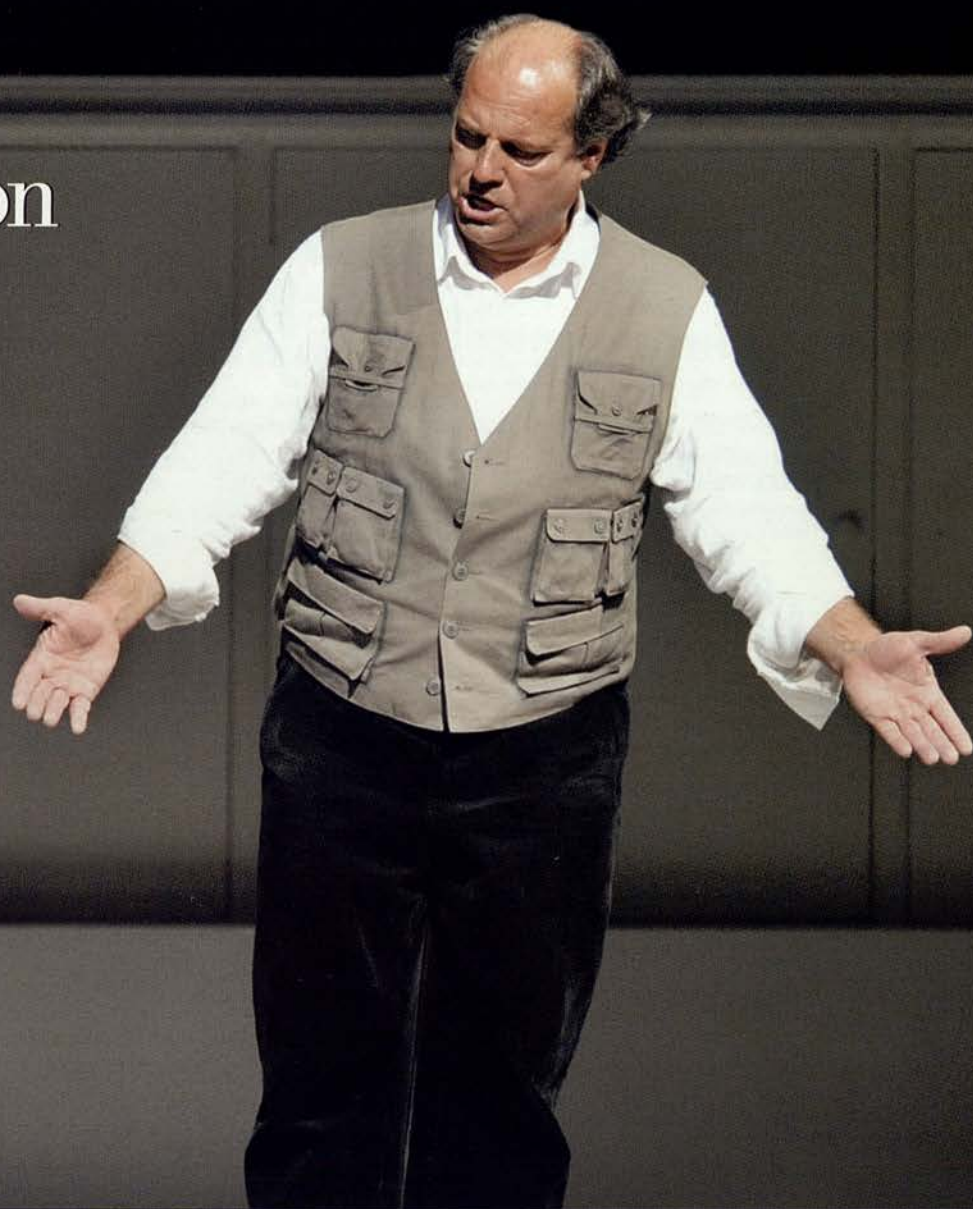


REVISTA MUSICAL CATALANA

Albert Dohmen

El baix baríton
alemany
torna al
Liceu amb
'El caçador
furtiu'



