundry d'Anja Kampe—un personatge rodó— i lliurat Amfortas d'Alan Held, de veu poderosa. Tant el Klingsor de John Wegner com el Titurel

d'Ante Jerkunica van ser resolts amb solvència. Klaus Florian Vogt va ser un Parsifal al marge de la tradició. Vogt no respon al prototipus de *heldentenor* i, per molt que costi tombar prejudicis, el seu va ser un Parsifal absolutament creïble, de veu poderosa i caràcter juvenil. S'agraeix, finalment, que hi hagi tanta cura en la tria de les veus secundàries—noies flor, cavallers i escuders—i cal destacar l'aportació de la secció masculina del Cor del Gran Teatre del Liceu. De la femení no es pot dir el mateix.

esmuc

ABRIL 2011
NÚMERO 65

Escola Superior de Música de Catalunya

Nous formats de concerts



Com ha de ser el format dels concerts?

La comunicació entre l'interpret i el públic

En la història de la música occidental, el concert oferia un espai on la música podia ser la protagonista, aparentment alliberada de rituals, ocasions o contextos. Esdevenint un reflex de la racionalització que caracteritza la societat burgesa –l'*Entzauberung*, en paraules de Max Weber–, no sorprèn gens que el concert, després d'un desenvolupament esplèndid durant el segle XIX, fos objecte de crítiques i anàlisis de sociòlegs que descobrien el seu caràcter ritual subja-cent, mentre que els músics experimentaven amb formes més obertes que diluïen la tradicional separació entre intèrpret i públic.



Marcel Casellas

Professor del Departament de Música Tradicional de l'ESMUC

Tants anys treballant com a "músic de fer feines" m'han portat a actuar en un ampli espectre de situacions musicals, algunes de les quals poden semblar poc "concertívols" o, si més no, molt allunyades de la idea que, en l'entorn de l'*Art music*, es té del concert, com ara: tocar amb un grup de *dixieland* en unes pistes d'esquí, amenitzar sobretaulles en convencions, casaments o aplecs d'ermita, acompanyar balls de gegants, o participar en sessions d'improvisació en una jazz cava.

Totes aquestes situacions són accions comunicatives i no reclamen cap altre ingredient extramusical, ja que l'essència de l'acte n'és ple, d'aquests farciments; el marc o el context configuren un embolcall tan fort que es pot parlar de *happening*: un escenari natural en plena pista negra de la Molina on el públic passa a una certa velocitat –de vegades rodolant...– per davant dels intèrprets, el moviment organitzat dels gegants, la parella d'avis que balla el tango amb aquella gràcia, o el músic de jazz que s'aixeca per fer un solo mentre el pianista l'acompanya amb la mà esquerra, i amb la dreta aguantant el got...

En un entorn musical d'*Art music* –aquelles situacions que tots sense excepció coincidiríem a definir com a concert–, també hi són, aquests ingredients extramusicals: les coreografies que fan les arcades de la secció de corda; la tradicional forma d'aplaudir al director o al compositor que solen fer els mestres de la corda, picant amb l'arquet sobre el faristol; però també la senyora que estossega en el moment més delicat de l'obra; el públic que fa un intent d'aplaudiment després del primer moviment mentre els entesos el fan callar amb el consegüent xxxsst...

Malgrat aquests i altres detalls no-musicals, els concerts "convencionals" són força sobris, però. Tot i que aquesta sobrietat m'enamora, entenc, i veig amb bons ulls, que els músics i el públic desitgin explorar terrenys que apropin el concert cap al *happening*. No veig, però, que el futur de la música de concert depengui en gran mesura d'aquestes innovacions escèniques o interdisciplinàries. Cada plat té el seu farcit. Podem barrejar, però sense perdre els sabors originals!

En qualsevol cas, abans que substituir, m'inclinaria més per sumar. Vull dir: 1 afegir musicalitat al *happening*, però sense perjudicar l'essència del context; 2 afegir *happening* a l'*Art music* sense perjudicar l'essència de la música, i 3 provocar més moviment de públic i músics per la gran varietat de contextos "concertívols" que la terra ens ofereix.



Salvador Brotons

Professor de Direcció d'Orquestra i de Composició de l'ESMUC

Com a director d'orquestra i intèrpret, sempre m'he preguntat què hauríem de fer per atreure més públic als concerts i generar un més gran entusiasme. Certament, el concert simfònic clàssic és una de les poques manifestacions que gairebé no ha evolucionat gens. El director surt, dona l'esquena a l'auditori, dirigeix, fa la seva feina i al final saluda al públic respectuosament i desapareix de l'escena. Això, als segles XVIII-XIX i principi del XX era perfecte. El públic havia d'anar a les sales de concerts imperativament, ja que no tenia altres alternatives si volia escoltar música. Avui, però, tot ha canviat molt. A les cases tenim tot un ventall de possibilitats al nostre abast, i les ofertes de concerts en directe s'han multiplicat a tots els nivells.

Per tant, ara som nosaltres, els intèrprets, els que hem de procurar atreure l'audiència amb ofertes suggerents, noves i més directes. Crec que hauríem d'emfasitzar més la força del concert en directe, el fet de comunicar-nos físicament amb l'oient. D'aquí, tal volta, hem d'aprendre una mica de les músiques més populars. Per exemple, els rockers, amb un producte més simple, fàcil i entenedor, arriben a un gran públic. En canvi, a nosaltres, que oferim un producte més elaborat, el gran públic ens identifica com a músics elitistes, avorrits i fins i tot anacrònics.

Crec que més sovint hauríem de trencar la barrera entre l'escenari i l'auditori. Als EUA ja fa molt temps que això es fa sense problemes i crec que els resultats són força positius, ja que tot i estar travessant temps de crisi, l'audiència creix. Allà, el director o l'intèrpret en general es converteix en un comunicador a tots els nivells, com a artista i com a pedagog. És pràctica habitual que l'intèrpret s'adreci a l'audiència, doni detalls de les obres que s'interpretaran, presenti els artistes convidats, etc., i que al final del concert sigui accessible a l'audiència entusiasta. Aquest contacte directe entre intèrpret i auditori ajuda a humanitzar més els concerts simfònics i a crear més afecció per a la gran música.

Seminari sobre el piano



SUSANNA SÁEZ

Potser inconscientment, sembla que en la reflexió al voltant del piano només càpiga la tècnica instrumental, la projecció d'un ideal del perfeccionament artístic de la interpretació, una apologia de les possibilitats tècniques a l'ombra del mite dels grans pianistes. Evidentment, aquesta és la punta de l'iceberg, però per a qualsevol estudiant de piano és imprescindible apropiarse a tota la realitat del seu instrument i no només a aquesta superfície estel·lar.

Una bona manera és conèixer l'instrument amb independència del seu intèrpret, cosa que per a altres instrumentistes sembla més obvi. Si a més, el pianista ha de passar hores d'estudi en un centre acadèmic, és important que sigui conscient de més coses que no només la interpretació.

Algunes d'aquestes idees semblen haver motivat iniciatives com la del passat 11 de febrer. Un seminari sobre el piano que l'ESMUC va proposar com una activitat formativa per a tots els estudiants de piano de l'Escola, tant si el tenen com a instrument principal o secundari.

El seminari es va estructurar en tres parts: la cultura europea del piano, el seu manteniment bàsic i la normativa d'ús a l'Escola.

Es va presentar com una conferència taller amb les intervencions de dos especialistes convidats, Carles Sigüenza i Carles Horvath, i d'Antoni Flotats, responsable del Parc d'Instrumentes de l'ESMUC.

En la primera part es va fer un recorregut per la història del piano, en què constructors, intèrprets, compositors i em-

presaris es presenten com a forces d'interacció bàsiques, a la vegada immerses en una societat i en una economia industrial que afavoreixen el desenvolupament de l'instrument. El concepte de cultura europea del piano s'expandeix a nivell internacional quan es fixen, a grans trets, els tres tipus de so del piano: so europeu (de baixos més clars), so americà (la conquesta de la potència) i so japonès: el so estàndard més popularitzat.

En la segona part, aquesta identitat geogràfica i sonora es va explicar a partir de les diferències del mecanisme, que han estat motivades no només pels constructors, sinó per demandes de la mateixa societat.

Per últim, es van explicar i aclarir les condicions que millor garanteixen la qualitat dels pianos als centres acadèmics. La humitat i la temperatura són factors claus, però també l'acció individual de cada alumne, que ha d'avisar immediatament quan detecti problemes en l'instrument que està fent servir.

L'objectiu és que el seminari sobre el piano se celebri cada any per consolidar una major consciència sobre el valor del piano com a instrument en si mateix; una consciència que no es quedi sempre en la arcàdica dimensió simbòlica d'un instrument que sí que pot arribar a fer màgia, però gràcies a tota una sèrie d'accions físiques que cal cuidar.

Maria del Mar Poyatos
Estudiant de Musicologia

Les flautes de vidre de Claude Laurent

Una joia del romanticisme

per MONTSERRAT GASCÓN

La idea d'una flauta de cristall sempre ha fascinat escriptors i poetes, els quals evocuen els sons més purs i intangibles, resonàncies oníriques i paratges idíl·lics. Una de les referències més antigues que tenim de l'existència d'una flauta de vidre a Occident es troba en l'inventari dels instruments musicals de Henry VIII, que fou rei d'Anglaterra entre 1509 i 1547 i amant de la flauta. En aquest inventari, s'hi citen 60 flautes de fusta, 9 de marfil, 3 de vidre, 6 fifes, 58 flautes de bec de fusta i 18 flautes de bec de marfil. També en l'*Harmonicorum* de Mersenne, publicat el 1636, es detalla que les flautes travesseres poden ser de fusta de prunera, de cirerer, de boix i d'altres fustes fàcils de treballar i també de diversos materials com el marfil, el vidre i, sorprenentment, la cera. Segons el flautista i historiador Leonardo de Lorenzo (1875-1962), també Frederic II de Prússia, reconegut flautista al servei del qual treballava el cèlebre J. J. Quantz, tenia entre les seves nombroses flautes alguns exemplars de vidre i fins i tot una d'ambre.

L'any 1806 el rellotger Claude Laurent (17??-1848) va obtenir la patent per la "nouvelle fabrication des flûtes en cristal". En l'especificació d'aquesta patent, hi diu: "Després de buscar durant molt de temps la manera de resoldre la ben coneguda variació en el to de les flautes, originada per les condicions higromètriques de l'atmosfera i per la humitat provinent de l'alè de l'interpret; i, volent al mateix temps, poder donar claredat i perfecta puresa al so d'aquest instrument, l'inventor ha descobert que el vidre és el material adequat, ja que produeix sons de la dolçor i puresa desitjats i a la vegada manté l'afinació de l'instrument inalterable, dona estabilitat al so i li confereix un aspecte atractiu." Continua dient que "les flautes de fusta i d'ivori són molt sensibles a l'alternança de condicions d'humitat i sequedat, es ressequen i de vegades s'esquerden si estan molt de temps en un ambient massa sec sense ser tocades. El vidre, en canvi, no es veu afectat per les alte-



FLAUTA CONSTRUÏDA PER CLAUDE LAURENT A PARÍS, 1839. EXEMPLAR DEL MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA (MDMB 149)

racions ambientals i sempre preserva les mateixes dimensions, la qual cosa fa que l'instrument sigui més sonor i còmode de tocar. El treball amb aquest material presenta unes dificultats que hem hagut de superar. Però tanmateix, hem trobat els mitjans de fer-ho i fins i tot de perfeccionar l'instrument".

S'explica també que el mecanisme que sosté les claus està cargolat directament al tub a través d'unes platines d'argent, sistema innovador que adoptaran també els altres constructors a partir d'aquell moment.

El mateix any, Laurent guanyà amb aquesta flauta una medalla de plata a l'Exposició Industrial de París. Una comissió d'experts del Conservatori Imperial va elaborar un informe sobre aquest nou instrument que havia despertat expectació a tot Europa. Diaris i revistes de diversos països van publicar

«Est-ce une flûte de cristal?
Non, c'est la voix de l'eau qui chante»
Pierre Dupont¹

la notícia següent: "La comissió de membres del Conservatori Imperial de Música de París encarregada d'examinar una flauta de vidre feta per M. Laurent, de Langres, rellotger, establert a París, Quai de Gevres Nr. 22, ha comparat aquest nou instrument amb d'altres fabricats fins al moment. Les proves s'han realitzat a diferents nivells de temperatura -des de 5 o 6 graus sota zero en un termòmetre Réaumur² fins a les més altes temperatures originades per una llar de foc. El resultat d'aquestes diverses proves és que l'instrument de vidre no ha sofert cap variació en el so en passar sobtadament de fred a calor: proves que no podrien superar una flauta de fusta o de marfil sense perill de trencar-se i sense experimentar una gran alteració en el to. Examinant tot seguit les qualitats que aquest instrument de vidre presenta, la comissió ha reconegut: 1) que

la flauta de M. Laurent és més fàcil de tocar, tot i que és una mica més pesada de sostenir que altres instruments; 2) que encara que el seu so no sigui més gran que el d'una flauta de fusta o marfil, sí que és més brillant, pur i homogeni;

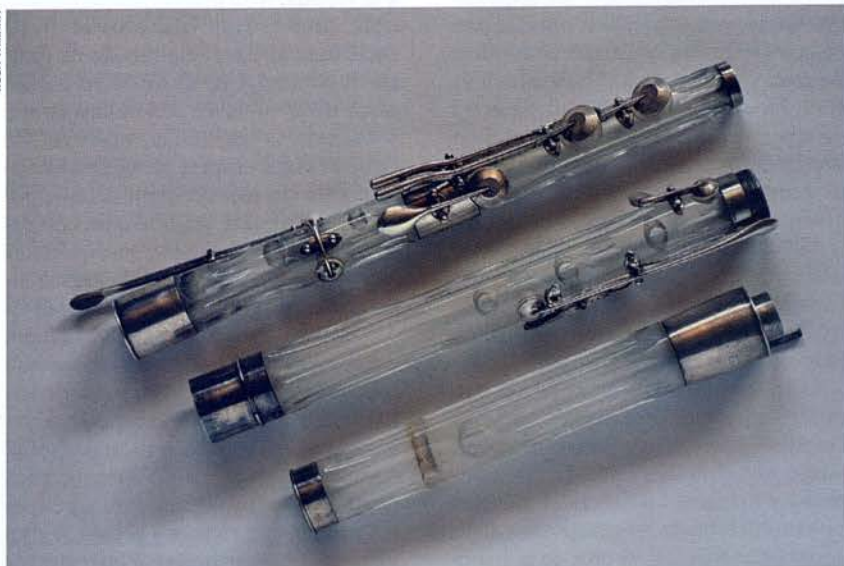
Les flautes de Laurent eren exòtiques obres d'art, objectes fastuosos construïts amb vidres de gran qualitat, mecanisme de plata o bronze i, sovint, incrustacions de pedres precioses.

ROSA TAMARIT



MONTSERRAT GASCÓN OFERIRÀ DOS CONCERTS AMB UNA FLAUTA DE VIDRE DE CLAUDE LAURENT, AMB HEIDI TSAI AL PIANOFORTE, EL PROPER 8 DE MAIG EN EL CICLE LA MÚSICA DEL MUSEU, AL MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA. (MDMB149)

ROSA TAMARIT



FLAUTA DE CLAUDE LAURENT. EXEMPLAR DEL MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA (MDMB 149)

3) que el mecanisme de les claus està elaborat de manera molt més perfecta que el d'altres instruments dels més famosos constructors.

Pel que fa a l'inconvenient del pes, la comissió ha reconegut que aquest problema pot desaparèixer amb l'hàbit. A més, M. Laurent ha assenyalat la possibilitat de reduir el pes de la seva flauta fins a equiparar-lo al de les fustes més pesants emprades en la factura de les flautes ordinàries, sense alterar les qualitats de l'instrument.

Aquests diferents punts de comparació, establerts entre l'instrument de vidre i els millors instruments de fusta, han donat un resultat totalment avantatjós per al primer. La Comissió considera que la fabricació de flautes amb vidre mereix ser encoratjada, tant per la perfecció de la flauta com per la seva elaboració.

Aquest informe ha estat realitzat al Conservatori el 14 de maig de 1806. Està firmat pels inspectors M. M. Gossec, Méhul i Cherubini; els professors Wunderlich, Ozi, Lefevre, Ch. Duvernoy, Sallentin i Delcambre, i el director del Conservatori, M. Sarette."

El segle XIX va portar la flauta fora dels salons i la va introduir a les sales de concerts. El seu disseny va haver de modificar-se per buscar un so més potent i brillant que es projectés en els nous escenaris i li assegurés un lloc dins l'orquestra en expansió. Des de principi del segle, les innovacions en els instruments

es van succeir ràpidament gràcies també al desenvolupament de nova tecnologia. Una nova generació de constructors experimentava amb embocadures i forats per als dits més amples, utilitzant nous materials i afegint noves claus que permetien tocar millor i més fàcilment en tots els tons. Laurent era a l'avantguarda dels constructors de flautes més innovadors, creant la tecnologia que li permetrà muntar el mecanisme sobre vidre. Al llarg dels anys de funcionament del seu taller, Laurent va construir flautes amb 3, 4, 7, 8, 9 i més claus, fins a arribar a construir-ne una, l'any 1844, amb el sistema de 16 claus inventat per Theobald Boehm (1794-1881). L'any 1834 va crear un model amb 12 claus que baixava fins el Sol2, tres notes per sota de la tessitura normal de la flauta (Do3). El flautista alemany Johann Sedlatzek (1789-1855?) tocava amb un d'aquests instruments. Aquest Sol greu era molt difícil de fer sonar i sortia molt rarament, però quan això passava, Sedlatzek, en ple concert, aixecava la flauta i li feia una profunda reverència!

Les flautes de Claude Laurent van ser molt apreciades per la bellesa del seu disseny a més de les seves virtuts musicals. Al llarg de diverses dècades, des que va obtenir la patent i fins a la seva mort, no va deixar de tenir una gran demanda d'instruments.

Atès l'èxit del seu negoci, al cap de pocs anys traslladà la seva botiga a les galeries del jardí del Palais Royal, on els joiers i altres artesans de renom obrien els seus tallers i *boutiques*, i que va esdevenir un *boulevard* de moda i lloc de trobada social dels parisencs més distingits. Entre barrets estrafolaris, joies valuoses i vestits sofisticats, les vitrines d'aquestes galeries sota les arcades del Palau exhibien els delicats instruments de Laurent, que rebia la visita dels clients més selectes.

Alguns testimonis de l'època ens diuen com van ser de reconegudes les propietats musicals d'aquestes flautes. Segons una crònica de 1808, "*el flautista parisenc Dubois va fer un concert amb la seva flauta de vidre a Amsterdam i tothom va poder constatar que el so d'aquest instrument és extraordinàriament pur i uniforme*". Wunderlich, professor de flauta del Conservatori de París, va escriure en la seva obra pedagògica *Principes élémentaires de la flûte* (1812) que la *flûte de cristal* mereixia ser elogiada no solament a causa de mantenir-se inalterable davant l'oscil·lació de la temperatura, sinó també per la bellesa i equi-

Grans personalitats del segle XIX, com Napoleó Bonaparte, l'emperador Francesc I d'Àustria o el compositor Giacomo Meyerbeer, van tenir flautes de vidre.

ROSA TAMARIT



DETALL DE L'EXTREM SUPERIOR D'UNA DE LES FLAUTES DE CLAUDE LAURENT DEL MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA (MDMB 149)

JOSEP HERRERO



MOMENT DE LA RESTAURACIÓ DE L'EXEMPLAR MDMB 149 DEL MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA

llibri del seu so. El rei Louis Napoléon d'Holanda, germà de Napoleó Bonaparte, va regalar una flauta de Laurent amb incrustacions de joies a les claus³ al gran virtuós Louis Drouët (1792-1873) quan el contractà com a primer flautista de la cort holandesa. Uns anys més tard el mateix Napoleó Bonaparte s'endugué Drouët a la seva cort parisenc i el va obsequiar amb un nou instrument de Laurent amb l'ànim d'igualar, i tal vegada superar, el magnífic regal ofert pel seu germà. Possiblement, Drouët va tocar amb aquest instrument al Covent Garden de Londres l'any 1816 quan John Quincy Adams, aleshores president dels Estats Units i flautista amateur, declarà: *"Ha sobrepassat qualsevol altra cosa que jo hagi sentit mai en aquest instrument."* Posteriorment, també a Londres, W. N. James, editor de la revista *"The Flutist's Magazine"*, va escriure: *"És impossible imaginar un so tan bell com el de Mr. Drouët; s'ha d'escoltar per tal de poder-ho apreciar. Si el so fos visible als ulls, el veuríem com pilars de cristall sota els raigs del sol,⁴ tan clar, tan transparent, tan brillant, i tan sòlid a la vegada que sembla l'essència genuïna del so, sense cap núvol o partícula d'impuresa. La seva execució és el just ideal de la perfecció, és gairebé miraculós."* Segons algunes fonts, Richard Strauss considerava les flautes de vidre molt superiors a les altres en el seu ús dins l'orquestra. Sabem també que Johann Georg Bürkli-Füssli (1793-1851), primer flauta de l'Orquestra de l'Allgemeine Musik-Gesellschaft de Zuric, regularment dirigida per Wagner, tocava –de manera superba– una flauta de vidre. A Espanya, el flautista Joaquín Valverde Durán (1846-1910) fa referència l'any 1886 als molts elogis que havien rebut els instruments de Laurent.