Omer Meir
Wellber

aterra al Palau de
les Arts de València

Carl Maria
von Weber

pare de l'òpera
nacional alemanya

Diversitat
simfònica a la recta final de
Palau 100



SOM MÚSICA

DIUMENGES AL PALAU

TEMPORADA 2010/11

CONCERT NÚM. 1 Sala de Concerts

Diumenge, 22 de maig de 2011 - 18.00 h
Preus: de 8 a 25 €



STUTTGARTER KAMMERORCHESTER

Noé Inui, violí
Paul Meyer, clarinet i director

F. J. Haydn: *Simfonia núm. 6, "el Matí"*
F. Taverna-Bech: *Proses disperses*
W. A. Mozart: *Divertimento, K. 136*
W. A. Mozart: *Concert per a clarinet, K. 620*

CONCERT NÚM. 2 Sala de Concerts

Diumenge, 5 de juny de 2011 - 18.00 h
Preus: de 7 a 20 €



ORQUESTRA SIMFÒNICA JULIA CARBONELL DE LES TERRES DE LLEIDA

Jordi-Agustí Piqué, orgue
M. Lourdes i Lluís Pérez Molina, duo de pianos
Alfons Reverté, director

J. Garreta: *Pastoral*
F. Poulenc: *Concert per a dos pianos en Re menor*
C. Saint-Saëns: *Simfonia núm. 3 en Do menor, op. 78, "amb Orgue"*

CONCERT NÚM. 3 Sala de Concerts

Diumenge, 19 de juny de 2011 - 18.00 h
Preus: de 6 a 15 €



MARTINA FILJAK piano

Premi Maria Canals 2008

A. Soler: *Tres sonates*
L. Berio: *Wasserklavier-Fenerklavier-Lufklavier*
B. Bartók: *Out of doors*
S. Prokófiev: *Sonata núm. 4*
A. Skriabin: *Preludi i nocturn op. 9 per a la mà esquerra*
M. Balàkirev: *Fantasia oriental*

CONCERT NÚM. 1 Petit Palau

Diumenge, 3 d'abril de 2011 - 18.00 h
Preus: 12 €



QUARTET ALBADA

Ali Jorge Arango, guitarra
(guanyador del Premi Primer Palau 2009)

L. Boccherini: *Quintet núm. 1 en Re menor, G. 445*
F. J. Haydn: *Quartet per a corda núm. 2 en Do major, op. 20*
W. A. Mozart: *Quartet per a corda en Re major, K. 575*

CONCERT NÚM. 2 Petit Palau

Diumenge, 15 de maig de 2011 - 18.00 h
Preus: 12 €



ALUMNES DEL CONSERVATORI SUPERIOR DE MÚSICA DEL LICEU ALUMNES DE L'ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

E. Palet: *Cinc peces* (per a piano)
D. Luna: *Dos interludis* (per a piano)
D. Luna: *Una música ofecida*
X. Etxebarria: *Queda más* (per a violoncel sol)
R. García Tomás: *Love song for two cars*
J. Quisilant García: *Beyond a restricted time*
M. García Vitoria: *Pedrocràcia a Lil·liput*

Col·laboració amb l'ESMUC i
el Conservatori Superior de Música del Liceu

ATENCIÓ:
els concerts d'aquest cicle
es realitzen a la Sala de Concerts
i al Petit Palau.
La numeració dels diversos
esdeveniments queda subjecta
a aquesta distribució.

**Entrades
a la venda**

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

Albert Dohmen

El baix baríton
alemany
torna al
Liceu amb
"El caçador
furtiu"



Omer Meir
Wellber
dirigirà al Palau de
les Arts de València

Carl Maria
von Weber
pare de l'òpera
nacional alemanya

Diversitat
simfònica a la resta final de
Palau 100

RMC

CONSELL EDITORIAL: Josep M. Bricall, Josep M. Busquets, Josep Caminal, Salvador Cardús, Jordi Casas, Gregori Estrada, Gabriel Ferrer, Joaquim Garrigosa, Joan Guinjoan, Carles Guinovart, Teresa Lloret, Joan Matabosch, Ramon Muntaner i Ramon Pla.

CONSELL DE DIRECCIÓ: Pere Artís (editor), Lluís Millet (director musical) i Montserrat 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:

Nona Arola i Vera, Pere Artís, Josep Barcons, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Francesc Cortès, Ana María Dávila, Bernat Dedéu, Miquel Desclot, Pep Gorgori, Adrià Guxens, Pere-Andreu Jariod, Josep Jofré, César López Rosell, Jordi Maluquer, Lluís Nacenta, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Jaume Radigales, Albert Suñé, Albert Torrens, Jaume Tribó, Lluís Trullén i Albert Vilardell.



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 enviat espontàniament a la Redacció.
© de les reproduccions autoritzades.
VEGAP, Barcelona 2011.

Membre de l'Appec.
Membre de Cedro.

PORTADA: ALBERT DOHMEN
(FOTO: ANTONI BOFILL).

Sumari

4a ÈPOCA

ANY XXVIII

NÚM. 319

MAIG 2011

EDITORIAL

5 Seny 'Locí'?

PANORAMA



OMER MEIR WELLBER.
DIRECTOR MUSICAL DEL PALAU
DE LES ARTS DE VALÈNCIA



MATEUSZ BOROWIAK, PREMI
MARIA CANALS 2011

PALAU DE LES ARTS

OLIVER ADRIEL

TEMA



MUSICALIA



ALBERT DOHMEN

LAVETANAOFICE.COM

6 Omer Meir Wellber. Nou director musical del Palau de les Arts de València
per César López Rosell

8 Noves associacions musicals a Girona
per Pere-Andreu Jariod

9 Mateusz Borowiak, Premi Maria Canals 2011.
Domini del pianisme eslau en la 57a edició
per Mercedes Conde Pons

10 Leonardo i la música
per Pere-Andreu Jariod

11 La nítida lleugeresa de Rafael Ferrer
per Josep Pasqual

12 Margaret Price o la puresa interpretativa
per Albert Vilardell

13 Mikrokosmos: Rafael Patxot
per Pere Artís
Mille e tre: Gelosia, destrucció
per Bernat Dedéu
Tangents: 1782
per Jordi Maluquer
Ars Subtilior: Turbulències i dits
per Xavier Chavarria
Cobla: Jo presento, tu presentes, ell presenta...
per Josep Pasqual

17 Les deu Sonates per a violí i piano de Beethoven al
Conservatori del Liceu. Felix retorn a Barcelona
per Pep Gorgori

18 A propòsit de... Santi Bargañó
per Albert Torrens

19 Crítiques
per J. Barcons, M. Conde Pons, Ll. Nacenta, Ll. Trullén,
X. Chavarria, J. Comellas, J. Jofré, J. Radigales, J. Pasqual i A. Suñé

29 Carl Maria von Weber (1786-1826).
El pare de l'òpera nacional alemanya

30 El compositor més alemany del seu temps
per Francesc Cortès

32 Carl Maria von Weber i Der Freischütz
per Jaume Tribó

35 L'altre Weber. Weber, pel sedàs de Mahler
per Nona Arola i Vera

38 Albert Dohmen. La veu de Wotan
per Mercedes Conde Pons

41 Festival d'orquestres a Palau 100. Aldo Ciccolini interpreta Mozart.
Mahler tanca la temporada de l'OB. C.
per Mercedes Conde Pons

43 Paper d'assaig. La balada d'Edward
per Miquel Desclot

44 L'ombra allargada de... Eulogio Dávalos
per Ana María Dávila

45 Discos
per Jaume Comellas i Josep Pasqual

46 Música encreuada
per Eduard V. Patsi

Revista de l'ESMUC, pàgines centrals

PRIMER PALAU

XVI TEMPORADA 2011


PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

Convocatòria i bases

La convocatòria és oberta a **instrumentistes** de corda, teclat, vent o percussió, **cantants, duos amb piano i grups de música de cambra**, de nivell superior o graduats.