El 1833, Claude Laurent era un constructor tan respectat, que Boehm, el pare de la flauta moderna, li va fer una visita per ensenyar-li la nova

flauta que havia inventat. Durant la primera meitat del segle XIX, les flautes de Laurent destacaven de tota la resta. A part d'instruments musicals de nivell excepcional, eren exòtiques obres d'art, objectes fastuosos construïts amb vidres de gran qualitat –n'hi havia de vidre verd, blau i incolor, en funció de la seva composició; mecanisme de plata o bronze i de vegades amb incrustacions de pedres precioses (ametistes, perles, granats...) o bijuteria. Si bé pocs professionals se les podien permetre, atès el seu cost elevat, eren molt preades per l'aristocràcia de l'Europa romàntica, que trobava en aquests instruments el seu ideal de bellesa i perfecció.

Grans personalitats del segle XIX van posseir-ne alguns exemplars, com ara Napoleó Bonaparte, James Madison –quart president dels Estats Units–, l'emperador Francesc I d'Àustria, Louis Napoléon d'Holanda, el compositor Giacomo Meyerbeer, el virtuós de la flauta Louis Drouët, el rei d'Espanya José Bonaparte, etc.

El 1847 el taller de Laurent tenia cinc treballadors i un volum anual de negoci equivalent a la inusual suma de 30.000 francs. Laurent va continuar amb la manufactura de flautes de vidre fins al final de la seva vida, l'any 1848. No es coneix cap instrument de Laurent fet d'un altre material. A les targetes del seu negoci, hi deia: *Flûtes en cristal, faites par Mr. Laurent, Horologer, Mechanicien*, cosa que ens fa pensar que es va dedicar plenament a fabricar només aquests rars instruments.

Després de la mort de Laurent, el seu

ajudant J. D. Breton va esdevenir el seu successor i va continuar amb la producció de flautes de vidre mentre feia, a la vegada, instruments d'altres materials. Amb Breton va acabar la utilització del vidre en l'elaboració de flautes de concert. Una de les raons per les quals no hi va haver continuïtat va ser, òbviament, la fragilitat del material. Tot i que el vidre emprat té un gruix considerable i és més resistent del que podria semblar, una caiguda o un cop accidental pot tenir unes conseqüències irreversibles. Una altra raó va ser la dificultat de subjectar el mecanisme al vidre, procés llarg, costós i arriscat que encaria les flautes de tal manera que pocs professionals podien adquirir-les. Laurent era un artesà excepcional, segurament gràcies al seu primigeni ofici de rellotger, que va assolir una tècnica depuradíssima per muntar el mecanisme sobre vidre, tècnica a la qual la gran majoria de constructors d'instruments potser no gosaven aventurar-se o no hi van reeixir.

Atenent a la seva fragilitat, només queden unes poques desenes d'exemplars, repartides en museus d'arreu del món (Cité de la Musique de París, Victoria and Albert Museum de Londres, Metropolitan Museum of Art a Nova York, entre d'altres, i especialment a la col·lecció Dayton C. Miller⁵ de la Biblioteca del Congrés de Washington, on es troben 18 flautes i *piccolos* de Laurent). És difícil quantificar les que no estan catalogades i són propietat particular, però n'hi podria haver una vintena més. Molts d'aquests instruments estan incomplets o trencats i molt pocs es troben en condicions de ser tocats.

Al Museu de la Música de Barcelona hi ha dos exemplars sencers i un fragment, possiblement el que queda d'una tercera flauta que es va trencar. La primera d'aquestes flautes està construï-

A causa de la seva fragilitat, només queden unes poques desenes d'exemplars de flautes de vidre, repartides en museus d'arreu del món.



da amb vidre fos, juntures i mecanisme de plata. De secció cònica i feta en quatre parts, consta de vuit claus i la seva nota més greu és un Do3. El vidre està tallat en forma acanalada amb el doble propòsit d'ornamentar i treure-li pes, ja que el seu gruix voreja els 5 mm. L'extrem superior de la flauta està rematat amb un tap ornamentat amb nacre artísticament treballat. Va ser construïda per Laurent a París l'any 1839 i porta la inscripció: *Palais Royal* nr. 65 –l'adreça del seu taller i botiga– i *Breveté* (patentada).

El segon exemplar és del 1844, consta de 9 claus i baixa fins a un Si2. És igualment de vidre i plata i té incrustacions de vidres vermells en algunes claus.

Aquests instruments van ser adquirits pel Museu l'any 1944 sense que n'hagi quedat constància de la procedència.

Recentment, sota l'impuls de Romà Escalas, director del Museu de la Música de Barcelona, i de l'equip de restauració del mateix museu, s'ha dut a terme un llarg procés de recerca que ha culminat en la restauració del primer d'aquests dos exemplars de Laurent, del qual tindrem l'oportunitat de poder escoltar el so intemporal i cristal·lí –mai millor dit!– en la sessió del 8 de maig d'enguany dins del cicle La Música del Museu que farà reviure la seva veu oblidada.

Agraïments al Museu de la Música de Barcelona i a la Biblioteca de l'ESMUC.

NOTES

1. De "*La Chanson des prés*" (184?) de Pierre Dupont (1821-1870), poeta i músic.
2. Equivalent a uns -7° centígrads.
3. Actualment es pot contemplar aquest exemplar al Rijkmuseum d'Amsterdam.
4. Segurament, W. N. James es refereix al fenomen que es produeix quan un raig de sol passa a través de partícules de cristall de gel a l'atmosfera, formant un pilar o columna de llum vertical.
5. Dayton Clarence Miller (1866 -1941), científic americà, físic acústic i astrònom, pioner en la investigació dels raigs X. Era també flautista amateur i reuní la col·lecció de flautes més gran del món, la qual es troba actualment a la Biblioteca del Congrés de Washington. La Dayton C. Miller Flute Collection consta d'uns 1.700 instruments, a més d'altres materials, com fotografies, patents, documents, partitures, quadres, etc., referents a la flauta.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ROCKSTRO, Richard Shepperd. *A Treatise on the construction, the history and the practice of the flute*. London: Rudall, Carte & Co., 1890.
- HAINE, Malou. *Les facteurs d'instruments de musique au XIXème siècle, des artisans face à l'industrialisation*. Brussel·les: Edition de l'Université de Bruxelles, 1985.
- MILLER, Dayton C. "Flutes of Glass". A: *The flutist magazine*, juliol de 1925, 6, 7.
- VENTZKE, Karl. "Kristallglasflöten im 19. Jahrhundert". A: *Tibia*, 1979, vol. 3, p. 397-99.
- Esprit des journaux français et étrangers*. Bruxelles: juliol de 1806, VII, p. 129-131.
- Allgemeine musikalische Zeitung. *Ein Concert am Hofe Napoleon's*. October 1847, 49, 43, p. 741-744.
- DE LORENZO, Leonardo. *My complete history of the flute*. New York, 1952, reeditat per Texas Tech University Press, Lubbock, Texas, 1992.
- POWELL, Ardall. *The flute*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- CASTELLANI, Giuliano. *Ferdinando Paer. Biografia, opere e documenti degli anni parigini*. Berna: Peter Lang A.G., 2008.
- VALVERDE DURÁN, Joaquín. *La Flauta. Su historia, su estudio*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1886. Reeditat pel Conservatorio Superior de Música de Sevilla y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1997.

Montserrat Gascón és flautista i professora de música de cambra, flauta i traverso a l'ESMUC.

AGENDA ESMUC

Activitats

abril 2011

Dilluns 4, a les 15.00 h.
ESMUC. Aula per determinar

Conferència: "El treball del compositor americà-israeli Menachem Zur".
Organitza: Departament de Teoria, Composició i Direcció.

Dilluns 4, a les 20.30 h.
Església de Sant Felip Neri de Barcelona

Cor i Orquestra de l'ESMUC. Cantus firmus. *Cantates* de J. S. Bach.
Dins del XXXIV Festival de Música Antiga de Barcelona.

Dijous 14, de les 15.00 a les 18.00 h.
ESMUC. Aula per determinar

Conferència: "Presentació dels treballs sobre morfologia i sintaxi del ritme i de la melodia", a càrrec de Fausto Roca, professor de la Universitat de Barcelona.
Organitza: Departament de Teoria, Composició i Direcció.

Dijous 14, a les 20.30 h.
Església de Sant Felip Neri de Barcelona

Concert de l'Orquestra i Cor de Música Antiga de l'ESMUC.
Dins del Cicle de Concerts Centre Robert Gerhard.
Director: Xavier Díaz-Latorre. Obres de Francesc Valls.

Dissabte 16 abril, a les 19.00 h.
Col·legiata de Sant Vicenç de Cardona

Concert de l'Orquestra i Cor de Música Antiga de l'ESMUC.
Dins del Cicle de Concerts Centre Robert Gerhard.
Director: Xavier Díaz-Latorre. Obres de Francesc Valls.



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

JOAN MARTÍ

En Joan Martí és un reconegut luthier que ha col·laborat en diferents ocasions amb l'ESMUC. El passat 31 de març, la mostra d'instruments es va dedicar als seus clavicèm-bals i clavicordis. En l'acte es va projectar un documental realitzat per Romà Guardiet sobre la construcció d'un dels seus instruments. A l'hora de fer aquesta entrevista, arribem i, com sempre, trobem Joan Martí al taller, absorbit en la feina. Ens convida a passar-hi i ens ensenya les seves últimes novetats.

per LAIA SÀNCHEZ I VIDAL
Musicòloga i editora musical

—En quins instruments estàs treballant ara?

—Ara estic acabant l'*spinettino* que va dins l'orgue Hauslaib del Museu de la Música de Barcelona, i també estic treballant en un virginal basat en Ruckers. Fa poc va sortir del taller un clave basat en els models de Christian Zell d'Hamburg i de Barcelona.

—Joan, portes més de trenta anys dedicat a la construcció i la restauració d'instruments històrics de teclat. I per què claves?

—Exactament 36 anys! La meua idea inicial no era fer claves, sinó violes de gamba i vaig anar a Basilea a conèixer-ne un constructor. A l'*Schola Cantorum* vaig sentir el Pere Casulleras tocar un virginal. La quantitat i la qualitat del so que sortia d'aquell instrument em va entusiasmar, i vaig pensar que jo ho podia fer.

—Llavors, com en vas aprendre?

—De formació específica no en tinc, sóc absolutament autodidacte. Vaig fer un tros de la carrera d'arquitectura, així que el treball manual, amb la fusta, els plànols, la concepció de l'espai, etc., eren elements amb els quals ja havia treballat. Parteixes d'un model que t'interessa. Has d'intentar entendre per què té aquell so i, si no sona, veure quin so pot tenir. Llavors has de treballar els materials partint d'un model que ja existeix per aconseguir-lo. Fas el teu instrument, però a partir d'aquests condicionants.

—Treballes amb models històrics. Com plantejes cada instrument?

—Mai no m'he plantejat fer una còpia. Trio un model que m'interessa pel so i intento entendre per què és d'aquella manera. Primer hi ha una etapa de reflexió, que va madurant i en la qual vas imaginant tot el que cal per poder treballar aquest so. És un procés que comença abans de l'instrument i s'allarga durant tota la construcció.

—I com tries els models?

—Normalment la gent sol voler instruments que serveixin per a un repertori molt ampli, o bé ja vénen amb una tipologia d'instrument al cap. Llavors jo proposo un model que a mi m'interessi treballar i que s'adapti a les necessitats del comprador, i normalment me l'accepten. Si tu expliques bé quina és la teua idea del so de l'instrument, què n'esperes, i per què val la pena, normalment els acabes convenent. Així que normalment treballo amb instruments que em vénen de gust.

—Quina relació estableixes amb els instruments que construeixes?

—Hi ha hagut de tot. Hi ha instruments, sobretot al començament, que en un principi no tenien destinatari i que després es van vendre. Em va costar més desprendre'm d'aquests que d'altres que ja d'un principi plantejes per encàrrec. Quan treballes sabent que serà per a un comprador, ja hi estableixes una relació diferent i no et sap greu donar-lo, perquè l'objectiu inicial ja era que se l'emportés. Normalment, com que quan el recullen estan contents, també m'hi fan a mi.

—A part de construir instruments, també has treballat en restauració. Com afecta aquesta feina la construcció pròpiament dita?

—Penso que per restaurar és important haver construït. Si construeixes, saps quines són les parts sensibles de l'instrument, mentre que si no ho has fet mai, pots perdre elements irrecuperables sense saber-ho. La restauració és una feina molt delicada. Si t'equivocoques o fas un procés irreversible, pots malmetre una peça històrica. No crec que hagi de ser un gran constructor per poder restaurar, però sí que has de tenir un gran respecte per l'instrument. Has de prendre moltes decisions, i seria bo tenir un equip o un entorn que faci possible l'intercanvi d'idees. Al nostre país estem bastant sols a l'hora de fer aquesta fei-



EL JOAN I LA FINA
DAVANT DE L'SPINETTINO

na, el teu criteri és l'únic que fas servir, i això genera molts dubtes. He de dir que és una feina en la qual aprens molt, perquè estàs remenant les entranyes de la construcció de models històrics, i això et permet veure i entendre moltes coses.

—Quina ha estat la teua relació amb l'ESMUC?

—La meua relació amb l'ESMUC ha estat bona. D'entrada em van comprar un clave italià, el Trasontini, que era un instrument que havia fet sense encàrrec. Després em van triar per fer el Zell, que no és precisament un encàrrec petit. Per a mi, fer el primer gran clave de l'ESMUC va ser molt interessant, i a més ha estat un instrument bastant preuat en el Departament d'Antiga. Després n'han vingut més, com el clave Giusti i el clavicordi Silbermann.

—Joan, com és un dia en la vida d'un constructor de claves?

—Doncs com el de qualsevol, no té res de particular. Hi ha la tendència a magnificar aquest tipus de feines, però tot és molt més normal del que sembla. El que sí és cert és que és una feina que demana molta dedicació, i que no te l'acabes de treure del cap, perquè constantment hi dones voltes, sempre intentant entendre el perquè d'allò, o buscant solucions per a allò altre, etc.

—En la vida del Joan hi ha algú molt important: la Fina, la seva dona. Fina, com es porta això de viure amb un constructor de claves?

—Doncs fantàsticament bé. Quan vam decidir viure junts va ser amb la condició que cadascú fes el que volia fer a la vida, i que l'altre hi col·laboraria i hi donaria suport perquè això passés. Ell em va ajudar a mi a aconseguir-ho i jo també ho he procurat. No em puc imaginar el Joan anant a treballar en una oficina, segur que ens hauríem tirat els plats pel cap!

L'encanteri d'una fetillera del violí

TEMPORADA OBC. Patricia Kopatxinskaia, violí. Dir.: Michal Nesterowicz. Satie, Bartók, Prokófiev. L'AUDITORI. 26 DE FEBRER DE 2011.

per Xavier Chavarria

Titular un concert de la temporada de l'OBC "Segle XX per a tots els públics" pressuposa que al públic de la música clàssica encara li fa por la música del segle passat; però també col·loca tota la música del XX al mateix sac, alimenta el tòpic que la majoria d'aquesta música és difícil i críptica, i que aquí programem la més assequible per tal de no espantar el personal. I això no és altra cosa que menystenir el públic i fer un flac favor a la creació contemporània. Pocs dies abans de l'actuació va saltar, inexplicablement, l'obra més ambiciosa del concert, els divertiments d'Steve Reich. Si, a més a més, el programa en

qüestió inclou una obra del XIX i una obra composta fa més de cent anys, el despropòsit del títol s'accentua. Títols com aquest no serveixen de res: ans al contrari, són incomplets, reduccionistes i enganyosos, i només s'expliquen per criteris comercials d'eficàcia dubtosa.

Sort en vam tenir, dels dos artistes convidats, que van redimir la nostra "covardia estètica": el director polonès Michal Nesterowicz i la violinista moldava Patricia Kopatxinskaia, tots dos en la trentena més intrèpida i desacomplexada, van ser els millors ambaixadors de tota aquesta música. I paradoxalment, les obres que van arren-

car més aplaudiments i l'entusiasme del públic van ser els dos bisos que va tocar la Kopatxinskaia en acabar la seva actuació a la primera part: dues peces per a violí sol decididament contemporànies, atonals, puntillistes, dissonants, amanides amb sorolls, gestos i xiscles; la música que fa més por de totes va arrencar una ovació entusiasta d'aquest públic a qui els responsables de l'OBC tracten de poruc i conservador. I les armes de la jove violinista van ser la naturalitat i el convenciment en allò que feia, en allò que tocava. El compromís de l'interpret amb la música que toca, sigui quina sigui, és el millor aval comunicatiu i la garantia d'èxit. Dos detalls, el títol i els bisos, van donar una dimensió inusitada a aquest concert.

Michal Nesterowicz va conduir l'OBC amb seguretat i eficàcia, amb tanta precisió

com fredor, amb un gest mecànic però impecable: va treure tot el rendiment possible de l'orquestració que Darius Milhaud va fer del ballet *Jack in the box* d'Erik Satie, set minuts de *music-hall* surrealista i lleuger; i a la segona part va fer volar l'OBC en la frenètica i triomfalista *Sinfonia núm. 5* de Prokófiev, dirigida de memòria i amb la directa posada. Però el pic emocional de la vetllada el va propiciar Patricia Kopatxinskaia fent de solista en el deliciós *Concert per a violí i orquestra núm. 1* de Béla Bartók: menuda, decidida i seductora (com la sonoritat del seu violí!); extravagant i ingènua, de mirada absorta i somriure murri; descalça com una fada i magnètica com una fetillera, va hipnotitzar el públic amb una versió incandescent i cristal·lina d'un dels millors concerts per a violí del segle XX. Tot un encanteri.

RMC
318

L'Arts Quartet en la Temporada de Cambra

TEMPORADA DE CAMBRA. Arts Quartet i Albert Guinovart, piano. A. Webern, S. Brotons, R. Schumann. L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 21 DE FEBRER DE 2011.

per Josep Barcons

Hi ha moments en la història de l'art o en la trajectòria d'un creador que el grau de subtilesa adquirit arriba a unes fites de tal excelsitud que sembla que la matèria amb la qual es treballa (el so, els pigments, el ferro, el marbre...) sigui massa rude per poder presentar l'obra sense emmascarar-la. En *L'art de la fuga* bachià, de vegades fa la impressió que la materialitat dels instruments sigui accessòria (Bach, de fet, no determinà per a quina formació l'escribia); o en l'enrevessament polifònic de certs francollamencs, la veu és sovint massa gruixuda per no amagar els refinaments del contrapunt. Un altre d'aquests casos és la *Langsamer Satz* de

Webern per a quartet de corda, escrita en un marc tonal tan fràgil que els equilibris, perquè la peça no es trenqui, són d'orfebreria celestial. A l'hora d'abordar-la, doncs, qualsevol imprecisió d'afinació, qualsevol descurança tímbrica, qualsevol respiració a destemps o qualsevol qualsevol, fan que l'obra no sigui allò que és. Però tot i els "qualsevol" que va haver-hi en la interpretació que en féu l'Arts Quartet, és de lloar la iniciativa de programar-la.

Juntament amb l'obra de Webern, el programa presentava el *Quartet amb piano en Mi, op. 48* de Salvador Brotons. Una obra escrita fa més de vint anys, fruit d'un encàrrec amb motiu d'un aniversa-



ARTS QUARTET

ri personal, per fer -i aquest és el subtítol del quartet- una *Celebration of living* en honor de la persona a qui era dedicat. En aquesta celebració, el bon tacte pianístic d'Albert Guinovart s'acoblava a violí, viola i cello per presentar un discurs eminentment líric, abordat no sempre amb prou flexibilitat en els moments d'escriptura més canònica i un xic mancat de solidesa en les cordes en el vigorós final.