Les sol·licituds s'han de lliurar abans del **6 de juny de 2011**.

Premis:

Premi Primer Palau:	6.000 €
Segon Premi:	3.000 €
Dos Accèssits:	1.500 €

Més informació:

Palau de la Música Catalana
a/e: elprimerpalau@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

Organitza i patrocina:



FUNDACIÓ
ORFEO CATALÀ
PALAU DE LA MÚSICA



MITSUBISHI
ELECTRIC

L

a mitologia romana entenia el Genius Loci com l'esperit protector d'un lloc; una divinitat quotidiana, sovint representada per una serp. La imatge d'aquest déu o esperit protector ha estat adaptada a la nostra cultura per un concepte molt més banal i, naturalment, desmitificat, que serveix per identificar o definir els distintius o aspectes característics d'un lloc. Amb aquest nom s'obren les portes de l'exposició comissariada per Martina Millà que es pot veure a la Fundació Miró fins al proper 5 de juny. Una exposició que recull una selecció de deu grups de música pop i independent de l'escena barcelonina actual i que, si fem cas del títol de la retrospectiva, defineix alguns dels trets amb què

s'identifica actualment la capital catalana.

L'exposició, molt curosa, dinàmica, entretinguda i, fins i tot, divertida, també fa pensar. Perquè, partint de la premissa de la utilització més que deliberada d'aquest concepte provinent del vocabulari i la cultura llatina de què parlàvem al principi, l'exposició convida a pensar sobre les arrels d'una cultura i sobre l'ús que d'aquesta en fa una determinada ideologia, en el cas que ens ocupa cada cop més globalitzada. "Genius Loci", doncs, remet al primer model

d'imperialisme cultural que ens és familiar, el de l'Imperi romà. Per tant, hem de deduir que el contingut de l'exposició també és fruit d'un nou tipus d'imperialisme cultural, el de la cultura de les masses, el de la globalització. Un tipus de cultura que sorgeix com a conseqüència d'aquesta homogeneïtzació cultural i que, alhora, es retroalimenta posant els seus models a primera línia de comunicació i, fins i tot, fent-li espai en llocs de culte artístic com, se suposa, són els museus.

Sense aturar-nos a reflexionar a fons —aquest seria un altre tema— en el per-

RMC
319

Seny 'Loci'?

què apareixen uns grups i no uns altres, és prou significatiu comprovar que en el panorama barceloní d'un determinat àmbit cultural trobem grups amb noms i estils tan ambigus com deslocalitzats: Mürfila, Mishima, Hidrogenesse, Stanstill, Internet 2, Za! o The Pinker Tones. Només dos grups, Els Amics de les Arts i Illa Carolina, utilitzen la llengua catalana com a llengua d'ús corrent i encara queda un altre grup, Manos de Topo, que fa servir el castellà. La qüestió no és insignificant. ¿De quina Barcelona parlem quan ens passem per les sales de la Fundació Miró i visitem els hàbitats visuals i sonors que configuren l'exposició? On és la cultura autòctona, aquells trets culturals que, sustentats en una tradició, caracteritzen la idiosincràsia d'un poble? L'exposició, tot convidant a la reflexió, ofereix una mirada crítica sobre la despersonalització cultural que viu Barcelona —una ciutat que en alguns aspectes sembla estar ben lluny de Catalunya—, però alhora, donant-li espai en un lloc de culte (com és una fundació, un museu), li dona entitat: la *imperialitza* i legitima en certa manera.