El *Quintet* de Schumann

que ocupava la segona part fou concebut amb *tempi* més aviat ràpids i apressats, amb violències extemporànies en els atacs de les cordes greus, a voltes tenyits també d'inexplicables desigualtats tímbriques. El moment més feliç de la versió recaigué en un tercer moviment, del qual els interpres ressaltaren les aromes zingares, després que optessin per una aproximació més marcial que no pas misteriosa al segon temps.

Rosalyn Tureck deia que els intèrprets –i la sentència és especialment certa en el cas dels intèrprets joves– solen estar més interessats per la seva carrera que no per la música. Des d'aquest punt de vista, els percussionistes es troben en una situació privilegiada, perquè, lliures de bon principi de l'estupidesa intrínseca del divo o la diva –a la qual els cantants, violinistes i pianistes estan molt més exposats–, els és més fàcil de sobrepassar la barrera mental que suposa la carrera en si i dedicar-se a la tasca de fer música, molt més interessant tant per a ells mateixos com per als altres. Tenen a més, els percussionistes, un altre privilegi: la història de la música del segle XX juga al seu favor. Mentre que el repertori postromàntic, en què predominava la corda, el vent i el piano, s'anava enfonsant, de la mà de Schönberg i el dogmàtic Adorno, en el solipsisme, aquests instruments secundaris i sorollosos van despertar l'interès de la música nova, des d'Ives i Varèse fins a John Cage i Steve Reich. Penseu, per exemple, en el paper del piano en *Ionisation* d'Edgard Varèse: és tractat exactament com a instrument de percussió. Quina llàstima!, poden dir alguns. Llàstima? Algú pot creure que, de repertori per a piano, ens en falta?

Aquestes consideracions fan que senti, quan vaig cap a un concert d'un conjunt de percussió, una curiositat i una

Percussió

CONJUNT DE PERCUSSIÓ DE L'ESMUC. Amb la col·laboració de Crossing Lines i la participació de Joan Saura. Edgard Varèse: *Ionisation*; Joan Saura: *ST2* (estrena); Raquel García Tomás: *Shadja* (estrena); Luis Codera Puzo: *Scratching for Marimba and Ensemble* (estrena); Carlos Chávez: *Tambuco*; Amadeo Roldán: *Rítmicas 5 i 6*.

L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 20 DE FEBRER DE 2011.

per Lluís Nacenta

il·lusió especials: és més probable que s'hi doni una experiència musical viva que en altres formats més previsibles, més tancats. En el cas que ens ocupa, jo hi anava amb les ganes, especialment, d'escoltar la peça de Joan Saura. El fet mateix de la seva presència ja indicava que aquest era un concert especial. Tot just entra a l'escenari, en Saura trenca totalment la cerimònia habitual del concert. Apareix tan tranquil, amb el posat de dir "bé, mira, què hi farem", seu davant del seu ordinador... i l'equip no funciona! Us deu semblar una broma, però ho dic ben seriosament: quina forma deliciosa de trencar d'una vegada per totes el nerviosisme històric de la interpretació en viu! Al cap d'uns instants l'equip funcionà, naturalment, i tot va anar bé (com van bé les coses quan estàs tranquil). La peça, però, una obra per a un percussionista i electrònica en viu titulada *ST2*, era una mica decebedora. Era acústicament atrac-

tiva, però tenia la flaqueza, em sembla, de fer el format una mica massa explícit: cada so, acompanyat de les seves resonàncies i alteracions electròniques, com si en comptes d'una peça fos una exhibició dels recursos tècnics disponibles.

No tot el concert va tenir aquest caire obert i tranquil. La interpretació de *Ionisation*, essent sens dubte excel·lent, no va deslliurar-se del neguit que associem a tota obra tècnicament difícil. L'actitud, la tensió, tenia alguna cosa de concert de conservatori, d'experiència, doncs, desagradable i musicalment morta. Parlo només d'un matís. En termes generals, la interpretació va ser enèrgica i precisa, excel·lent al capdavant, com he dit. De les dues peces de compositors recentment graduats a l'ESMUC, la de Luis Codera, *Scratching for Marimba and Ensemble*, era una pura exhibició de virtuosisme del solista de marimba. Espectacular, tan ben feta com vul-

gueu, però ¿a qui li interessa avui la figura retrògrada i decadent del virtuós? Si el que voleu és virtuosisme, ja tenim en Leo Messi i el Circ du Soleil. Que el compositor caigui en el recurs antic del virtuosisme sol indicar que sota aquesta capa d'habilitat tècnica, s'hi amaga la manca d'idees. En l'altra peça d'una jove recentment graduada, *Shadja* per a marimba i vibràfon de Raquel García Tomás, hi havia, en canvi, una idea que sense ser en absolut nova, em va semblar d'allò més interessant. Es tracta de resoldre el problema difícil d'escriure per a dos instruments tan semblants, no intentant cercar el contrast melòdic, rítmic i harmònic entre si, sinó duent-los, ben al contrari, per dos camins que, sense coincidir en cap moment, s'assemblen molt. Així, la combinació dels dos instruments constitueix una mena de foto moguda, una forma identificable però de contorns difusos, i s'assoleix, d'una banda, un curiós efecte d'amplificació –un joc sonor que sembla provenir de més de dos instruments– i, d'altra, la posada en relleu del contrast tímbric –potser per la manca de qualsevol altre contrast entre els dos instruments. Aquest aspecte de la peça de Raquel García Tomás feia pensar en el que fa Poul Ruders en les seves obres per a piano i clavicèmbal. És una idea que, sense ser nova, com he dit, no deixa de resultar sorprenent.

RMC
318

Ministrers d'autenticitat

EUROCONCERT. Capella de Ministrers. José Hernández, contratenor. Pilar Esteban, mezzosoprano. Dir.: Carles Magraner. Verdelet, Brudieu, Tromboncino, D'Oriola, Cornago, Tinctoris. PALAU DE LA MÚSICA. 15 DE FEBRER DE 2011.

per Lluís Trullén

Amb el títol "Fantasiat... Música i poesia a l'època d'Ausiàs March", el conjunt Capella de Ministrers, dirigit des de la seva fundació l'any 1987 per Carles Magraner, i els solistes vocals Pilar Esteban (mezzosoprano) i José Hernández

Pastor (contratenor), van submergir-nos en la música vocal i instrumental dels segles XV i XVI. Un programa atractiu configurat per obres de Brudieu, Tromboncino o Tinctoris, entre altres autors, recollides en el *Cançoner de Montecassino* i en el *Cançonero de Palacio*. De Magraner i el seu conjunt instrumental

–que han enregistrat recentment aquest programa–, cal destacar la puresa del missatge: un plantejament historicista basat en el màxim rigor en què ni un excés desmesurat del color ni, per contra, una excessiva fredor instrumental desvirtuen un discurs plantejat amb naturalitat i en què la paraula té un paper determinant però amb una instrumentació curosa i subtil que esdevé idènticament primordial.

Un deliciós viatge per obres de Brudieu –un dels músics que millor va copsar les pa-

raules d'Ausiàs March–, per pàgines renaixentistes escrites en italià, català, francès concebudes dins la cort d'Alfons el Magnànim a Nàpols –i que gràcies al mecenatge de la cort del monarca van ser recollides en cançoners com el de Montecassino–, i per partitures anònimes com el cèlebre *Dindirín*, van ser cantades per les veus delicioses de José Hernández Pastor i Pilar Esteban, sempre atents a transmetre el missatge suggerent i captivador de les poesies de temàtica preferentment amorosa.

Tamayo amb la Banda

BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA. Dir: Arturo Tamayo. L. Bernstein, E. Gregson, J. A. Amargós, P. Hindemith. L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 20 DE FEBRER DE 2011.

per Josep Barcons

La presència d'Arturo Tamayo al capdavant de la Banda Municipal de Barcelona era tot un al·licient, perquè el músic madrileny ha dirigit i estrenat obres d'un bon nombre de primeres figures de la composició contemporània i ha dirigit en auditoris de renom al capdavant d'algunes de les millors formacions mundials, com l'Ensemble Intercontemporain, la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks o l'Orquestra de la BBC. Si, a més,

les obres del programa eren totes escrites a partir de 1950, d'antuvi Tamayo era un nom idoni per guiar-ne la interpretació. Però potser perquè l'estètica de les obres no era la més afí al director madrileny, o potser per la seva inexperiència al capdavant d'una banda, el cert és que el resultat artístic no tingué la rellevància que la plantilla permet assolir.

A la suite *Candide*, li faltà el tacte suau i càlid que demana la música de Bernstein,

en una versió que no deixava entreveure delicadesa ni empatia en el tracte i que tampoc no traspuava la candidesa que reclama la partitura des del títol mateix. La delicadesa també faltà en diversos moments de la magnífica *Simfonia en Si bemoll per a banda* de Paul Hindemith. Una obra que –si no coneixen– val la pena que mirin de descobrir. Més que manca de precisió, el que es trobà a faltar en la lectura de Tamayo fou sobretot l'expansió de força, l'elasticitat i el vigor de la peça, que en alguns moments arribà a sonar (i això és inaudit en aquesta obra!) un xic anodina.

L'obra estrenada en aquest programa (no ens cansarem de repetir-ho: és encomiable la política d'encàrrecs d'en-

guany per celebrar el 125è aniversari de la formació!) eren els *Jocs temàtics per a banda* de Joan Albert Amargós, que sonaren més magnífics que no pas esponjosos, tot amagant la imaginable permeabilitat tímbrica i motívica de la seva escriptura. En canvi, en el *Concert per a tuba* d'Edward Gregson, la banda féu un bon paper a l'hora d'acompanyar el solista de l'OBC Pablo Manuel Fernández. Si amb l'orquestra les seves intervencions són sempre sòlides, generoses i segures, a l'hora de defensar l'escriptura solística de l'obra de Gregson, al músic asturià li faltà un xic d'aire i projecció. Això no obsta, però, per a un delicat bis final de la *Cançó núm. 6* de F. Mompou.

'Il était une fois à'... Sabadell

LES CONTES D'HOFFMANN de Jacques Offenbach. Llibret: Jules Barbier. Javier Agulló, Gemma Coma-Alabert, Svetozar Rangelov, Saïoa Hernández, Maite Alberola, Marta Valero, Albert Deprius, Marc Sala, Beñat Egiarte, Joan García, Xavier Mendoza, Laura Vila. Orquestra Simfònica del Vallès. Dir. escènica: Carles Ortiz. Dir. musical: Rubén Gimeno. TEATRE LA FARÀNDULA (SABADELL). 27 DE FEBRER DE 2011.

per M. Conde Pons

Jacques Offenbach era conegut principalment com a compositor d'operetes, però la seva producció operística també va ser prolífica i exitosa. *Les contes d'Hoffmann* és una mostra de l'extraordinari i generós talent del compositor alemany fincat a França i té tots els ingredients per convertir una representació en una vetllada agradable i divertida, tot i que el tema –per molt que sigui en forma de conte– sigui més aviat amarg. Offenbach no pot amagar, malgrat que es tracti d'una òpera, certs elements més propis de l'opereta, com és l'accent grotesc de personatges secundaris com ara Spalanzani, Cochénille, Piti-chinaccio o fins i tot el dels

malèfics Coppélius, Miracle o Dappertutto.

Els Amics de l'Òpera de Sabadell van programar amb gran dignitat aquest títol, amb una proposta escènica novament encarregada a Carles Ortiz, que aquí es mostrà enginyós, emprant un joc de llums i cortines, figures que apareixien i desapareixien evocant els fantasmes d'Hoffmann i un reduït però lluit joc d'*attrezzo*. Ortiz treballà l'accentuació dels elements més definitoris de cada personatge i aconseguí resultats diversos en funció de l'aportació individual dels intèrprets.

Cal dir que *Els contes d'Hoffmann* no és, en absolut, una òpera fàcil a nivell musical, per molt lleugera



que pugui semblar en alguns moments. Hi ha una exigència evident a l'orquestra i va ser un encert comptar amb el titular de l'Orquestra Simfònica del Vallès, Rubén Gimeno, per a un títol tan ambiciós musicalment com aquest. Gimeno va demostrar conèixer el seu col·lectiu i es va mostrar atent a guiar tant els seus músics com els cantants que hi havia a l'escenari. Un mèrit afegit, cal dir-ho, perquè la responsabilitat en un fossat com aquest i amb les característiques d'una part dels cantants participants –joventut, il·lusió i, per contra, inexperiència– és encara més gran. I tot i això, a l'escenari apare-

gueren grans veus del panorama català, com les delicioses Gemma Coma-Alabert (Nicklausse) i Maite Alberola (Antonia), a més d'una Saïoa Hernández un pèl encotillada en un paper –i un vestit– poc còmode a les seves característiques vocals com Olympia. Les veus masculines no brillaren tant, però Javier Agulló defensà amb solvència l'extens i exigent rol principal. Svetozar Rangelov té un timbre dur i un punt opac, cosa que s'accentuà al llarg de les seves quatre intervencions. Molt competents resultaren, finalment, Marta Valero, Xavier Mendoza i Beñat Egiarte, Laura Vila i Marc Sala.

RMC
318

Gràcies per la propina

IBERCAMERA. Jorge Luis Prats, piano. Villa-Lobos, Granados, Fariñas, Ravel.
PALAU DE LA MÚSICA. 28 DE FEBRER DE 2011.

per Josep Barcons

No. No es deixin enganyar pel títol: no s'ha fet cap adaptació musical de l'obra homònima de Ferran Torrent. Almenys que sapiguem. I bé seria una bona opció, aprofitant la tirada mediàtica del *Pa negre* que també parla de nens en la postguerra. L'únic que tenen en comú la pel·lícula d'Agustí Villaronga i el recital que ressenyem és que el film captivà en els Premis Goya i que Jorge Luis Prats captivà en la seva interpretació de les *Goyescas*.

Però parlàvem de propines. Que no és un tema irrellevant, ni a casa nostra (on se n'està perdent l'arrelat costum), ni si es marxa a fora, no fos cas que el taxista, el cambrer o el conserge no rebés el que ha de rebre. Per això les guies de viatge ho deixen clar: als EUA cal deixar sempre propina, per

un valor d'aproximadament un 15% de la nota; a l'Índia, amb el 10% n'hi ha prou; en els creuers s'estableix un tant per passatger; i així podríem anar continuant...

Però en un concert, quant a propina cal deixar? Si etimològicament *propina* vol dir "donar per beure", el més habitual –per continuar amb el símil– és pensar que és un digestiu ofert després d'un bon àpat; i que, per tant, és més un xarrup gentilesa de la casa que no pas un *long drink*. Tot i que hi ha llocs on et deixen l'ampolla d'espirituós sobre la taula. I això és el que féu el veterà pianista cubà Jorge Luis Prats, que debutava a l'Estat espanyol. Després de tancar el programa amb una interpretació deliciosa del *Gaspard de la Nuit* de Ravel (no només amb les meravelloses corredisses aquoses de



JAN WILLEM KALDENBACH (ARXIU)

l'Ondine, sinó amb l'atmosfera encalmada i tanmateix pertorbadora de *Le Gibet*), Prats propinà una gran versió de *La valse* del mateix Ravel. Després vingueren les *Danzas cubanas* d'Ignacio Cervantes, continuades amb obres del també cubà Ernesto Lecuona: unes *Danzas*, la divertidíssima transcripció del mateix Prats de la *Mazurka in glissando* (quin domini tècnic i expressiu!) i la contundent "*Malagueña*" de la suite *Andalucía*.

Per obrir boca, el recital començà amb una sereníssima versió de la quarta suite de les *Bachianas brasileiras* d'Heitor Villa-Lobos, en què

Prats ressaltà la transparència arquitectònica en la presentació de les diverses repeticions estructurals i temàtiques. En les *Goyescas* de Granados (que eren el plat fort, i que foren estrenades fa just un segle al Palau mateix), Prats fou meravellós en la disposició dels plans sonors, i contingué amb sobrietat senyoriola les flaires romàntiques amb què un enfocament menys aprofundit es deixaria arravatar.

Gràcies, doncs, a l'interpret, però no sols per la propina, sinó per tota la vetllada; i moltes gràcies a Ibercamera per propiciar-nos en el descobriment.

RMC
318

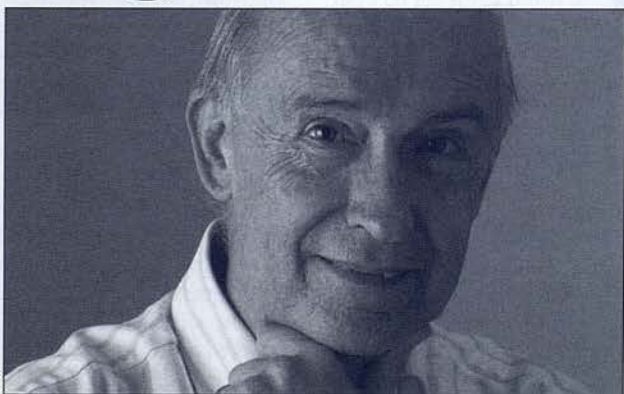
Recital d'homenatges

CLÀSSICA MAS I MAS A L'AUDITORI. Albert Attenelle, piano. Schumann, Estapé, Mompou, Falla.
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 28 DE FEBRER DE 2011.

per Lluís Trullén

La Sala Oriol Martorell acollia el gran pianista Albert Attenelle, una de les figures més reconegudes del panorama musical català. Hereu directe de Frank Marshall, el seu pianisme sempre ha estat lloat per una exquisidesa i elegància que atén les característiques estètiques de les obres. A més de desplegar una tècnica sòlida, una sonoritat de gran amplitud de colors, Attenelle posseeix un segell personal, propi d'aquest gust per la musicalitat que pianistes, entre altres il·lustres noms, com Rosa Sabater i Alí-

cia de Larrocha o Miquel Farre i Josep Colom han atorgat o ens atorguen en les seves interpretacions. Attenelle va presentar una *Fantasia* de Schumann tocada amb una fortalesa i solidesa pròpia del pianisme més enèrgic listzià, amb vehemència i apassionament, per diluir-se a poc a poc en el darrer moviment, en el qual, amb una expressió nítida, poètica i delicada, va sublimar aquesta obra mestra del llegat romàntic. Després de l'estrena de l'obra d'Estapé: *Homenatges II: Cri et cloche* (a F. Mompou) –pàgina



ARXIU

subtil i interessant pel seu contingut harmònic–, va interpretar les *Variacions sobre un tema de Chopin* de Mompou, obra que havia estrenat el mateix Attenelle el 1963. Elegància, subtils i unes sonoritats pures, etèries, màgiques tan adients per a aquestes variacions són les que va desplegar el pianista en la se-

va represa. El color i el virtuosisme van enlluernar en una versió plena de fortalesa i varietat de timbres de la *Fantasia Bètica*, abans de cloure el recital –i ja fora de programa– amb un homenatge a Mompou, Granados i Albéniz interpretant la *Cançó i dansa* núm. 6, l'*Oriental* i *El Puerto*, respectivament.



FRANZ LISZT (1811-1886)

Dos-cents aniversari d'una icona de la música romàntica

En parlar de Franz Liszt (Raiding, Imperi austríac, 1811-Bayreuth, Baviera, 1886) no és possible desvincular la seva faceta com a compositor de les altres múltiples cares que l'acompanyaren al llarg de la seva vida, i que en feren el captivador personatge que ens ha arribat fins als nostres dies a través de les múltiples fotografies, estudis, anècdotes i, sobretot, de la seva gran obra musical. Aprofitant l'avinentsa de la commemoració del dos-cents aniversari del seu naixement, ens acostem novament a aquesta polièdrica figura per conèixer-la una mica més i, fins i tot, aclarir i actualitzar alguns fets vinculats a aquesta gran icona de la música romàntica.

El juny de 1986 la «Revista Musical Catalana» publicava un dossier amb motiu de la commemoració del centenari del seu decés. En aquella ocasió, ens acostàvem a la figura de Franz Liszt a través de la seva música religiosa, una aproximació al simfonisme de Liszt a través de la seva *Sinfonia Faust*, la valoració personal de Luiz de Moura Castro sobre el Liszt pianista i un comentari sobre el pas de Liszt per Barcelona fins llavors conegut. En aquesta ocasió, ens aproximem a la figura del Liszt pianista com a instaurador del concepte d'interpret

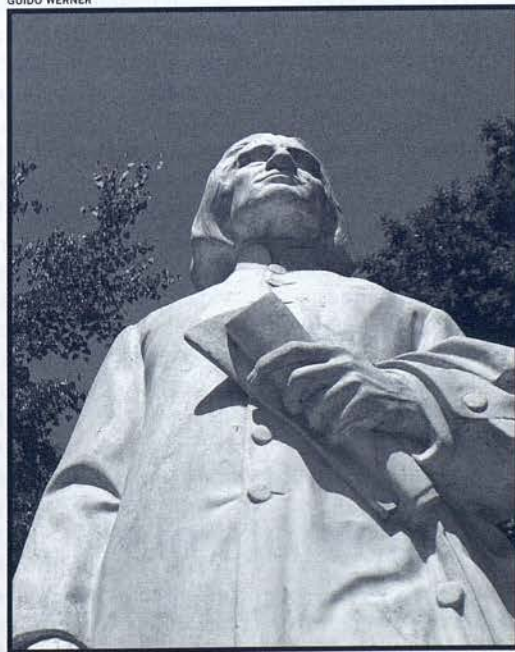
modern, a les seves múltiples facetes personals –vinculades indissociablement a la seva obra compositora– i revisem la recepció barcelonina dels revolucionaris concerts que Franz Liszt oferí a la capital catalana l'any 1845.

L'extraordinària personalitat i l'atractiu de l'hongarès van convertir la seva figura com a pianista en

una icona gairebé literària. Ídol de masses, el seu virtuosisme i la capacitat de comunicació van transformar el pianista en un traductor de les emocions; no només les de la seva obra, sinó també les d'altres compositors, tot instaurant així la figura de l'interpret modern –no necessàriament autor– al qual tants músics solistes –i no només pianistes– han de donar avui dia les gràcies. Però la literatura no només inunda aquesta faceta. Faust, Orfeu, Hamlet, Dante... són alguns dels personatges que el compositor va visitar en música, potser per emmirallar-s'hi i reconèixer algun deix de *realitat* en la seva fantàsica –i

literària– existència. Perquè de realitat no n'hi ha mai una sola, com ho demostra la lectura que la història va fer de la visita de Liszt a Barcelona i que s'esmena en aquest dossier després d'un minuciós estudi de les fonts.

GUIDO WERNER

RMC
318

Del bressol a la tomba

Les moltes vides de Franz Liszt

Pocs homes, pocs artistes semblen estar tan a prop d'haver fet possible la utopia de viure moltes vides com hi va estar Franz Liszt. La seva longevitat li va permetre participar en dues o tres generacions musicals.

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

L'èmfasi excessiu que els relats biogràfics habituals fan en el pianista sobre un virtuosisme espectacular (i no del tot lliure del càrrec d'exhibicionisme) oculta que, de fet, l'etapa de *superstar* del piano va durar per a Liszt més o menys fins als seus 35 anys, moment a partir del qual va donar molts menys recitals i es va dedicar a tasques musicals molt variades, de les quals una de les més importants va ser la de gran professor del seu instrument, mestratge que projecta la seva tradició fins als nostres dies. La seva vessant pedagògica es completa amb la seva tasca com a valuós conseller en la creació de l'Acadèmia de Música de Budapest, que actualment porta el seu nom.

Si una vegada ell mateix es va definir com "*mig gitano, mig franciscà*", aquests dos suposats extrems no són ni de bon tros suficients per abastar la seva personalitat, que resumeix pràcticament tot el romanticisme musical, en tota la seva riquesa però també en la seva desmesura. Ja des dels seus brillants inicis com a nen prodigi, Liszt va desenvolupar una profunda religiositat, molt sincera segons totes les evidències, un gran interès per la literatura i altres manifestacions de la més alta cultura i una decidida ambició artística. El pianista d'una destresa sobrehumana que va esdevenir Liszt, estimulat per l'exemple de Paganini, no buscava solament la fama i la lloança d'un públic astorat pels seus malabarismes sobre les tecles, sinó l'ideal de la tècnica transcendent, en la qual no hi ha contradicció entre proesa tècnica i contingut expressiu. El seu virtuosisme és, com el de Chopin o Schumann, una recerca d'un so individual, que explota fins a les darreres conseqüències els recursos instrumentals per assolir autèntica poesia sonora. El coneixement només parcial de la seva producció (i de la seva biografia) i la preferència de molts pianistes per determinades obres ens dona una imatge lamentablement incompleta de Liszt i de la seva extraordinària importància artística i històrica.

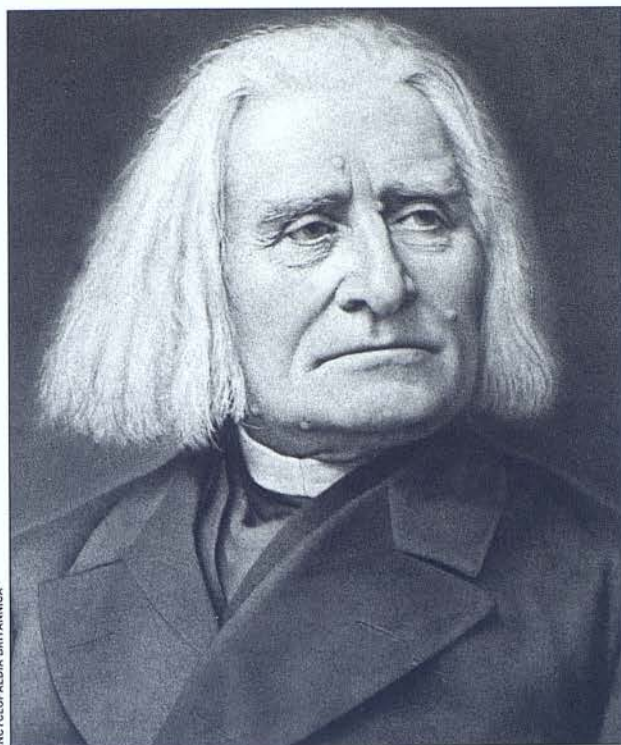
No pot oblidar-se que, a més de la màxima gran estrella del piano del seu temps i autor de les peces més brillants que puguin imaginar-se (sempre darrere una certa sospita de superficialitat), Liszt fou també un compositor d'avantguarda que menys de deu anys després de la mort de Beethoven havia compost l'*Album d'un voyageur*, obra que (especialment en la seva ver-

sió revisada com a primer *Année de Pèlerinage*) conté innovacions harmòniques que encara a final del segle XIX haurien pogut considerar-se audaces i modernes.

Davant de la insistència popular en el Liszt ídol de masses i favorit de les dames, cal tenir molt present el Liszt que es va establir a Weimar com a Kapellmeister amb el somni de fer-ne, amb la col·laboració de Wagner, una nova gran ciutat de la cultura. En la seva no gens desdenyable tasca com a director d'orquestra destaca l'estrena de *Lohengrin* l'any 1850, sense la presència del compositor de l'òpera, exiliat per les seves activitats revolucionàries. Aquesta és una mostra d'una de les facetes més entranyables de Liszt, en la qual supera sens dubte qualsevol gran músic del seu temps: la seva increïble generositat. Una bona part de la seva obra és constituïda per arranjaments d'obres d'altres compositors, i és que ningú com ell ha tingut l'abnegació de dedicar tants esforços a l'obra dels seus col·legues. També resulta sorprenent la quantitat d'actes que va protagonitzar, o les grans sumes de diners que va donar (de vegades posant en perill les seves pròpies finances) en favor de les causes més nobles, tant culturals com humanitàries. Un retrat de Liszt tampoc no quedaria complet sense tenir presents les seves inquietuds polítiques (que li van fer adoptar en algun moment de la seva vida idees properes al socialisme saint-simonià, expressades en la peça *Lyon*, dedicada a la lluita dels obrers francesos) o també els seus sentiments favorables al nacionalisme hongarès. Cal tenir present que la localitat de Raiding (en hongarès Doborjan), on va néixer Liszt, pertany avui dia a la regió austríaca del Burgenland, i que la llengua materna del compositor era l'alemany (encara que en una bona part de la seva vida va usar principalment el francès). En alguna ocasió va expressar la seva vergonya per no saber parlar l'hongarès. Les seves *Rapsòdies* i altres obres d'inspiració hongaresa es podrien considerar la seva contribució al nacionalisme musical, per bé que la seva identificació de l'estil de *verbunkos* i de les *csárdás* com a veritable música folklòrica hongaresa sigui en part discutible. Un altre aspecte del seu patriotisme magiar el reflecteixen els no gaire coneguts *Retrats històrics hongaresos*.

Però la imatge més dolorosa, i potser la menys recordada de Liszt, és la dels anys de la seva maduresa: la llarga cabellera (que tant havia realçat el seu atractiu) es va fer blanca en els anys en què, mentre va perdre l'esperança de poder-se unir legalment amb la princesa Carolyne zu Sayn-

**Liszt està
en tots els
aspectes del seu
art, per més
contradictoris
que puguin ser.**



ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA

Wittgenstein, va veure com morien dos dels fills que havia tingut amb la comtessa Marie d'Agoult (Daniel l'any 1859 i Blandine el 1862). I també el va afectar profundament que la seva filla Cosima abandonés el seu marit, Hans Von Bülow, per Wagner. El divorci i nou matrimoni, que a més van representar la conversió al protestantisme de Cosima, van provocar un amarg distanciament de cinc anys entre Liszt i la parella formada per la seva única filla viva i el seu millor amic musical. Liszt va prendre l'any 1865 els ordes menors, per la qual cosa, i malgrat que se'l va passar a conèixer com l'Abbé Liszt (el pare Liszt), no era pròpiament un sacerdot, però formava part de la jerarquia eclesiàstica, com era el seu desig des de feia molt de temps. En les seves llargues estades a Roma, Liszt va trobar consol en la seva amistat amb el papa Pius IX i el seu coneixement directe de la música de la Capella papal, que va tenir una gran influència en les seves grans obres religioses tardanes. Els darrers anys de Liszt van estar marcats per freqüents moments de depressió i per la idea de la mort, com ho reflecteixen moltes de les sorprenents obres d'aquest període, com *Nuages gris* o les dues versions de *La lugubre gondola*, tan diferents del que popularment s'identifica amb el seu estil.

Són tantes les obres extraordinàriament interessants però no prou divulgades de Liszt, que ens referirem de forma arbitrària només a algunes. Com és prou sabut, el període de Weimar i la seva implicació en l'activitat orquestral van tenir com a fruit nombroses obres simfòniques: entre les quals hi havia la sèrie dels "poemes simfònics", gènere inventat per Liszt com a resposta seva al problema de la simfonia després de Beethoven amb música programàtica i amb la seva tècnica de transformació temàtica. Si bé el més popular dels "poemes" és *Els Preludis*, que es tracta de dotze obres compostes entre 1848 i 1858 amb peces tan interessants com *Orpheus* o *Hamlet*, que mereixerien formar part més freqüent dels programes de concerts. Hem dit expressament dotze obres, perquè la que faria tretze és una composició inclassificable, una mostra aclaparadora del Liszt visionari de les obres tardanes: *Von der Wiege bis zum Grabe* (Del bressol a la tomba), de l'any 1882, es

divideix en tres breus moviments. El segon, ràpid i violent, il·lustra "la lluita per l'existència", mentre que el primer i el tercer, "el bressol" i "la tomba", tendeixen a establir superfícies sonores quasi immòbils, de sonoritats austeres però dolces i en ritmes tranquils i acaronadors. L'originalitat formal d'aquesta obra, radicalment oposada a les expectatives generades per qualsevol composició simfònica, encara necessita acabar de ser assimilada.

Liszt va compondre també dues grans *Simfonies*, basades en dos dels seus tres llibres de capçalera: el *Faust* de Goethe i la *Commedia* de Dante (el tercer llibre que el va acompanyar tota la vida fou la Bíblia). La *Simfonia Faust* és la concepció purament instrumental més ambiciosa de Liszt i posa en dubte la suposada manca de capacitat dels romàntics per assolir resultats plenament convincents en les grans formes clàssiques. La plasticitat dels temes i les seves imaginatives transformacions tenen la seva culminació en la idea programàtica més genial que s'hagi concebut: el moviment dedicat a Mefistòfil no té temes propis, sinó deformacions dels temes de Faust, metàfora musical de la manera com el diable es presenta al savi, "Jo sóc l'esperit que sempre nega". La *Simfonia Dante* és menys coneguda, i si el primer moviment pot ser lleument més convencional, el segon descriu les penes del Purgatori de manera fascinant, amb una música lenta i resignada que té en la fuga central el seu moment més intens. Les grans fugues de Liszt tendeixen a tenir inicis impressionants, però abandonen aviat l'escriptura contrapuntística. La fuga del "Purgatori" és segurament la més sòlida de totes les del compositor. La transició cap al "Magnificat" conclou i l'entrada de les veus blanques és un dels passatges més sublims de tota la música romàntica. La música coral ingràvida de *Parsifal* deu molt al final de la *Simfonia Dante*. Entre les obres d'inspiració religiosa de Liszt destaquen els dos grans oratoris, *La llegenda de santa Elisabet* i *Christus*. Les experiències romanes amb el cant gregorià i la polifonia renaixentista hi han deixat una empremta profunda, com pot veure's molt clarament en la introducció a *Christus*. La tranquil·la bellesa de la música té una capacitat consoladora que suggereix que fou composta per algú molt necessitat de consol. Les obres religioses de Liszt són sovint atípiques i revelen un personatge que s'assembla molt poc a la seva imatge més habitual: *Via Crucis*, amb els seus lacònics comentaris pianístics, o *Ossa arida*, amb superposicions de dissonàncies que anticipen llenguatges del futur. Les obres aquí esmentades semblen donar una major "respectabilitat" al compositor, però s'equivocaria molt qui cregués que representen el veritable Liszt i que per elles se li poden perdonar els excessos de les obres virtuosístiques. Liszt està en tots els aspectes del seu art, per més contradictoris que puguin ser. Liszt no tindrà el gust aristocràtic impecable de Chopin, pot caure eventualment fins i tot en un obvi mal gust. No tindrà la intimitat poètica de Schumann. Haurà anticipat moltes de les idees més innovadores de Wagner, però sense saber-les desenvolupar d'una manera tan sistemàtica i completa com aquest. Potser Liszt haurà merescut el menyspreu de Brahms, fastiguejat pel que aquest considerava vulgaritat. Però el que no ha faltat mai a Liszt és la grandesa dels veritables artistes, com ho demostra el fet que mai no deixés de buscar noves formes d'expressió i que sabés reinventar-se com a compositor tantes vegades. Pocs músics poden haver fet tant com ell, i pocs ho han fet amb un idealisme tan honest i amb tanta sinceritat. El món musical té un gran deute amb ell, deute que cal pagar amb l'esforç de conèixer més i millor la seva obra, un tresor d'una riquesa inesgotable.

RMC
318

Liszt, l'interpret modern

París, durant els anys trenta i quaranta del segle XVIII, era el focus del romanticisme francès i cap allà convergien molts músics del centre i l'Est d'Europa, principalment de l'àrea alemanya i austrohongaresa, per completar la seva educació o per treballar-hi professionalment i fer fortuna.

per SERGI RIERA

Així, a la capital s'establiren figures com Friedrich Kalkbrenner (un dels professors de piano més coneguts de la ciutat), Sigismund Thalberg (un dels millors pianistes del món), Joseph Wölfl, Henri Herz, Ferdinand Hiller, Stephen Heller, Theodore Döhler, Franz Hünten, Johann Peter Pixis, Alexander Dreyschock, Frédéric Chopin o el mateix Franz Liszt, que hi arribà el desembre de 1823 per estudiar al Conservatori, però fou rebutjat perquè aleshores no s'admetien alumnes estrangers.

El febrer de 1831 Niccolò Paganini arribava a París per oferir deu concerts en un període de cinc setmanes. El violinista, que interpretava les seves pròpies obres com a vehicle per lluir la seva extraordinària capacitat tècnica malgrat la seva harmonia i instrumentació vulgar, va gaudir d'un gran èxit de públic i crítica. Si bé pertanyia a una generació anterior a la dels romàntics, va impressionar els membres d'aquest moviment amb el seu mestratge tècnic i el poder expressiu de les seves melodies. El seu èxit va exercir d'estímul sobre el culte creixent cap a la interpretació solista que estava començant a prendre forma des del segle anterior, tot creant el nou ideal del virtuós i esdevenint el virtuosisme un fenomen social de primer ordre que havia de satisfer l'apetit del públic europeu per intèrprets brillants.

Curiosament, però, el model de Paganini va influir més en el repertori pianístic que no pas en el del violí, instrument que ja havia descobert les seves possibilitats durant el segle XVII i havia arribat al seu punt culminant durant el segle XVIII, tot assolint amb Paganini un grau de virtuosisme insuperable. Però les millores tècniques en la construcció dels pianos i la seva versatilitat en el seu repertori van fer que es comencessin a escriure una sèrie d'obres que, a causa del caràcter mecànic de l'instrument, exigien de l'afecció d'una tècnica molt superior a la del violí o el violoncel. Dins del gènere de la música de cambra, el piano podia acompanyar altres instruments o la veu humana. Però també podia ser objecte d'interpretacions en solitari. A més, va anar conquerint el camp de la composició musical per a l'àmbit privat en adoptar per a si tots els tipus de composició —òperes, simfonies, cançons— mitjançant els arranjaments, o "versions per a piano", tant a dues mans, com per a quatre mans i per a dos pianos. D'aquesta manera, de mica en mica va esdevenir l'instrument universal del romanticisme musical.

Igual que l'òpera, els virtuosos del piano estaven envoltats d'interessos comercials, i la música i els negocis es barrejaven fàcilment. Els fabricants més pròspers, com Pleyel, Érard i

Herz, construïen pianos dissenyats especialment per a pianistes famosos com un bon mètode per fer que utilitzessin els seus productes exclusivament; i fins i tot mantenien salons de concerts per a l'exhibició de pianos i pianistes. El 1824 Kalkbrenner es va associar amb la casa parisenc de Pleyel; Herz va col·laborar amb la manufactura de pianos Klepfer i posteriorment fundà la seva pròpia fàbrica de pianos. El constructor de pianos Pierre Érard va reclutar, també el 1824, el jove Liszt, un any després de la seva arribada a París, com un dels seus intèrprets estables, i va disposar immediatament la seva primera visita a Anglaterra, on va tocar amb els pianos d'Erard a les sales de concerts que el fabricant tenia a Londres. Durant tota la seva carrera com a intèrpret, Liszt va continuar mantenint contactes amb aquesta empresa, que van produir importants beneficis per a ambdues parts.

Però l'èxit del piano podia convertir-se en el seu declivi. L'explotació mercantil de tot el que l'envoltava —des de la proliferació d'obres escrites per a aquest instrument (gairebé tots els virtuoses publicaven els seus mètodes de piano amb un propòsit eminentment lucratiu), com la creació de dubtoses acadèmies (com les que Johann Bernhard Logier va fundar a Londres i en moltes altres ciutats després de 1814, on s'ensenyava a tocar el piano a vint alumnes alhora i en les quals va col·laborar Kalkbrenner), fins a la venda d'estrils mecànics que suposadament ajudaven a aconseguir una millor tècnica però que en el fons no servien per a res (com el *Dactylion* de Herz)—, corria el perill de fer caure en la banalitat l'instrument per excel·lència del període romàntic.

Liszt, juntament amb Schumann i Chopin, van salvar el piano de la trivialitat en la qual era a punt de caure. Els tres van sentir l'impuls interior d'enfrontar-se amb aquest problema, guiats per un sentiment de responsabilitat artística i moral.

De fet, Franz Liszt va atacar els representants del virtuosisme plenament tècnic i buit, com Sigismund Thalberg, de qui va publicar una controvertida crítica sobre la seva obra pianística i va participar en el subsegüent desafiament en el memorable concert, organitzat el 31 de març de 1837, al saló de la comtessa Cristina Trivulzio Belgiojoso, i marcat pel protagonisme d'una premsa i crítica exagerada que comparà el duel entre ambdós pianistes com la batalla entre Roma i Cartago. El resultat va quedar en empat.

Amb paraules de la mateixa comtessa: "*Thalberg és el pianista més gran, però només hi ha un Franz Liszt.*" La història, en canvi, ha recordat millor la música de Liszt.