Omer Meir Wellber

Nou director musical del Palau de les Arts de València

La llum de mitja tarda entra amb força al confortable camerino que el jove mestre israelià Omer Meir Wellber (Beer Sheva, 1981) ocupa al Palau de les Arts de València. Des de l'ampli finestral, la seva mirada s'atura en la lluentor del blau de la llacuna exterior que envolta una part de l'edifici dissenyat per Calatrava.

per CÉSAR LÓPEZ ROSELL

Falten dues hores perquè comenci la representació de *L'elisir d'amore* de Donizetti, muntatge que ell dirigirà amb força des del fosat. I qui serà, a partir de la propera temporada, fins al 2014, director musical del teatre d'òpera valencià, fa una ullada complaent a l'entorn de l'espai on ha de treballar. Afable, extravertit i ple-tòric d'energia, rep la «Revista Musical Catalana».

El passat 6 de març, una pluja d'octavilles amb missatges de felicitació a Lorin Maazel llançades sobre la platea per celebrar el seu 81è aniversari, escenificava l'emoitiu adéu al legendari director després de cinc anys al capdavant de la formació que ell mateix ha creat seleccionant músic per músic. La darrera representació de la seva eclèctica òpera 1984, inspirada en la futurista novel·la d'Orwell i recolzada en un modèlic muntatge escènic de Robert Lepage, culminava un cicle d'èxits per donar pas a un altre molt més complicat. L'època de les vaques grasses quedava enrere. El pressupost del coliseu valencià, que es comptabilitza per anualitats, s'ha vist reduït a causa de la crisi i, sobretot, de la retallada obligada que ha hagut d'aplicar-hi la Generalitat Valenciana, principal suport del teatre. El 2010 va haver d'assumir una rebaixa de 4 milions d'euros i el pressupost d'enguany s'ha reduït encara més.

Wellber, amb una dilatada experiència a l'Òpera de Tel Aviv i com a mà dreta de Daniel Barenboim, posa bona cara al mal temps. Substituir Maazel és tota una papereta, però el teatre ha apostat pel director israelià pensant que pot donar un nou impuls a l'orquestra, però també considerant l'important estalvi salarial que suposa la sortida del mestre nord-americà, que percebia un milió i mig d'euros per temporada.



PALAU DE LES ARTS

—El seu cas no serà el d'arribar i mol-dre. Comença en una època de moltes retallades...

—Sí, però amb ganes d'abordar aquest repte amb imaginació i pensant que la crisi passarà. Ens hem d'espavilar amb menys diners i aconseguir que cada euro tingui el rendiment de cinc. Però anima veure que a Espanya hi ha voluntat de continuar i un respecte dels polítics d'aquí per la cultura que no hi ha a la Itàlia de Berlusconi.

—¿No és molta responsabilitat substituir una llegenda com Maazel?

—No em sento gens pressionat ni tampoc el substitut de ningú. Cadascú segueix el seu camí i quan t'esmerces a fons en allò que vols fer, estàs segur i tranquil per desenvolupar el teu propi projecte.

—Què és el que més el va atreure d'aquesta oferta?

—Primer, la qüestió musical. Havia sentit parlar molt de les qualitats de l'orquestra, sobretot per part de Zubin Mehta. Després, veient tot el que ha fet Lorin Maazel i el que Helga Schmidt ha aconseguit com a intendent, vaig veure

que aquesta era una oferta que no podia rebutjar. La segona qüestió ha estat València, una ciutat molt mediterrània, com el meu país d'origen. M'agrada molt ser aquí i treballar en aquest teatre, amb unes instal·lacions tan ben dissenyades per fer la nostra feina. L'acústica hi és excel·lent.

—En quina situació ha trobat l'orquestra?

—Amb molt de nivell. Quan et trobes amb una formació d'aquesta categoria, en el que més penses és com administrar un potencial tan gran. He comprovat, a més, les ganes dels músics de fer coses grans. I aquesta és una motivació extra per treballar.