La influència de Paganini va encaminar i donar sentit a una tendència que s'havia fet evident amb anterioritat, i Liszt va decidir obrar miracles

**Liszt fou un
innovador
romàntic en un
inflat i efervescent
sincretisme
cultural.**



RETRAT DE JOVENTUT DE LISZT (HENRI LEHMANN)

similars en el piano, duent la tècnica de l'instrument fins als seus límits extrems, tant en la interpretació com en la composició. Abans d'escaltar el violinista italià, ja havia mostrat interès pels subterfugis de la interpretació virtuosa com es pot copsar en la publicació el 1827 (amb només quinze anys) del seu *Étude en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, una ambiciosa col·lecció d'exercicis (que malgrat la pretensió del títol, només són dotze) a l'estil del seu mestre de piano a Viena Karl Czerny. El 1837 els va tornar a refer en els *Douze grandes études*, compendi de la nova tècnica pianística i del segell lisztia. Més tard, el 1853, en una tercera versió que representà la *summa* del pianisme lisztia, va voler expressar el contingut poètic de l'element "mecànic" dels *Études d'exécution transcendante* assignant-los títols com *Mazzeppa*, *Feux follets*, *Wilde Jagd*, *Harmonies du soir* o *Chasse-neige*, tot indicant que la qualitat del seu romanticisme no era de tipus alemany, sinó fonamentalment francès, el rerefons del qual no està imbuït de la cançó folklòrica, de Novalis o Mörike, sinó de Byron, Lamennais, Lamartine i Victor Hugo, amb la seva passió i la seva retòrica.

El seu art no es va limitar a transcriure al piano les possibilitats tècniques del violí o de qualsevol altre instrument. No és totalment cert que l'aspecte tècnic prevalgui en la seva obra, i molt menys que sigui de cap manera la seva pròpia raó de ser, perquè aquest element és consubstancial a la creativitat al servei dels ideals i sentiments romàntics. Les seves innovacions tècniques anaven de la mà del desenvolupament d'una retòrica musical adequada als dissenys expressius del compositor. Liszt fou un innovador romàntic

amb una imperiosa voluntat de superació, una insaciable curiositat intel·lectual i una omnívora capacitat d'assimilació en un inflat i efervescent sincretisme cultural. El seu art va consistir en una nova tècnica de la invenció, sobretot en l'harmonia, en la variació constant dels motius melòdics, i una concepció de la forma canviant i oberta, en contínua gestació i perfectible fins a l'infinit.

Durant la dècada dels anys trenta del segle XIX, Liszt era el virtuós parisenc més important. A partir d'aquest moment no va tenir parió entre els pianistes de París, i entre 1838 i 1847 va conquerir la resta d'Europa en una sèrie de gires de concerts d'enorme èxit que el van dur des de Constantinoble fins a Escòcia i des de Suècia fins a Espanya (el 1845 féu tandes de concerts a València i a Barcelona, on celebrà tres concerts per a la Societat Filharmònica i Literària, fundada l'any anterior).

Des dels temps de Mozart fins a mitjan segle XIX, la peça que s'interpretava més sovint en els concerts públics dels pianistes era el concert per a piano. Liszt va fer un pas sense precedents i va decidir posar fi a la intervenció de l'orquestra o d'altres solistes en els seus concerts, proposant un programa en què s'interpretaven majoritàriament fantasies sobre temes d'òperes italianes i improvisacions seves sobre temes oferts pel públic. Les intervencions *a solo* de Liszt solien ser les seves obres favorites de sempre, com el seu *Gran Valse di bravura* (1836) o l'estudi de *La Campanella* (el tercer dels seus *Grandes études de Paganini* [1851], revisió alhora dels *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* [1838], en què la seva melodia es basa sobre l'últim moviment del *Segon Concert per a violí en Si menor* del mateix Paganini).

Aviat va començar a introduir en el seu repertori l'apropiació creativa, improvisada i rapsòdica de la temàtica melòdica aliena a la finalitat d'exhibició virtuosa amb tot tipus de transcripcions o arranjaments, i adquirint gairebé la patent del terme "transcripció". Liszt va utilitzar diferents noms segons les obres: fantasies sobre àries d'òperes, transcripcions de cançons de Schubert, de la *Sinfonia fantàstica* de Berlioz i de les nou simfonies de Beethoven (en un intent més de fer que el piano solista a les seves mans es convertís en un autèntic rival de l'orquestra), de fugues per a òrgan de Bach, de fragments de drames musicals wagnerians i altres obres per l'estil. No s'ha de menysprear la utilitat que van tenir aquestes peces en el seu moment. Van ser un mitjà important de transmissió musical i van permetre el coneixement d'aquestes obres a una part important del públic que no tenia cap ocasió de familiaritzar-se amb les originals; a més, la transferència lisztiana de recursos específicament orquestrals al piano va demostrar l'existència de noves possibilitats per a aquest instrument.

Més endavant introduí una altra innovació que acabà convertint-se en una pràctica generalitzada. Fins a aproximadament mitjan segle XIX, els pianistes intèrprets només tocaven les seves pròpies composicions. Liszt, a més de tocar la seva música i les seves transcripcions, va començar a interpretar obres de Bach, Händel, Scarlatti, Beethoven, Weber i altres. Aquest és un aspecte decisiu que suposa una gran evolució des de la posició típica del virtuós de començament del XIX, per a qui la música interpretada no tenia altre propòsit que l'exhibició de la seva pròpia tècnica. Amb la seva presentació d'una música seriosa escrita per altres compositors, Liszt es va convertir en un solista públic de nou encuny, el que a la fi del segle XIX i durant el segle XX s'havia de conèixer amb el nom d'intèrpret.

RMC
318

Els concerts revolucionaris de Liszt a Barcelona

Franz Liszt va estar a Barcelona prop de tres setmanes el mes d'abril de 1845, i va fer-hi un total de sis concerts, repartits entre dues entitats, que van ser la Societat Filharmònica i el Teatre Nou.

per MONTSERRAT COMELLAS

Aquests recitals sens dubte van ser el tipus d'activitat que donava ple sentit a la seva visita a la ciutat, però Liszt va aprofitar aquells dies per participar en un bon grapat d'altres iniciatives promogudes bàsicament pels directius i socis de la Societat Filharmònica encaminades al progrés musical a Barcelona.

La seva estada a Barcelona estava emmarcada en una gira més àmplia per terres peninsulars iniciada a final del 1844. Durant aquesta gira, Liszt visità Madrid, diverses ciutats andaluses, València i, finalment, Barcelona. D'aquí ja agafà un vapor que el portà a Marsella. L'etapa més brillant de Liszt com a concertista cal situar-la entre els anys 1839 i 1847, època en què va viatjar per tot Europa de punta a punta fent concerts exitosos a dotzenes, i en aquesta etapa brillant, doncs, cal situar la seva gira per terres peninsulars.

Liszt es convertia en el pianista més virtuós i excepcional que mai hagués passat per la ciutat, i els crítics de l'època ho celebraven com un autèntic privilegi. A ell li dedicaren atencions i actes especials, i, en definitiva, era tractat semblantment a la manera com era rebut a la majoria de les altres capitals europees: amb tots els honors. En dècades posteriors és quan, per raons difícils de comprendre, s'ha pretès volgutament fer molt mal a aquesta imatge i menysprear aquests concerts, encara que això comportés maltractar la figura del mateix músic. El públic va respondre omplint les sales de gom a gom, i, segons diversos testimonis, romania amb un silenci sepulcral durant les intervencions del pianista, i no amb desídia com de vegades s'ha volgut fer-nos creure.

Els concerts de Liszt van convertir-se sense cap mena de dubte en la manifestació musical de tipus instrumental més important de podríem gairebé dir tot el segle XIX, o si més no dels tres primers terços del segle. Els seus concerts van ser transcendents, revolucionaris. En les dècades anteriors a la seva arribada, van ser poquíssims els pianistes solistes que es podien sentir a les sales de concerts o teatres de la ciutat. El públic potser havia pogut gaudir d'algun excel·lent guitarrista o altre instrumentista, com ara algun clarinetista o violinista famosos, però mai un pianista de la seva indiscutible importància. Les interpretacions de Liszt resulten immensament xocants, revolucionàries, increïbles i noves per al

nostre públic, tot i que a la ciutat hi havia alguns pianistes en actiu com Eusebi Font, Raniero Raymondi, Evaristo Bosch i Antoni Nogués, a qui el públic local havia pogut escoltar en diverses ocasions. La manera brillant de tocar de Liszt va deixar un record inesborrable entre els barcelonins. En aquest sentit, són molts els fragments de premsa que podríem esmentar per reflectir aquest sentiment de màxima admiració. Antoni Fargas, com a botonet de mostra, diu literalment que *"la prodigiosa ejecución del señor Liszt no se explica, porque aun viéndola, casi no se comprende, sino que pasma y extasía"* («Diario de Barcelona», 10 abril 1845, pàg. 1370). L'admira per la seva capacitat d'entusiasmar i el seu lliurament. Piferrer també dedica uns extensos escrits al seu primer concert i afirma de Liszt que es tractava *"[...] del primer pianista del Orbe, de uno de los artistas más grandes y estudiosos que se conocen, de este prodigio en fin, tan admirable y singular que parece creado para sujetar el arte e imitar todo cuanto por él mismo puede inventarse"* («El Fomento», 10 abril 1845, pàg. 2)

En aquest tipus d'article no són poques les referències a la tècnica pianística del músic, ni als nous recursos que ell fa descobrir als aficionats. També es fan descripcions del seu propi físic, perquè el cert és que Liszt és impactant i se'n comenta sobretot la força de la seva mirada quan toca i l'extrema fusió entre músic i instrument; curiosament, també es remarca en moltes ocasions que Liszt venç amb aparent naturalitat i facilitat les extremes dificultats tècniques presentades. Es curiós que mai no es faci referència, ni que sigui mínimament, al caràcter teatral de la seva manera de presentar-se al públic o tocar, tret que per contra abundant literatura pretesament rigorosa ens ha fet pensar, de la qual s'aparta, val la pena dir-ho, Robert Stevenson. I és que com sovint s'havia expressat des de múltiples testimonis de l'època, Liszt era sublim o simplement semblava tocat per un do diví.

La presència de Liszt ja va aixecar molta expectativa fins i tot abans de la seva arribada a la ciutat. Finalment hi arribà el dia 4 d'abril, després d'algun endarreriment, procedent de València. Un cop aquí, a Liszt l'esperava una agenda força atapeïda d'actes, a banda, naturalment, dels seus concerts prou ben repartits cronològicament entre la Societat Filharmònica i el Teatre Nou. La faceta artística de Liszt va commoure fins al punt que els crítics es queden sense adjectius per po-

**Liszt va contribuir
a eixamplar
en el públic
barceloní els seus
gustos musicals
més enllà de la
passió per l'òpera.**

RMC
318



CARICATURA D'UN CONCERT DE LISZT A LA BERLINER SINGAKADEMIE (1842)

der reflectir tot aquell marasme de sensacions que han pogut viure gràcies a les portentoses interpretacions del pianista genial, però també queden molt gratament sorpresos per la seva faceta personal. Certament, Liszt es va mostrar considerat, per no dir sorprenentment amable, amb els seus col·legues. Va mantenir relacions com a mínim amb un parell de pianistes locals: Raniero Raymondi i Evaristo Bosch, als quals va oferir unes classes particulars i bons consells. En altres punts de les seves gires, Liszt féu el mateix, ja que sabem, per exemple, que a Sevilla va tenir contacte personal amb l'organista de la catedral Eusebio Gómez, i a València també va voler conèixer personalment dos altres organistes: Pérez Gascón i el mestre de capella de la catedral d'Escorialhuela. Qui sap si en certa manera Liszt no va començar a fer sentir a alguns d'aquests músics ganes de viatjar i conèixer altres tendències musicals més enllà de les nostres fronteres. Sembla innegable que va contribuir igualment a eixamplar en el nostre públic els seus gustos musicals més enllà de la passió que ja de ben lluny sentia per l'òpera, especialment la italiana. I això no passava pas desapercebut per a Antoni Fargas Soler, ja que aquest era un dels seus camps de batalla i objectius des de la seva infatigable tasca com a crític i no oblidem tampoc altres activitats importants dedicades al foment de la música, com ara la mateixa creació de la Societat Filharmònica. Ni que sigui de passada, m'agradaria de recordar que d'aquí a un parell d'anys se celebrarà el bicentenari del naixement d'Antoni Fargas, aquesta personalitat tan vinculada al panorama cultural català del segle XIX i malauradament tan injustament desprestigiada. Considero que seria un acte de justícia aprofitar aquesta efemèride per tal de dedicar-li un estudi i recordatori a fons.

Liszt arribava a Barcelona el dia 4 d'abril procedent de València i ja el seu dia d'arribada era esperat en candaletes pels melòmans de la ciutat. Se li havia preparat un concert especial en honor seu a la Societat Filharmònica, en el qual s'interpretaren diverses peces vocals, un ball i hi participà Antoni Nogués interpretant la *Fantasia sobre temes de "Lucia di Lammermoor"* de Donizetti, S. 397 de Liszt, una interpretació que li valgué la felicitació del mateix Liszt. Tan sols un o dos dies més tard, Liszt tingué l'oportunitat de sentir dos altres joves pianistes fincats a Barcelona: Raniero Raymondi (17 anys, deixeble de Ramon Vilanova) i Evaristo Bosch (12 anys, deixeble d'Antoni Nogués). Ambdós tingueren el privilegi de ser felicitats pel mateix mestre Liszt i de rebre'n uns consells personals a l'estil del que podríem anomenar classes particulars: un autèntic premi i honor per a aquells joves músics.

El dia 7 era un dia molt esperat entre els aficionats a la música, i es notava en l'ambient. Tothom tenia plena consciència que aquell seria un esdeveniment musical excepcional, i que Liszt no fallaria. S'havia de celebrar el seu primer concert a la ciutat, concretament als salons de la Societat Filharmònica. Fins i tot els preus eren d'acord amb l'excepcionalitat de l'acte. Les ressenyes publicades a la premsa local també van ser extraordinàriament extenses: els crítics dels principals diaris —«Diario de Barcelona» i «El Fomento»— no trobaven expressions que captessin les emocions viscudes. Antoni Fargas vertebava el seu article en tres grans temes: la capacitat tècnica del pianista de traspasar al piano els efectes sonors de tota una orquestra, i fer-ho amb una exquisidesa extraordinària; els programes seleccionats pel «virtuós de fama universal», en paraules literals, que segons el que afegeix havia causat una autèntica «revolució en el piano per la seva execució prodigiosa»; i també es dedicava a repasar una mica la biografia del protagonista. Veiem, doncs, com Fargas tocava de ple un dels aspectes que més apreciava el mateix Liszt: el fet d'aconseguir fer unes reduccions acuradíssimes al piano de repertori orquestral. Aquest últim havia dit en alguna ocasió que les seves transcripcions tenien la mateixa funció que un bon gravat en el rol de difondre una bona pintura, en el sentit que el gravat permetia fer centenars de reproduccions d'alta qualitat d'un quadre d'un geni de la pintura i, malgrat que sense colors, podia reproduir meravellósament bé llums i ombres. Per a ell, el piano era l'instrument perfecte per difondre al gran públic i a la perfecció obres orquestrals, ja que no sempre era senzill disposar d'orquestrats.

En aquest primer concert interpretà tres transcripcions seves de temes operístics, les *Ungarische Nationalmelodien* (sic) —que possiblement facin referència a les *Melodies hongareses*, i un preludi del que serien les *Rapsòdies hongareses*—, i tancà el concert amb el seu *Gran Galop cromàtic*, S. 219, una obra brillant i virtuosística. En el concert només va participar ell, excepte dues intervencions a càrrec del baríton i secretari personal de Liszt, el senyor Ciabatti, que l'acompanyava en aquella gira.

El dia 11 Liszt tornava als salons de la Societat Filharmònica per oferir-hi el seu segon concert, íntegrament protagonitzat per ell amb set obres de tipologia força variada, com ara fantasies sobre temes de Donizetti o Bellini, una masurca de Chopin, una transcripció de la cançó de Francisco Salas *Toros del Puerto*, molt famosa a mitjan segle XIX als teatres madrilenys, i una transcripció d'una de les 12 peces de què consten les *Soirees musicales* de Rossini (conjunt de 8 arietes i quatre duets compost entre els anys 1830 i 1835).

El dia 14 Liszt oferí un concert al Teatre Nou, el qual sense cap mena de dubte esdevingué la fita musical més important d'aquell teatre. Liszt hi interpretà un total de quatre peces intercalades entre quatre altres obres a càrrec de l'orquestra del teatre. Va reinterpretar una peça ja escoltada en el primer concert a la Societat Filharmònica —la seva transcripció de l'obertura del *Guillem Tell* de Rossini—, però la resta del programa eren obres que ell encara no havia interpretat a la Ciutat Comtal. El repertori va ser ambiciós, ja que va tocar la seva *Gran Fantasia sobre "Robert le Diable"* de Meyerbeer, S. 413, i la *Invitació al vals*, op. 65 de Weber. Són molts estudiosos els que consideren que la fantasia de Liszt sobre *Robert le Diable*, junt amb les que ell ma-

RMC
318

teix compongué sobre temes de *Norma*, *La Sonnambula* i *Don Giovanni*, són el summum de l'art de la fantasia.

L'endemà mateix, el dia 15, Liszt tornava a tocar al mateix escenari del Teatre Nou en el que esdevenia el seu quart concert a la ciutat. Aquest va ser un concert que ell va destinar a benefici de la Casa de la Misericòrdia. Una institució de beneficència per a vells i nens desemparats. Aquest va ser un gest molt ben rebut pels barcelonins. En aquest concert va interpretar quatre composicions, dues de les quals ja havien sonat als salons de la Filharmònica: la *Fantasia sobre motius de "Norma"*, S. 394 i el *Gran Galop cromàtic*, S. 219. Com a novetat oferia les transcripcions de la "Serenata" i "Orgia" integrades en les *Soirées musicales* de Rossini, i una altra obra que apareix referenciada com a "gran concert" de Weber, que segons unes mínimes recerques respon a la *Konzertstück* per a piano i orquestra (1821) de Weber.

Liszt es prenia un petit descans de dos dies i reapareixia el divendres 18 davant el públic de la Societat Filharmònica en la seva faceta de concertista. Val a dir, però, que en aquest concert només oferí un parell d'obres: novament la *Fantasia sobre motius de "Norma"*, S. 394 i una altra que resta per identificar per manca de referències clares. La resta del programa estigué format per peces vocals.

L'endemà mateix, el dia 19, el pianista feia el seu sisè i darrer concert a la ciutat. En aquest cas tocava el torn de fer-lo al Teatre Nou. Com a cloenda es preveia una novetat i és que des del dia anterior es recolliren al teatre temes musicals del públic a fi que Liszt pogués triar-ne algun i fer-ne improvisacions el dia del concert. En definitiva, en aquest concert Liszt interpretà quatre fantasies seves sobre temes operístics i finalment les esmentades improvisacions que versaren sobre una jota aragonesa, la cavatina d'*Ernani*, el tema popular *La tantina dels gegants* i un tema original que hom suposa que era d'un soci de l'entitat. Fou mentre Liszt estava interpretant una d'aquelles fantasies —en concret *Reminiscències d'"I Puritani"*— que el públic llançà coloms blancs al teatre per donar un caràcter completament extraordinari a l'acte. En acabat el concert, i també en la línia de la recerca de la solemnitat, es van llegir uns poemes.

Aquella mateixa nit se li reté un homenatge de comiat a la

Fonda d'Orient promogut pels directius de la Societat Filharmònica. En aquest acte van haver-hi brindis i paraules d'agraïment entre les dues parts. L'acte fou honorífic i marcat per un ambient amable i relaxat, segons que el descriu la premsa de l'època.

L'anàlisi acurada del conjunt dels sis concerts protagonitzats per Liszt a Barcelona desmenteix en gran mesura un dels mites que s'han creat al seu voltant, i que consisteix a dir que només tocava fantasies "faciletes" sobre temes operístics de moda, a tall de mer entreteniment. Ni una cosa ni l'altra són certes. Ni només va tocar aquest gènere musical, ni de cap de les maneres aquest gènere era per fer-ne mofeta, i si no, parem-nos unes horetes a observar les partitures o a escoltar-ne alguna gravació. Són autèntiques joies. Liszt va interpretar en total diverses fantasies sobre temes de Bellini (fonamentalment de *La Sonnambula*, *Norma* i *I Puritani*), Rossini (obertura de *Guillem Tell*), Donizetti (sobre motius de *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*), Meyerbeer (sobre *Robert le diable*) i unes improvisacions d'una cavatina de Verdi. Totes aquestes òperes eren ben conegudes a Barcelona, per la qual cosa el públic degué gaudir molt d'aquells treballs al piano. A més, va tocar obres originals, com les seves *Melodies hongareses* i el seu *Gran Galop cromàtic*, S. 219, la *Konzertstück*, i obres de compositors coetanis com la *Invitació al vals*, op. 79 per a piano i orquestra de Weber, i una masurca de Chopin. Això es completà amb unes transcripcions de les *Soirées musicales* de Rossini i amb unes improvisacions que, com hem vist, tingueren un caire més popular.

Hom podria afegir a tot això que els programes oferts a Barcelona no degueren diferir gaire dels que ell mateix presentava a la resta de ciutats europees, i que entre les fantasies seleccionades per Liszt figuren algunes de les que encara avui són considerades unes de les millors del seu catàleg, com són la *Fantasia sobre motius de "Norma"*, S. 394, la *Fantasia sobre temes de "Lucia di Lammermoor"* de Donizetti, S. 397, la *Fantasia sobre motius predilectes de "La Sonnambula"*, S. 393, o la *Fantasia sobre motius de "Robert le diable"* de Meyerbeer, S. 413.

RMC
318

REVISTA MUSICAL CATALANA

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

■ BUTLLETA DE DOMICILIACIÓ BANCÀRIA

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

ENTITAT OFICINA DC NÚM. COMPTE

Titular compte:..... DNI:

■ BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i cognoms del subscriptor:

Adreça:

Població i Codi postal: Telèfon:

Signatura:

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

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

LES SEVES DADES SERAN INCORPORADES ALS FITXERS DEL GRUP PALAU DE LA MÚSICA (ORFÈO CATALÀ, FUNDACIÓ ORFÈO 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.

El director barceloní torna a dirigir a casa seva, al capdavant de l'OBC, després de dos anys d'absència en les programacions del Liceu i L'Auditori, i ho fa, novament, de la mà d'Enric Palomar, de qui estrena el seu primer *Concert per a piano i orquestra*. És un moment artísticament dolç per al director, que dirigeix assíduament la Royal Philharmonic de Londres, participa als principals festivals de música nord-americans i que dirigirà durant aquest any a teatres d'òpera tan importants com la Semperoper de Dresden o la Komische Oper de Berlín. Moment, doncs, idoni per fer un balanç d'una trajectòria cada vegada més consolidada al mercat internacional.

LAVETANAOFFICE.COM


RMC
318

Josep Caballé-Domenech

Un català amb direcció internacional

per MERCEDES CONDE PONS

—Porta més de deu anys de carrera com a director d'orquestra. Mirant enrere, com veu els seus inicis en el món de la direcció?

—Vaig estudiar a Viena des de 1996 fins a 1999 i durant el darrer any d'estudis vaig tenir l'oportunitat de conèixer el director de l'Orquestra de la Ràdio de Praga, que em va oferir de dirigir un concert, el meu primer concert professional. Jo ja havia fet concerts amb l'orquestra del conservatori i havia dirigit en cursos i concursos, però aquesta era la primera vegada que dirigia professionalment. Partint de la base que a dirigir, s'aprèn fent-ho, l'experiència va ser bastant impactant. Perquè en un curs o en un assaig dirigeixes de forma més fragmentada i tens algú que et guia, però en un concert et trobes de cop i volta amb moltes coses noves.

—Comentava que va estudiar a Viena. Per què va escollir aquesta ciutat?

—Jo vine d'una família de músics i amb disset anys vaig guanyar plaça a l'OBC.

Estudiava piano, violí, percussió, formes, contrapunt, composició... i sempre vaig tenir clar que l'orquestra m'interessava. Vaig començar a estudiar de manera no gaire reglada perquè el meu pare és director d'orquestra i, tot i que no exerceix, em va començar a ensenyar la tècnica. En un moment donat, Sergiu Comissiona —que llavors era director titular de l'Orquestra de RTVE— va venir a dirigir a Barcelona i m'hi vaig presentar per preguntar-li si em podia recomanar on anar a estudiar direcció d'orquestra. La sorpresa va ser que em va contestar que per aconsellar-me m'havia de veure dirigir! Llavors va començar una època en què cada cop que ell anava a Madrid —cinc o sis cops l'any— jo anava a Madrid i ell m'hi feia classes. Això va durar 2 o 3 anys. Més endavant, quan va deixar l'orquestra, vaig començar a anar a diferents llocs d'Europa on ell treballava.

—És molt diferent la manera d'aprendre direcció amb un mestre en

comptes de fent els estudis en una escola?

—Diguem, més aviat, que és una manera no reglada d'estudiar. Jo la tècnica ja la sabia i el fet de poder compartir tantes estones amb un mestre com Comissiona t'ensenya el que no t'ensenyen a cap escola, que és l'experiència d'un mestre que ha treballat durant tants anys. Això no es paga amb diners. Ara que porto més de deu anys de carrera, el que més valoro és el fet d'haver treballat amb orquestres tan diferents i en països tan diversos; això et permet aprendre diferents maneres de fer. He fet obres que les he pogut repetir amb orquestres molt diverses set o vuit vegades i t'adones que cada orquestra t'exigeix treballar d'una manera concreta pel seu caràcter, pels seus hàbits, i d'això s'aprèn molt. Una de les coses que més m'agradava de Comissiona és que no era un músic convencional, buscava coses que per a altres potser no eren tan importants. A mi això em va marcar molt i em va fer veure que s'ha d'anar més enllà de les coses establertes. Quan va arribar el moment en què vaig veure que

volia decantar-me per la direcció d'orquestra, vaig començar a valorar les opcions de l'estranger perquè a Espanya no trobava el que volia. Londres i els Estats Units quedaven descartats per qüestions econòmiques i Viena era un bon lloc on estudiar direcció, amb unes condicions econòmiques assumibles. Va ser una immersió total, perquè allà la música és molt accessible. Podia anar a funcions molt bé de preu, anar a assajos de forma gratuïta amb grans directors com Abbado, Solti, Maazel... Són molt més permissius que en altres llocs. El darrer any de ser a Viena ja vaig guanyar la plaça d'assistent a la JONDE, on vaig estar del 1998 al 1999.

—Quin és el repertori en el qual se sent més còmode?

—He fet de tot, des de clàssics (molt Mozart, i Beethoven) fins a repertori contemporani. L'únic que no faig és barroc; crec que es necessita una especialització que jo ara mateix no tinc. Però dins del meu ampli espectre d'interessos hi ha obres amb les quals no em sento còmode i prefereixo no fer-les. Va haver-hi un temps en què no em sentia bé amb *Vida d'heroi* i *Així parlà Zaratustra*, però en canvi amb d'altres poemes simfònics d'Strauss em trobava molt a gust. Ara, des de fa un temps, em sento molt bé amb *Vida d'heroi* i és una de les obres preferides del meu repertori. Això va canviant amb el temps i amb l'evolució personal de cadascú. I, tanmateix, hi ha obres que, independentment del teu moment vital, no t'arribaran mai tant com d'altres.

—Vostè té la sort de poder combinar en gran mesura el repertori operístic i el simfònic...

—No m'agraden les classificacions. Tot és música; el fet musical és un. No crec que la música simfònica i l'òpera estiguin tan apartades l'una de l'altra. Tots fem el mateix: a través d'unes notes i un instrument intentem expressar uns sentiments. A nivell personal, però, m'agrada poder combinar els dos gèneres, perquè una cosa m'ajuda en l'altra. Una òpera no són només vuitanta músics que acompanyen un cantant, sinó una obra que expressa alguna cosa i, per tant, hi participen una orquestra i uns cantants per un igual. I el repertori simfònic no ha de variar tant de la concepció de l'òpera perquè, al cap i a la fi, la veu és el primer instrument de la història i l'orquestra s'ha d'acostar a la intenció que té la veu. En aquest sentit, he de donar les gràcies al Joan Matabosch, perquè si ja és difícil obrir-se pas en el món simfònic a Espanya, ja no diguem en el món operístic. Al món germànic hi ha més oportunitats perquè un pot entrar com a mestre repetidor i així es va fent un lloc. Però aquí ha de ser algú que se la jugui i aposti per tu. I això, per a la meua sorpresa, em va passar amb el Liceu.

“
No
m'agraden les
classificacions.
Tot és música;
el fet musical
és un.”

Primer vaig entrar-hi com a assistent, després vaig fer-hi un concert, després segons repartiments (*Così fan tutte* i *L'elisir d'amore*) i gires amb la companyia (Venècia i Savonlinna) i vaig anar passant etapes fins que em van donar una gran oportunitat com va ser el cas d'estrenar *La cabeza del Bautista* d'Enric Palomar. Estrenar una obra és una oportunitat única, perquè treballes de bracet amb el compositor, que et va mostrant a poc a poc la seva feina.

—L'estrena de *La cabeza del Bautista* d'Enric Palomar va marcar l'inici d'una col·laboració professional amb el compositor que encara continua vigent. Com descriuria la seva música?

—La gràcia de la música de Palomar és que té un estil molt propi. Naturalment, hi ha moments que pot recordar Bartók, Stravinsky o Ravel o, fins i tot, pots reconèixer-hi Falla; però no és ni l'un ni l'altre, és Palomar! En el cas de *La cabeza del Bautista*, a mesura que t'endinsaves en la música hi anaves descobrint més detalls que són els que aporten riquesa a la seva música. I, al cap i a la fi, quan un estil no el pots acabar de definir, és que es tracta d'un estil propi! Sempre hi ha escepticisme quan es tracta d'una estrena, però ningú no en va sortir descontent. Jo estic convençut que el públic sap detectar si hi ha qualitat o no, i això es va fer evident en la seva resposta en l'estrena de l'òpera. Una de les coses que m'agrada de Palomar és que és algú que té coses a dir i que ho expressa amb un llenguatge molt personal que és fruit també de la seva formació. En la seva música, s'hi poden veure les influències del flamenc, del jazz, de la música simfònica i de la contemporània. I sona a música contemporània, però música que es pot escoltar. Trobar això avui dia no és tan normal.

—Aquest mes dirigeix novament l'estrena d'una obra d'Enric Palomar, el

seu *Concert per a piano i orquestra*, amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), en un programa que inclou obres de Robert Gerhard (*Danses de Don Quixot*) i les *Danses simfòniques* de Rakhmàninov. Què ens pot dir d'aquesta nova obra de Palomar?

—D'entrada, cal tenir en compte que no es tracta de música per a escena ni per a veus i, per tant, en aquest *Concert per a piano* s'obre un camp més ampli d'experimentació; no és música tan folklorista. Amb la música simfònica te la jugues una mica més, et permet un marc més ampli d'experimentació i, per tant, la música pot sonar una mica més contemporània que *La cabeza del Bautista* o el ballet *Negro Goya*, que s'estrena a l'estiu. Personalment penso que aquest *Concert per a piano* és una gran obra. A més, l'estrena l'Iván Martín, que és un músic fantàstic a banda de ser molt bon professional; és una persona molt interessant i que alhora s'interessa per tot. Estic segur que gaudirem amb la feina, tot i que n'hi haurà molta, perquè no és música fàcil. Una de les dificultats de la música de Palomar és que per al músic sembla fàcil. Quan veus la partitura no hi veus matemàtiques o dibuixos pictòrics, sinó que un pot veure una grafia normal i quan estudies la partitura sembla fàcil. Però en posar-ho en conjunt t'adones que estàs fent una melodia que és fàcil, però que l'estàs fent amb tres persones més i no hi ha espai per a l'error. És molt transparent. D'altra banda, serà interessant escoltar l'obra al voltant de dues obres com són les *Danses de Don Quixot* de Robert Gerhard (una de les referències de Palomar) i les *Danses simfòniques* de Rakhmàninov; música de fa cent anys, amb una estètica molt diferent, però tanmateix la seva darrera gran obra orquestral.

—Ha esmentat l'estrena del ballet *Negro Goya* el proper estiu. És la primera obra de Palomar per al món de la dansa i l'estrena el Ballet Nacional de España al Festival de Música i Dansa de Granada.

—L'obra es diu *Negro Goya* perquè està inspirada en les pintures negres de Goya, un període estètic molt específic del gran pintor espanyol. És un projecte en el qual jo també he estat involucrat des del principi, perquè Palomar ha estat un any component la música i hi han hagut moltes trobades i això ha fet que ens coneguem una mica millor. *Negro Goya* s'estrenarà el 8 de juliol al Festival de Música i Dansa de Granada i, en tractar-se d'un ballet, s'havia d'enregistrar la música per tal que la companyia de dansa pogués preparar l'espectacle i, d'altra banda, per assegurar que la companyia pogués girar amb l'obra sense necessitat de fer la música en directe. Al gener vam enregistrar la mú-

"Barcelona és la ciutat on visc, on tinc la família i els amics. És on tinc la casa i on vinc a descansar. M'agrada molt haver pogut redescobrir la meua ciutat d'aquesta manera." Són paraules de Josep Caballé-Domech, que aterra un dimecres a Barcelona, hi passa el dijous i el divendres torna a marxar de viatge. Entusiasta per naturalesa, parla dels seus projectes, de la seva feina i dels llocs on treballa amb grans exclamacions i sempre amb un somriure als llavis. És conscient del difícil moment que està passant la cultura i la música clàssica ara mateix, però precisament per això valora encara més positivament el rumb ferm que està agafant, just en aquests moments, la seva carrera.



LAYETANA.OFFICE.COM

sica amb l'Orquestra de Granada, una de les orquestres espanyoles que millor funcionen en l'actualitat, i que estrenarà l'obra al festival. Crec que serà un èxit, perquè la música funciona molt bé, té un fort caràcter espanyol però més fosc, més expressionista, d'acord amb l'estil del període negre de Goya. Els esbossos de vestuari que he vist són impressionants i el sol fet d'estrenar-ho a Granada ja té molts al·licients. Després es farà també al Festival de Santander, però allà amb l'enregistrament. Ha estat una experiència fantàstica i ha quedat molt bé, perquè el productor era el José Vinader, que és el que fa l'enregistrament de les bandes sonores de gairebé totes les pel·lícules d'Espanya i és un gran expert.

—En aquests últims anys la seva carrera s'ha consolidat molt, sobretot a l'estranger. Ens pot explicar quins són els punts destacats de la seva agenda?

—El fet d'haver enregistrat un disc amb la Royal Philharmonic amb gran repertori com és *Pini di Roma*, *Fontane di Roma* i *Feste Romane* de Respighi és un dels punts més significatius. Per l'enregistrament, que publicarà al juny el segell ONIX, hem treballat amb Chris Alder, productor de moltíssims discos de Decca i guanyador del Premi Grammy. Això vol dir registrar a Londres, amb una orquestra impressionant i treballant amb molts bons professionals; per tant, l'experiència va ser fantàstica. A això, cal afegir-hi que en un any he dirigit la Royal Philharmonic en tres concerts diferents i ja és la setena o vuitena vegada que la dirigeixo en quatre anys. Inicialment m'havien ofert fer un concert al Royal Albert Hall obrint la temporada amb la Royal Philharmonic i després

va sortir l'oferta de fer l'enregistrament. És una orquestra amb la qual es disfruta molt treballant perquè funciona molt bé. Estic molt content perquè és una relació que cada vegada s'aprofundeix més i que està donant molt bons fruits. Altres punts importants en aquests moments són la meua relació amb diversos festivals, com el d'Aspen. L'estiu passat vaig dirigir-hi *El barber de Sevilla* i em van trucar per fer una substitució amb la millor orquestra del festival, que és la Chamber Orchestra. Per tant, en un estiu vaig treballar amb ells quatre setmanes i aquest any hi torno. M'estic obrint molt de camí als Estats Units; ja he treballat a Fort-Worth, amb la Houston Symphony, al Houston Festival, a San Antonio, a Colorado Springs... I a nivell operístic també hi ha projectes molt interessants. Al juny dirigiré *La del manojó de rosas* al Teatro Arriaga de Bilbao, en una producció de l'Emilio Sagi que es gravarà en DVD i al novembre dirigiré a l'ABAO *Romeu i Julieta* de Gounod. Al setembre-octubre dirigiré *Le nozze di Figaro* a la Semperoper de Dresden —amb funcions també al juny de l'any vinent— i pel desembre faig *Carmen* a la Komische Oper de Berlín. Són teatres i òperes importants i això em fa molta il·lusió.

—Vostè no ha assumit encara la titularitat d'una orquestra; entra en els seus plans?

—Evidentment, m'agradaria molt ser titular d'una orquestra. Hi ha gent que pot combinar dues o tres titularitats. Jo, per la meua manera de ser, el màxim que em veuria capaç d'assumir són dues titularitats a llocs diferents. Dit d'una altra forma, ser titular d'una orquestra implica posar-hi una energia, unes ganes,

que sobrepassen l'àmbit musical. S'ha de donar la situació que una orquestra i un gerent vegin que el teu perfil pot ser l'adient per assumir totes aquestes responsabilitats i que la teua feina pot ajudar aquella orquestra. El dia que digui sí a una orquestra, serà perquè penso que en cinc anys puc aconseguir un projecte. Ser titular per poder posar al currículum que ets titular no m'interessa gens ni mica. Quan arribi l'oportunitat que es donin aquests condicionants, en què jo em puc desenvolupar com a músic i com a persona i l'orquestra també, ho acceptaré. Vaig ser director principal convidat d'una orquestra durant dos anys a Suècia i va ser molt enriquidor, perquè vaig aprendre molt d'ells i jo vaig poder donar molt de mi mateix. I sí, em veig director titular, quan arribi el moment i l'orquestra adequada. De fet, recentment he tingut una bona oferta que estic valorant.

—Ens pot fer un balanç d'aquests més de deu anys de carrera?

—És un balanç molt positiu, he crescut com a persona i com a músic. I tinc una experiència que no tenia abans i aquesta t'ajuda a posar les coses al seu lloc. Hi ha una sèrie d'objectius que un pensava que eren principals i amb el temps veus que són coses més relatives. Evidentment, hi ha coses que no han sortit com voldria perquè potser no era el moment. Aquesta feina, a més, et permet conèixer gent fascinant, de la qual aprens molt, però d'altra banda també pagues un preu, perquè la vida familiar se'n pot ressentir, i no pots planificar més que al voltant de la teua feina. Però les coses negatives són reptes, es tornen en clau positiva com a noves possibilitats de créixer i aprendre.

RMC
318

‘Variacions’ sobre Bach

El director artístic del Festival de Música Antiga de Barcelona, l'holandès Jan Van den Bossche, ha escollit per a aquesta nova edició d'un dels festivals de més tradició de la ciutat la figura del compositor alemany Johann Sebastian Bach.

XXXIV FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA DE BARCELONA.
DE L'1 AL 12 D'ABRIL DE 2011.

per MERCEDES CONDE PONS

Així, el cartell es basteix d'alguns dels "Best of" del compositor, com són les *Suites per a violoncel* o les *Variacions Goldberg*, però també posant l'accent en la qualitat de les formacions i els solistes, així com en la presència d'alguna proposta innovadora, un dels trets identitaris del festival. Un programa, d'altra banda, en el qual no es pot evitar ensumar el perfum d'una crisi que obliga a reduir costos, fet que es constata en la reducció de formats, però no en l'interès i originalitat de les propostes. Amb un total de deu concerts entre l'1 i el 12 d'abril, a més de la proposta de música al carrer –el conegut com Antiqua– que tindrà lloc el cap de setmana del 9 i 10 d'abril a diversos emplaçaments del Barri Gòtic barceloní, el Festival de Música Antiga manté el rumb ferm enmig de la tempesta que és tota la cultura.

Entre les propostes més clàssiques, hi trobem el concert de l'organista holandès Leon Berben a l'orgue de Santa Maria del Mar, amb un recorregut per l'obra dels predecessors de Bach en aquesta disciplina; l'actuació del Trinity Baroque a l'església de Sant Felip Neri amb motets de Bach; un concert dels conjunts d'antiga de l'ESMUC amb *Cantates* de Bach; el duo Fahmi Alqhai i Alberto Martínez Molina amb sonates per a viola de gamba de Bach i les *Suites per a violoncel sol* a càrrec de Joxetxu Obregón. Les *Variacions Goldberg* són el centre d'atenció de tres dels concerts, amb la seva interpretació al clavicèmbal a càrrec de Benjamin Alard, al piano per Alexandre Tharaud i la curiosa versió del Calefax Reed Quintet, formació de vents. El grup Masques i la Compagnie Chant de Balles –que barreja música i malabars– completen la programació.

En conversa amb el seu director artístic, coneixem més detalls d'aquesta edició.

–Johann Sebastian Bach és l'eix d'aquest festival. El considera un *rara avis* en el seu context històric i interpretatiu?