—Que aquesta formació s'hagi fet partint de zero és un gran avantatge, no?

—És molt bo que tingui músics de molta qualitat i que vingui avalada per la feina de Maazel i Mehta, però encara és una orquestra jove a la qual queda molta feina conjunta per endavant.

—I vostè què pot aportar per millorar-la?

—Hi ha una diferència generacional amb relació amb els mestres que l'han dirigit, però en el meu cas, i sense una

experiència de 60 anys a l'esquena, tinc l'avantatge d'haver treballat sempre amb orquestres. I no he vingut aquí pensant que amb aquesta formació puc relaxar-me. Al contrari, he de fer-la treballar per explotar les seves millors qualitats.

-Ha dit que vol incorporar-hi més músics espanyols...

-Això ho vull fer primer amb l'orquestra, després amb solistes destacats d'aquí i també interpretant composicions d'autors nacionals. La meua idea és que cada concert que dirigeixi aquí sempre tingui música espanyola. A banda, estic creant un projecte d'educació musical en col·laboració amb València i el Palau de les Arts. I és que crec que l'important d'un teatre no és fer *Aida* o *Tosca*, sinó que la seva feina es projecti a la ciutat.

-Vostè és un director molt jove i, per tant, no pot tenir el coneixement de repertori dels seus predecessors...

-Admeto que sóc jove, però no inexpert. Ja he dirigit 40 òperes. No és poc haver-ho fet tot en una dècada. A més, això hauria estat un problema fa 50 anys. Avui, amb Internet, ho pots conèixer tot. Sobretot si tens les ganes i la curiositat d'aprofundir en el vast món musical. I no és una qüestió d'edat. Pot haver-hi un director de 60 anys que s'hagi estancat i un de 30 anys amb empena per buscar nous camins.

-Aquest any ha dirigit aquí *Aida*, *Ievgueni Onieguin* i, darrerament, *L'elisir d'amore*. Significa que té preferència per l'òpera?

-En general, es pot dir que sí, per bé que sense deixar de costat el repertori simfònic. Un dels meus projectes és desenvolupar a València el repertori italià ben fet, perquè encara que tinc experiència en altres registres com el francès, rus o alemany, i no renuncio a presentar-los aquí, vull incidir en Verdi i altres obres italianes. I és que amb elles em sento com a la meua casa operística.

-Ens pot avançar alguna cosa de la programació de la propera temporada?

-Encara no ho puc dir. Hi ha òperes, concerts i música de cambra, però sí que avanço que en l'àmbit simfònic incidirem en allò més clàssic: Beethoven, Brahms i altres. En l'àmbit operístic haurem de lluitar amb les possibilitats presupostàries.

-Vostè es va foguejar a l'Òpera de Tel Aviv i amb orquestres israelianes, però el pas decisiu el va fer al costat de Barenboim...

-La meua feina al seu costat a l'Staatsoper de Berlín i a La Scala de Milà va ser un somni i un moment d'aquests que et canvien la vida. El mestre Barenboim és un gran músic, però també un gran pedagog que sempre dona respostes que et fan reflexionar. Barenboim representa l'escola alemanya i això és molt important per a un jove director.

-De fet, i després de sortir noms com

Chailly, Pekka Salonen, Muti o Gergiev, vostè va arribar avalat per ell i per Mehta.

-Recomanat sí, però la iniciativa va ser de la senyora Schmidt, òbviament després d'assessorar-se.

-Comparteix amb Barenboim la idea que la música és un instrument per a la pau?

-Està demostrat el poder de la música per unir els discrepants, però per arribar a elaborar projectes com la West Eastern Divan, que uneix músics àrabs i israelians, s'ha d'arribar a un nivell tan alt com el del mestre. Tinc molt de respecte per aquesta iniciativa i m'agradaria que pogués ser presa com a exemple per poder canviar el rumb dels esdeveniments.