–Per descomptat! Avui dia continua



CALEFAX REED QUINTET

sent el compositor més preeminent de la primera meitat del segle XVIII i tot i això, la seva música és molt atípica. Els idiomes musicals de Telemann, Händel o Vivaldi són molt més representatius del gust musical d'aquella època. Paradoxalment, Bach era un compositor relativament arcaic que es va començar a entendre en generacions posteriors. I gairebé tots els músics el reconeixen com el millor; amb gran diferència. A més, és l'únic compositor barroc que el moviment de la música antiga no s'ha pogut apropiat exclusivament. Milers de pianistes, saxofonistes, percussionistes, etc. el toquen.

–Això vol dir que Bach és únic? Hi ha algun compositor contemporani que s'hi assembli?

–Hi ha molts compositors que són "únics" avui dia. A diferència del segle XVIII, a la nostra època es valora molt més l'originalitat. Existeix un Bach entre tots aquests individus? Això només es podrà saber d'aquí a cent anys. Bach, en qualsevol cas, era únic, però no intentava ser original. Treballava fermament dins una tradició.

–Què té la música de Bach que sedueix tant el públic? Com és que la música de Bach serveix tan bé per a reinterpretacions com les que s'escolliran durant aquesta edició del festival de les *Variacions Goldberg*?

–Sembla que Bach cancel·li la presumpta contradicció entre cervell i cor, entre forma i expressivitat. Les seves obres són formalment impecables i, tot i això, ens arriben directament al cor. Té una energia contagiosa. El barroc és una època de fórmules i de tòpics reciclats que Bach també fa servir, però sempre hi dona un toc personal i, al final, ens

sorpren fent alguna cosa que no esperàvem. A més, Bach sempre és Bach. El toquis amb un clavicèmbal o amb una bomba de bicicleta, la seva essència continua intacta.

–En aquesta edició del Festival de Música Antiga, la gran majoria de concerts són de format cambrístic.

Suposem que bàsicament ve donat per una qüestió econòmica, ¿però hi ha alguna diferència entre la música de gran format de Bach i la música per a solista o grup de cambra?

–La música de Bach sobrepassa la qüestió de gèneres i formats. Les *Suites per a violoncel* tenen el mateix ADN que la *Passió segons sant Mateu*. Ambdues estan constituïdes per fugues, sarabandes, obertures franceses, recitatius, etc. Les diferències són, només, contextuals.

–Quins diria que són els punts forts del Festival d'enguany?

–Crec que dins el marc limitat del Festival donem una imatge bastant completa del compositor i el seu món, ja que la importància de Bach, com la de Cervantes o Goethe, va molt més enllà de les meres obres. Escollirem música religiosa i secular, música vocal i instrumental, música de predecessors i seguidors, amb una gran concentració d'obres clau, com són les *Suites per a violoncel* o els *Motets*. I per descomptat, em fa molt feliç que Alexandre Tharaud estreni la seva pròpia versió de les *Variacions Goldberg* a Barcelona.

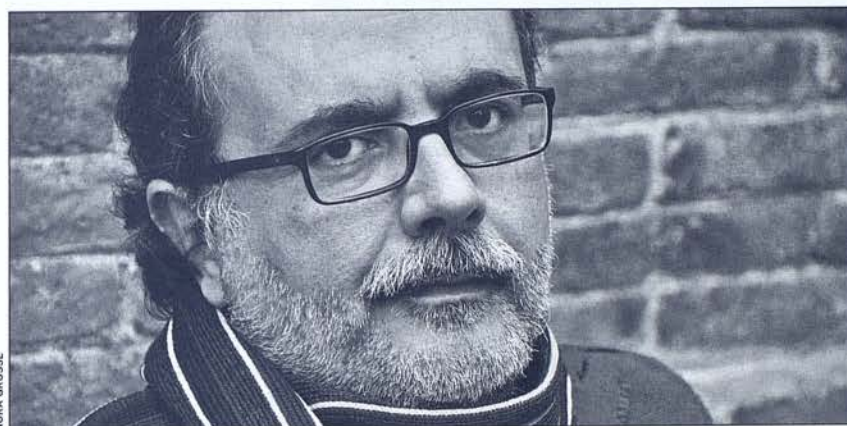
–Crec que la programació pot atreure un major nombre de públic, precisament en centrar-se al voltant de la figura de Johann Sebastian Bach?

–Evidentment, així ho espero. Essent un compositor que està per sobre dels "guetos" musicals, crec que Bach és capaç de reunir molta gent que comparteix l'amor per la música. A més a més, Bach és un compositor que ens permet oferir al públic de L'Auditori un festival amb el pressupost reduït a què ens obliguen els temps que estem vivint, però sense fer, malgrat això, cap concessió artística.

L'OBC estrena el 'Concert per a piano i orquestra' d'Enric Palomar

L'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya estrena el primer *Concert per a piano i orquestra* d'Enric Palomar (Badalona, 1964), de la mà del pianista de Gran Canaria Iván Martín i el director d'orquestra barceloní Josep Caballé-Domenech.

TEMPORADA OBC. Iván Martín, piano. Dir.: Josep Caballé-Domenech. Gerhard, Palomar, Rakhmàninov.
L'AUDITORI. 30 D'ABRIL I 1 DE MAIG (19 h i 11 h, RESPECTIVAMENT).



ENRIC PALOMAR

El compositor català Enric Palomar, director artístic del Taller de Músics i Premi Ciutat de Barcelona l'any 2004 per la seva obra *Poemes de l'exili*, posant en música poesia de Rafael Alberti i interpretat per Miguel Poveda, es concentra en el gran repertori simfònic amb el seu primer *Concert per a piano i orquestra*, després d'anys d'incursions en l'escena, amb òperes com *Juana* o *La cabeza del Bautista*, la cantata *Beceroles* (encàrrec del projecte educatiu Cantània) i el ballet *Negro Goya* que s'estrenarà en el proper Festival de Música i Dansa de Granada.

És el mateix compositor qui expressa que li "convenia una trobada amb la forma estricta, sense estratègies programàtiques ni recursos dramaticomusicals per ser suportats per l'escena". El *Concert per a piano i orquestra* respon a l'estructura clàssica de concert, amb quatre moviments delimitats: "Tots quatre desenvolupen una temàtica diferent però convergeixen en cadascun dels finals en una cèl·lula de tres tons sencers que actua com a nexa-intersecció per al següent." Enric Palomar defineix la seva idiomàtica personal des de fa uns anys com "l'intent d'abstracció de tot el meu substrat hispànic (que de fet, i en gran

mesura, és el perímetre de la meua biografia musical). Els ritmes i les estratègies folklòriques estan, doncs, absolutament diluïts en el discurs general del concert i no podrà apreciar-se –sense una anàlisi exhaustiva– cap visibilitat del seu ús. D'alguna manera, tendeixo a reivindicar aquest perímetre com a plataforma del meu discurs personal, implicant-lo amb una estètica d'avantguarda que sigui generosa respecte de potencialitats externes. Al servei sempre, però, d'un desig comunicatiu amb l'espectador, l'altre hipotètic, que deia Stravinsky." Palomar creu fermament que aquesta és la direcció en què es mouen "les obres actuals i les somiades; disposats a somiar, el meu cap dona voltes a la composició d'una gran obra simfonícoral, com una mena de cantata escènica". Per acabar confessant tenir "fortament arrelat el meu desig de treball musical per a l'escenari teatral".

El binomi artístic Enric Palomar-Josep Caballé-Domenech es remunta –com es pot llegir en l'entrevista publicada en pàgines anteriors al director català– a l'estrena de l'òpera *La cabeza del Bautista*, encàrrec del Gran Teatre del Liceu, fa dos anys. Compositor i director treballaran novament en l'estrena del ballet *Negro Goya* –encàrrec del Ballet

Nacional de España– amb l'Orquestra Ciudad de Granada durant el Festival de Música i Dansa d'aquesta localitat andalusa. A aquest binomi, cal afegir-hi la participació imprescindible del pianista que estrenarà el concert, que en aquest cas serà el pianista canari Iván Martín, un dels pianistes espanyols de la nova generació amb més prestigi i de més projecció internacional. Martín, que va col·laborar la temporada passada amb l'OBC en la interpretació del *Segon concert per a piano i orquestra* de Beethoven, en una gran actuació, treballa assíduament en l'àmbit de la música contemporània i ha estrenat obres d'Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Pedro Halffter, Pilar Jurado, Alberto Martínez, Daniel Roca o Ramón Paús. Recentment acaba de publicar amb el segell internacional Warner Music un recital amb sonates del pare Antoni Soler.

El programa en què s'emmarca la dita estrena inclou la interpretació de les *Dances de Don Quixot* de Robert Gerhard (1896-1970), una obra de maduresa escrita entre els anys 1940 i 1941 amb una revisió posterior finalitzada el 1949. Les *Dances de Don Quixot* són contemporànies de les *Dances simfòniques* de Serguei Rakhmàninov, escrites l'any 1940 i que configuren la seva darrera gran obra simfònica. Si, d'una banda, aquesta obra de Gerhard busca els referents en el folklorisme de Manuel de Falla, sempre mantenint el seu particular estil, les dances de Rakhmàninov representen el punt àlgid del seu darrer estil compositiu.

En les *Dances simfòniques* es troba un continu joc de contrastos marcat pel fort caràcter rítmic del tema inicial, deutor de la tradició russa amb Rimski-Kórsakov com a màxim referent, i el lirisme modernista de cert regust afrancesat del segon tema; tots dos conflueixen en un estil molt del gust nord-americà, país on passà la darrera època de la seva vida. Precisament per això, l'obra combina elements de la seva terra d'adopció –amb la inclusió d'un saxòfon alt en la dansa inicial– amb elements propis de la seva cultura, com la inclusió d'un motiu derivat de la música eclesialística ortodoxa.

RMC
318

Binomi verista al Liceu

L'òpera italiana inunda el Gran Teatre del Liceu durant el mes d'abril. El teatre ha programat un total de quinze funcions d'un dels binomis operístics més populars, *Cavalleria rusticana* i *Pagliacci*, amb un ampli repartiment vocal –fins a tres cantants per rol– format per algunes de les veus internacionalment reconegudes en aquest repertori.

Per arrodonir el festival vocal, el dia 3 d'abril el tenor mexicà Rolando Villazón torna a Barcelona, després del llarg lapse de temps convalescent i amb una tornada als escenaris progressiva, amb un concert –acompanyat per l'orquestra titular del teatre i sota la direcció de Michael Hofstetter– en què figuren obres de compositors operístics (Mozart, Donizetti i Massenet), àries de sarsuela i cançons mexicanes de Grever i Lara.

Tornant, però, al calendari escènic, el Gran Teatre del Liceu muntarà el binomi *Cavalleria rusticana*-*Pagliacci* en una clàssica producció propietat del Teatro Comunale di Bologna i el Teatro Vincenzo Bellini di Catania, dirigida per Liliana Cavani i estrenada el gener de 2008. Inicialment s'havia anunciat la producció de Richard Jones per a l'E-NO, que situava l'acció de *Cavalleria rusticana* en els anys quaranta i desenvolupa l'acció en un interior opressiu. La renúncia a aquesta producció –de la qual es desconeixen els motius, però que poden estar justificats per raons econòmiques– afavorirà, tanmateix, de veure unes versions escèniques realistes i depurades però ajustades amb la trama operística i atentes al detall dramàtic. Un detall que es basa, fonamentalment, en l'actuació teatral i en el desplegament emocional a través de la veu.

Recordem que *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni i *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo són els principals exponents d'aquell corrent operístic italià que sorgí després de l'hegemonia verdiana i que basa el seu ideari en el naturalisme d'Émile Zola. El verisme cerca la traducció més veraç de la realitat més quotidiana, aquella que afecta l'home més corrent i el porta a reaccionar de forma crua, però real. D'aquesta manera, el verisme es distancia dels arquetips heroics i literaris que Verdi havia enlairat en el transcurs de la seva obra operística i acosta el gènere operístic no pas al carrer, sinó a l'interior de les cases de la gent més humil, que es pot sentir també protagonista dels episodis més corrents i, tanmateix, dramàtics. Musicalment, el verisme no presenta



CAVALLERIA RUSTICANA

canvis radicals respecte de la música precedent, però sí que posa l'accent dramàtic en l'ús de la veu, forçant el lirisme cap al cantó del dramatisme i, fins i tot, obligant el cantant a renunciar a la bellesa en benefici de l'únic objectiu: commoure, però d'una manera visceral. És per aquest afany de condensació i sublimació dramàtica que les òperes representatives d'aquest estil –com és el cas del binomi present al Liceu en aquestes dates– són més breus i no donen gaire espai a la relaxació emocional, tot condensant i acumulant la tensió fins al final de la trama, òbviament tràgica. Fins i tot el famós *intermezzo* de *Cavalleria rusticana*, al qual tant d'ús s'ha donat en el cinema i la televisió, és un episodi de gran lirisme i bellesa, però que en el fons no dona treva a l'oient, en recordar-li en tot moment el dramatisme de l'acció en què es troba abstrèit.

L'experimentada guionista i directora de cine Liliana Cavani (Carpi, Mòdena, 1933) coneix molt bé la realitat humana italiana i com donar forma als personatges per tal de mostrar el seu retrat psicològic més complet, tal com ha demostrat en nombrosos films, com *El porter de nit*, *Més enllà del bé i del mal*,

Sant Francesc d'Assís, *Galileo*, *Berlin Affair* o, més properament, *El joc de Ripley*, amb John Malkovich com a protagonista. Ha treballat assíduament en l'àmbit operístic, en obres com *La Traviata* –a La Scala de Milà i amb Riccardo Muti com a director musical– o *Manon Lescaut*. Tindrem ocasió, en aquesta doble producció, de conèixer com retrata Cavani el crim d'honor que clou l'acció de les dues òperes,

propiciat pel despit amorós dels protagonistes, situats en una tancada comunitat siciliana i en una trista companyia de pallsos.

Per donar forma a òperes com *Cavalleria rusticana* i *Pagliacci* calen grans veus. I per grans veus, s'entén veus capaces de donar cos psicològic i dramàtic als personatges, no tant sostenint-se en la bellesa de la línia del seu cant ni en la força de les seves capacitats, sinó en les inflexions dramàtiques, fet que requereix afegir constantment tensió a l'acció: veus com les del tenor argentí José Cura –un dels exponents dels rols de Turiddu i Canio actualment– o el tenor italià Marcello Giordani. Serà interessant, també, sentir el paper de Santuzza en les veus d'Ildiko Komlosi i Luciana D'Intino, així com el de Nedda en la veu de l'espanyola Ángeles Blancas o l'albanesa Inva Mula. El director d'orquestra italià Daniele Callegari, present en les temporades dels millors teatres europeus, com l'Staatsooper de Viena o La Scala de Milà, es posa al capdavant de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu en aquesta maratò verista.

CAVALLERIA RUSTICANA de Pietro Mascagni. Llibret de Guido Menasci i Giovanni Targioni-Tozzetti. Ildiko Komlosi/ Luciana D'Intino/ Paoletta Marrocu. Marcello Giordani/ José Cura/ José Ferrero. Marco Di Felice/ Vittorio Vitelli/ George Gagnidze. Josephine Barstow/ Victoria Livengood.

PAGLIACCI de Ruggero Leoncavallo. Marcello Giordani/ José Cura/ Piero Giuliaci. Ángeles Blancas/ Inva Mula/ Olga Mykytenko. Jean Luc Ballestra/ Gabriel Bermúdez. David Alegret/ Albert Casals. Andrej Dobber/ George Gagnidze/ Vittorio Vitelli. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir. escènica: Liliana Cavani. Dir. musical: Daniele Callegari.

LICEU. DEL 1 AL 20 D'ABRIL DE 2011.

PAPER D'ASSAIG

Cançó del bes sense port

per JORDI CORNUDELLA

POETA



A l'estrofa 23 del *Polifemo* de Góngora (1612), la nimfa Galatea, blanca com un glop de llet, s'ajeu a tocar d'un rierol que reflecteix l'erba del marge. El poema ho diu en aquests dos versos: "*tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros da a la fuente*". És un passatge una mica complicat, però posant-hi atenció s'entén molt bé. En el seu estil característic, Góngora ens diu que Galatea da a la fuente tantos jazmines cuanta hierba esconde la nieve de sus miembros. Imaginem-nos la nimfa estirada a la gespa, fent-hi com una clapa de neu amb el seu cos tot blanc, que amaga l'erba de sota; en el reflex de l'aigua, una part del que era verd de gespa abans que ella s'ajagués, ara és blanc (el blanc del cos ajagut): per això el poema diu que Galatea dóna a la font —entenguem-ho en el sentit "ofereix al reflex de l'aigua"— tants llessamins (la blancor de la seva pell) com herba li amaga. De vegades la poesia parla així. No es limita a proposar-nos una representació objectiva d'allò que explica (com seria, per exemple: "la nimfa Galatea s'ajeu a l'erba, a la vora d'un rierol, i el seu cos blanc es reflecteix a l'aigua"), sinó que ens obliga a imaginar-nos-ho a través de la mirada subjectiva del poeta, com si ho veiéssim amb els ulls de la seva imaginació (uns ulls que, en aquest cas, veuen la nimfa ajaguda com una clapa de neu sobre l'erba, i el seu reflex a l'aigua com una mata de llessamí florit). En la figuració del poema hi ha representada la imatge real d'una nimfa; però en la simbologia del poema el cos d'aquesta nimfa ja no és un cos real, sinó la seva transfiguració en neu i en llessamins. Hi ha poemes que són un entreteixit d'imatges reals i d'imatges simbòliques, i hi ha poemes en què tot el fil, el d'ordit i el de trama, és purament simbòlic.

És el cas de la "*Cançó del bes sense port*" de Maria-Mercè Marçal —inclosa a *Sal oberta* (1982)—, que comença amb dos versos que fan pensar molt en els de Góngora. És una cançó de pena, d'amor i de tristesa (tots tres termes hi surten, un a cada estrofa). Però ¿de què parla, exactament, la cançó? Fa de mal dir, per-



AGUSTÍ FERNÁNDEZ

què parla amb imatges simbòliques, gairebé sense cap referència a imatges reals:

*L'aigua roba gessamins
al cor de la nit morena.
Blanca bugada de sal
pels alts terrats de la pena.
Tu i jo i un bes sense port
com una trena negra.*

*Tu i jo i un bes sense port
en vaixell sense bandera.
El corb, al fons de l'avenc,
gavines a l'escullera.
Carbó d'amor dins els ulls
com una trena negra.*

*Carbó d'amor dins els ulls
i els ulls dins de la tristesa.
La tristesa dins la mar,
la mar dins la lluna cega.
I la lluna al grat del vent
com una trena negra.*

Els dos primers versos ens diuen que al cor de la nit fosca hi ha el blanc d'uns llessamins, i que l'aigua els roba: els pren i se'ls fa seus. Podem entendre que es tracta de la lluna al mig del cel i del seu reflex al mar; és molt probable que el referent real de la imatge sigui aquest, però de fet no té gaire importància, perquè el poema no ens presenta tant un escenari objectiu com un d'anímic, que no es deixa descriure en termes realistes. Per això tot són símbols, metàfores. El que preval és la potència simbòlica de l'ambientació marinera i nocturna, i la tensió entre fosca i claror. Tot el poema gira al voltant d'aquesta ambientació i d'aquesta tensió, i hi tenen una incidència

especial els símbols que podem posar en relació amb el món femení, començant per l'aigua, la bugada blanca, la sal i la trena negra, seguint per les gavines que es contraposen al corb negre, i acabant amb la lluna que remet als gessamins de l'inici. És un poema d'amor entre dones.

Cada parell de versos presenta un aspecte del que hi ha en la situació emotiva que el poema evoca. El conjunt perfila un estat d'ànim sense explicar cap història, i tanmateix no és un conjunt estàtic. El poema està fet de moviment: un moviment que, més enllà de la successió d'estampes simbòliques, és obra sobretot de la construcció formal de la cançó. La tornada *com una trena negra*, al final de cada estrofa, amb una síl·laba menys que els altres versos, provoca un efecte reiterat d'escurçament rítmic; la represa del penúltim vers d'una estrofa a l'inici de la següent fa la sensació que tota la nova estrofa neix de l'anterior; i el joc de repeticions culmina en la tercera estrofa, on l'últim terme de cada vers es repeteix a l'inici del següent. Ben mirat, són recursos d'ordre musical.

Si l'exquisida "*Cançó del bes sense port*" està feta d'aquesta manera no és per un desig d'obscuritat: és perquè allò de què parla no hi ha paraules que ho designin amb prou precisió. Els matisos del sentiment, de l'emoció, de les sensacions, sovint queden enfora del poder descriptiu de la llengua. De fet, que la llengua no sàpiga renunciar a designar la realitat podríem arribar a pensar que és una trapa per a un poema com aquest. Un vaixell és una cosa real, però en la situació de les dues dones, en el bes que no les arrecera, ja entenem que de vaixell real no n'hi ha cap: hi ha només allò que el vaixell sense bandera simbolitza, allò de què és metàfora.

Com que no designa realitats, com que parla una llengua genuïnament simbòlica, metafòrica, la música és capaç de dir amb tota precisió aquesta mena de coses que a la poesia li costen d'expressar. Escolteu, si no, la música que va posar a la "*Cançó del bes sense port*" Agustí Fernández —un dels grans músics que tenim la sort que siguin els nostres contemporanis—, i escolteu-la en la veu prodigiosa de Miguel Poveda, al seu disc *Desglac*. El gran poema de Maria-Mercè Marçal hi troba l'expressió perfecta, s'hi acompleix com a cançó.

RMC
318

LIED SENSE PARTITURA

“

L'orgue de barbarie

Moi le joue du piano, disait l'un.
 Moi le joue du violon, disait l'autre.
 Moi de la harpe, moi du banjo,
 moi du violoncelle,
 moi du biniou, moi de la flûte,
 et moi de la crécelle
 Et les uns les autres parlaient, parlaient,
 parlaient de ce qu'ils jouaient.
 On n'entendait pas la musique
 tout le monde parlait, parlait, parlait.
 Personne ne jouait
 mais dans un coin un homme se taisait.
 "Et de quel instrument jouez-vous, monsieur
 qui vous taisez et qui ne dites rien?"
 lui demandèrent les musiciens.
 "Moi, je joue de l'orgue de Barbarie
 et je joue du couteau aussi"
 dit l'homme qui jusqu'ici
 n'avait absolument rien dit,
 et puis il s'avança le couteau à la main
 et il tua tous les musiciens,
 et il joua de l'orgue de Barbarie
 et sa musique était si vraie,
 si vivante et si jolie,
 que la petite fille du maître de la maison
 sortit de dessous le piano,
 où elle était couchée endormie par ennui,
 et elle dit:
 "Moi je jouais au cerceau,
 à la balle au chasseur,
 je jouais à la marelle,
 je jouais avec un seau,
 je jouais avec une pelle,
 je jouais au papa et à la maman,
 je jouais à chat perché,
 je jouais avec mes poupées,
 je jouais avec une ombrelle,
 je jouais avec mon petit frère,
 avec ma petite sœur,
 je jouais au gendarme et au voleur.
 Mais c'est fini, fini, fini.
 Je veux jouer à l'assassin.
 Je veux jouer de l'orgue de Barbarie."
 Et l'homme prit la petite fille para la main
 et ils s'en allèrent dans les villes,
 dans les maisons, dans les jardins,
 et puis ils tuèrent le plus de monde possible,
 après quoi ils se marièrent
 et ils eurent beaucoup d'enfants.
 Mais l'ainé apprit le piano,
 le second le violon,
 le troisième la harpe,
 le quatrième la crécelle,
 le cinquième le violoncelle,
 et puis ils se mirent à parler, parler,
 parler, parler, parler...
 on n'entendit plus la musique
 et tout fut à recommencer!

RMC
318

L'orgue de maneta

Jo toco el piano, deia l'un.
 Jo toco el violí, deia l'altre.
 Jo, l'arpa; jo, el banjo;
 i jo, el violoncel;
 jo, el sac de gemecs; jo, la flauta;
 i jo, el xerric-xerrac.
 I els uns i els altres parlaven, parlaven,
 parlaven del que tocaven.
 No es podia sentir la música,
 tothom parlava, parlava, parlava,
 ningú no tocava,
 però en un racó un home callava.
 "I quin instrument toca vostè, senyor
 que calla i no diu res?"
 van preguntar-li els músics.
 "Jo toco l'orgue de maneta,
 i també ser fer anar el ganivet"
 va dir l'home que fins llavors
 no havia dit res de res,
 i tot seguit avançà amb el ganivet a la mà
 i va matar tots els músics.
 I va fer anar l'orgue de maneta,
 i la seva música era tan autèntica,
 tan viva i tan bonica
 que la filleta de l'amo de la casa
 va sortir de sota el piano,
 on s'havia adormit per avoriment,
 i va dir:
 "Jo jugava a fer rodar el cercol
 i a la pilota caçadora,
 jugava a la xarranca,
 jugava amb una galleda,
 jugava amb una pala,
 jugava a pares i mares,
 jugava a tocar i parar,
 jugava amb les meves nines,
 jugava amb una ombrel·la,
 jugava amb el meu germanet
 i amb la meua germaneta,
 jugava a lladres i a policies.
 Però s'ha acabat, s'ha acabat, s'ha acabat!
 Vull jugar a l'assassí,
 vull tocar l'orgue de maneta."
 I l'home va agafar la nena de la mà
 i se'n van anar per les viles,
 per les cases, pels jardins,
 i van matar tanta gent com van poder.
 I després, es van casar
 i van tenir molts fills.
 Però el gran va aprendre a tocar el piano;
 el segon, el violí;
 el tercer, l'arpa;
 el quart, el xerric-xerrac;
 el cinquè, el violoncel.
 I després es van posar a parlar, parlar,
 parlar, parlar, parlar...
 Ja no se sentia la música
 i va caldre tornar a començar de bell nou.

Jacques
Prévert

”

Jacques Prévert (1900-1977) va ser un dels poetes francesos més populars del segle XX, ja arran de la publicació del seu primer llibre, *Paroles* (1945), del qual es van vendre immediatament més de dos milions d'exemplars. Company de viatge dels surrealistes —és un dels creadors del joc literari conegut com a "cadavre exquis"—, i més tard dels comunistes, però massa lliure d'esperit per sotmetre's a cap moviment, juga com un malabarista amb les paraules i amb les imatges insòlites, tot trencant amb les convencions formals de la poesia, i reivindicant un vers lliure prenyat, tanmateix, de musicalitat i rimes internes. Enemic de tota forma de poder, profundament llibertari i anticlerical, funda el grup de teatre revolucionari Octubre i és també un guionista i dialoguista cinematogràfic reconegut, en col·laboració amb el seu germà Pierre i amb el

director Marcel Carné (*Quai des brumes*, *Le jour se lève*, *Les visiteurs du soir*, *Les enfants du Paradis*...). Molts dels seus poemes, musicats per Joseph Kosma i altres compositors, esdevenen cançons d'èxit, interpretades per Yves Montand, Juliette Gréco, Édith Piaf, Les Frères Jacques i altres artistes: "Les enfants qui s'aiment", "Sanguine, joli fruit", "Inventaire", "Les cirqueurs de souliers de Broadway", "Barbara", "En sortant de l'école", etc. Un cas especial és "Les feuilles mortes", que es converteix en un autèntic estàndard tant a Europa com a Amèrica, on és adaptada per Johnny Mercer amb el títol "Autumn leaves" i enregistrada per Jo Stafford, Frank Sinatra, Nat King Cole, Miles Davis i molts altres músics i cantants.

Miquel Pujadó

Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Vol. XX.

MEMÒRIES DE LES MISSIONS DE RECERCA per J. Tomàs-Ll. M. Millet; P. Fouché-M. Fouché; J. Gols-X. Gols; P. Jaquetti.

A cura de Josep Massot i Muntaner.

PUBLICACIONS DE L'ABADIA DE MONTSERRAT. BARCELONA, 2010.

El volum XX dels *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (OCPC) clou la sèrie de missions de recerca de les quals s'han conservat o no la memòria explicativa i de les quals sempre s'ha editat una "selecta" dels documents recollits en cada una, com ho havien fet en el seu dia els tres primers volums de *Materials de l'OCPC* apareguts abans del 1936.

El volum que ara comentem ens apropa a quatre de les missions de l'OCPC. La missió de recerca de cançons a l'Alt Empordà (cançons recollides per Joan Tomàs i Lluís M. Millet el juliol-agost de 1927), la realitzada al Rosselló (cançons recollides per Pierre i Marcel Fouché l'estiu de 1930), la duta a terme per terres tarragonines (cançons recollides per Joan i Xavier Gols el setembre de 1933) i la feta de manera voluntària a Setcases, Manyanet, Anglès i Vall d'Aran (cançons recollides per Palmira Jaquetti el juliol de 1940 i en altres dates).

La missió de J. Tomàs i Ll. M. Millet consta de les notacions de 108 documents; de l'1 al 83 anotats per J. Tomàs, del 84 al 106 transcrits per Ll. M. Millet, i els 107 i 108 ho són novament per J. Tomàs. Els dos darrers són reclams de comunicació; un toc de pregoner i un cant de sereno.

Referent a aquesta recollida, és interessant conèixer la correspondència que Lluís Millet i Pagès, director aleshores de l'Orfeó Català, adreçava al seu fill Lluís M., jove de 21 anys, que al costat de J. Tomàs prenia nota dels materials que se'ls oferien. Lluís Millet li escrivia: "*Estic content de la teva animació en la feina de recollir cançons. És una pràctica d'una eficàcia transcendent [...] Escolta bé la cançó, entrega-t'hi de cor, que ella, la gentil, fructificarà dintre teu un dia o altre en l'expressió del teu propi temperament i natura [...]*" (29.07.1927)

"*Cada lloc del món té el seu paisatge, que, si se sap contemplar, revela la modalitat de la gent que hi habita, que hi*

ha nascut; revela també el caire de ses costums [...] i per força, també la modalitat de la cançó que s'hi troba. Fixa-t'hi. Encara que només s'hi trobin variants de les que trobem en altres indrets, les variants, la manera de cantar-les, els moviments, algun canvi de ritme o de modalitat, indiquen per força concomitàncies íntimes amb el paisatge." (09.08.1927)

A la "selecta" que el volum XX edita, hi trobem versions d'*Els fadrins de Sant Boi*, *Cançó del lladre*, *El comte Arnau*, *Muntanyes del Canigó*, *El mariner* o *L'hereu Riera*.

El segon extracte de cançons recollides al Rosselló va ser fet pels germans Fouché. Pierre Fouché exercí de professor en diverses universitats franceses i era membre corresponent de l'Institut d'Estudis Catalans. Juntament amb el seu germà músic, com assenyala mossèn Joan Puntí en la redacció del dietari de l'OCPC, "*començaran d'aquí a uns quants dies una missió de recerca per terres rosselloneses per encàrrec i a despeses de l'Obra*".

Són 73 cançons d'aquelles terres en què es retroben exemples de *Ploreu, ploreu, ninetes*; *Cargol, cargol, treu banyes*; *La nit de Sant Joan*; *Jan del Riu*; *A Betlem jo vull anar* o *El pardal*.

Els germans Joan i Xavier Gols realitzaren una missió de recerca de cançons per terres tarragonines el mes de setem-

bre de 1933. A la "selecta" que ens ofereix el volum de referència, hi trobem versions i variants de *La Pepa*, *El pobre moliner*, *El bon caçador*, *La cançó de les mentides* o *La pressó de Lleida*.

La missió voluntària de Palmira Jaquetti —duta a terme sense el suport de l'OCPC, que per aquells dies (1940) havia quedat estroncada— es tracta d'una breu selecció de 10 cançons. És un treball molt diferenciat dels que la mateixa autora havia fet per a l'OCPC. Tot i això, s'hi troben versions interessants de *Don Francisco*, *Ja ha partit el rei de França* i *El comte Arnau*.

Cal fer esment de les il·lustracions fotogràfiques corresponents a la primera i a la tercera de les missions descrites d'aquest volum.

Josep Massot i Muntaner, que ha tingut cura i esment de l'edició que presento, agraeix l'ajut de Núria Mañé per a la redacció dels seus índexs i anuncia el volum que seguirà, el XXI. S'hi trobaran complements de la col·lecció, notícies de l'extens refranyer de Maria Aguiló, de l'ingent documental de Rossend Serra i Pagès —del qual Rafael Patxot fou marmessor— i un ampli fons de fotografies relacionades amb els materials editats anteriorment. Aquesta obra ha estat editada amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Josep Crivillé i Bargalló

DAVID PUERTAS Notes de concert

SEBLA EDICIONS.

El periodista, músic i divulgador David Puertas, també conegut pels lectors de la «Revista Musical Catalana» com el pare dels *sidokus* musicals, acaba de treure el llibre *Notes de concert*, publicat per Sebla Edicions i amb il·lustracions de Laura Borràs. La trajectòria d'aquest autor durant els darrers vint anys ha estat nodrida per la seva experiència com a músic i com a periodista, però també per la

seva llarga etapa com a arxiver de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Un recorregut professional que li ha permès acumular una perspectiva àmplia i alhora detallada de la realitat simfònica del nostre país i que ara presenta en aquest llibre com a recull dels comentaris que ha hagut d'escriure durant aquests vint anys en llibrets de discos compactes o als programes de mà de les principals temporades de concerts de Barcelona.

Més de 60 compositors i de 200 obres es troben comentades per David Puertas en aquestes *Notes de concert* que ofereixen, per primera vegada, una història de la creació simfònica al nostre país que no

s'havia escrit mai fins ara. Un recorregut explicat amb l'habitual vocació divulgadora de David Puertas que ens permet saber amb dades precises quin és l'abast del repertori simfònic català per poder prendre consciència de la situació de marginalitat que pateix en les programacions de les nostres sales i de les nostres orquestres, i, per tant, per empènyer el futur cap a la seva projecció necessària.

Amb aquest llibre, David Puertas ens ofereix una guia imprescindible de la música simfònica catalana que, com ell mateix escriu a la presentació, tracta "*les gitaneries d'Albéniz al costat del dodecatonisme de Joaquín Homs, de la música racial de Morera,*

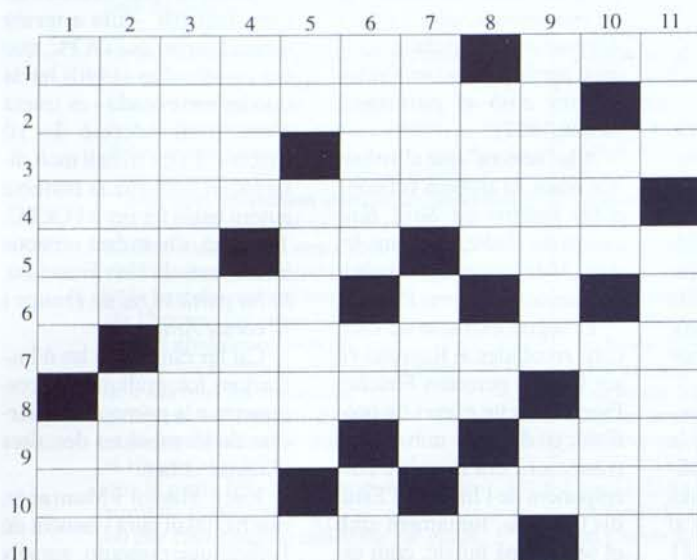
dels apassionats poemes simfònics de Garreta, dels internacionals quartets de corda de Benejam i de les obres avantguardistes de Leonard Balada." Un llibre per a tots els públics que ens permet conèixer i escoltar amb més coneixement de causa les grans obres per a orquestra dels nostres compositors. A més, si el lector té ganes d'escoltar algunes de les obres incloses en aquest *Notes de concert* de David Puertas, pot visitar el web <www.notesdeconcert.com> que ha creat el mateix autor com a complement audiovisual d'aquest llibre. Tot un exemple a seguir de divulgació multimèdia.

Mònica Pagès i Santacana

RMC
318

per EDUARD V. PATSI

Música encreuada



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

Música encreuada de març 2011 (núm. 317)

Horitzontals. 1. Jaume, compositor català autor de la *Suite intertonal*. Trinat invers a la partitura. 2. Canals de ràdio. Una timbala vista des de l'orgue. 3. Mesura de medicament musical. Els focs artificials de Händel. 4. Frenant a la partitura. 5. Brian, músic britànic ànima de Roxy Music. Inici i final de l'*Elektra* d'Strauss. Fagotista vocàlic. 6. Referent a la melodia. Do major. Romberg, Rameau o Ruera. Serpentó. 7. Lecuona, Ligeti o Locatelli. Exposats a la radiació (o a l'emissora de ràdio de música contemporània). 8. No pas aquells. Ramon, Ravel o Rastafari. 9. No pas neta. Salieri, Saint-Saëns o Saderra. Actues, et mous, interpretes: no et quedes parat. 10. Àries d'òpera escapçades. Les costes de Garraf. Amunt o avall en la secció de corda. 11. No troba el nombre exacte d'hertz. Associació d'Intèrprets.

Verticals. 1. Felip, compositor de Tortosa. Brudieu, compositor consonàntic. 2. Es preocupi. Àries d'òpera escuades. 3. Interpretacions amb instruments d'època. 4. Institut Superior d'Interpretació Arcaica. Asturià gairebé complet fent la vertical. 5. Silencis. Torna a interpretar. Fort a la partitura. 6. Normalment, no pot gaudir gaire de la música. Antonio Salieri. A mig to de Do. 7. Metres quadrats d'una ària d'òpera. Cadets consonàntics. Nielsen, Nin-Culmell o Niedermeyer. 8. Per al músic professional, instrument musical. Im, Af, Los, Al... La major duplicat. 9. Duncan, la ballarina. François Raubel, arranjador de Jacques Brel. 10. Respighi, Rautavaara o Rakhmaninov. Llei francesa. Manifestació sonora (que no musical) a l'inici de la festa major. 11. Al Palau sempre sona entre els moviments de la simfonia. Sparafucile exercia aquesta feina a l'òpera *Rigoletto*.

Solucions en el número següent.

sidokus.com

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

Sudoku de març 2011 (núm. 317)
Boig per tu (Sau)

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

<www.sidokus.com>

Bon dia (Els Pets)

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.

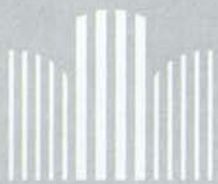
Preus

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

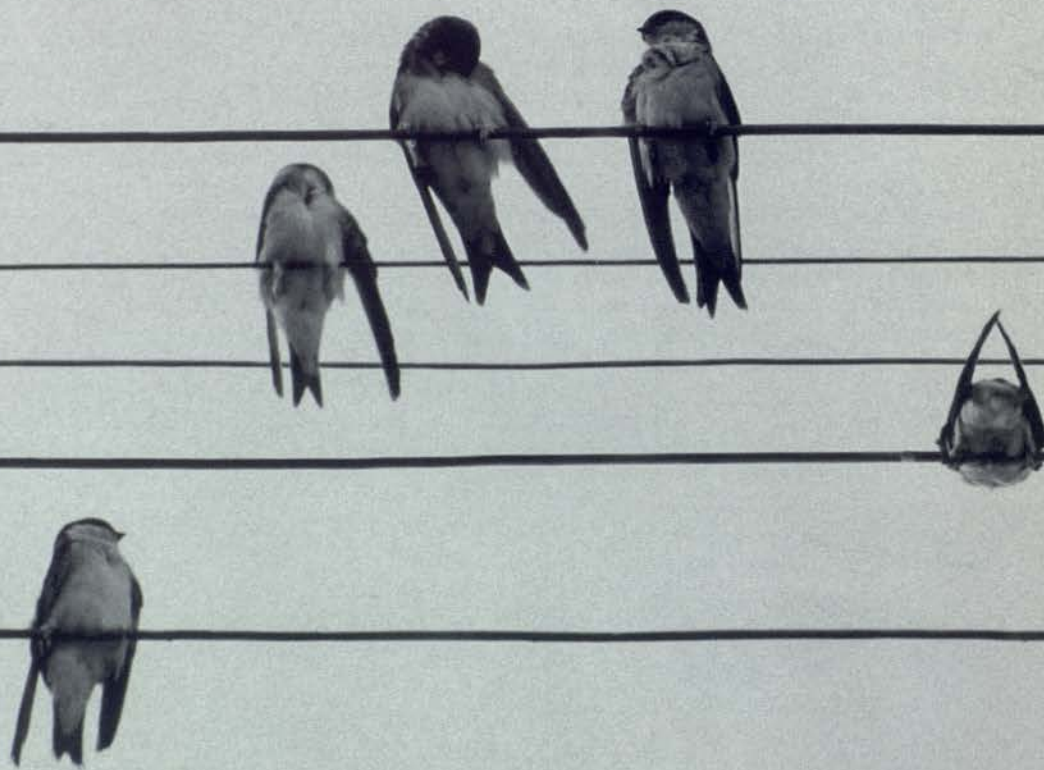


SOM MÚSICA

**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