-Plácido Domingo li va proposar a Berlín de col·laborar amb ell a l'Òpera de Washington. Ara es trobaran a València.

-És un altre dels factors il·lusionants de la meua feina. Aprofitaré al màxim els cantants que surten del seu Centre de Perfeccionament, que no ho veig com una cosa al marge, sinó com un element dins el projecte global.

-El seu debut enguany a La Scala de Milà amb *Tosca* va ser sorollós...

-Va haver-hi factors que no hi van ajudar, com l'absència a darrera hora de Jonas Kaufmann i altres components del repartiment, però salvant alguna protesta del sector habitual, tot va funcionar bé i les crítiques van donar suport a la meua feina.

-Vostè també és compositor. Estrenarà aquí alguna de les seves obres?

-Crec que no. En aquests moments no em sento amb la necessitat de fer-ho. Potser en el futur.

-Per què costa tant que la música contemporània sigui acceptada pel públic?

-El públic no és el factor determinant, perquè no parteix d'un coneixement previ. És com aquell nen a qui no li agraden les matemàtiques, però que les ha d'aprendre. Amb els afeccionats passa el mateix. Han d'habituar-s'hi a poc a poc. Avui escoltem Stravinsky amb normalitat, però fa 100 anys no era així. També hi ha música que és bona i d'altra que no, sigui clàssica o actual.

-¿Els cantants d'avui també han de ser actors?

-És molt important, però... qui és capaç de fer-ho tot i fer-ho perfectament? Plácido Domingo. Ara, no tots poden ser com ell. Per això cal adaptar-se a les prestacions que ofereix cadascú.

-Quina relació té amb els directors d'escena trencadors?

-Fins ara no he tingut cap problema. Per a mi, el que compta és que el plantejament escènic parteixi de la música. Si és així, qualsevol proposta, per revolucionària que sigui, és vàlida. L'òpera primer és música i després teatre.



PALAU DE LES ARTS

-Què pensa de l'actual revolució dels països islàmics?

-Com a israelià, la contemplo amb inquietud, perquè els fets s'estan produint molt a prop d'allà on viuen els meus pares. Però, d'altra banda, és un moviment que pot ser molt positiu perquè les bombes i els conflictes parteixen tan sols d'un 2 % de la població àrab. L'altre 98 % que intenta viure una vida normal, ja sigui als seus països d'origen o a fora, pateixen també les conseqüències d'allò que provoquen aquests extremistes.

-¿Un futur amb democràcia en aquests països pot afavorir el procés de pau?

-Jo, en general, espero que la gent del món àrab pensi que ja s'ha arribat massa lluny en la confrontació i que s'ha d'avançar per coexistir amb normalitat deixant al marge els fonamentalismes religiosos i d'altres tipus. Els canvis, com a Egipte, han de venir des de dins i no pas esperonats des d'Occident o per radicalismes.

-¿Interpretarà algun dia Wagner a Israel?

-Mai no dirigiré Wagner a Israel ni tampoc a Alemanya, però sí a Espanya i a Itàlia. No el sento tan important com per provocar reaccions adverses. Jo vinc d'una família afectada per l'holocaust i ja em va resultar difícil, al principi, adaptar-me a Berlín, tot i que en conèixer de prop les persones i comprendre que no tot és només blanc o negre, m'hi he sentit bé. Però un sempre ha de recordar d'on ve.

RMC
319

Noves associacions musicals a Girona

per PERE-ANDREU JARIOD

La posada en marxa de l'Auditori-Palau de Congressos de Girona ha estat un dels detonants que ha motivat un increment important de l'activitat musical a la capital gironina. Girona ha estat sempre, però, terra de músics i de música. D'un temps ençà, fins a tres noves entitats d'aficionats s'han creat amb idees i projectes diversos per enriquir i potenciar la presència i la divulgació de la música en aquelles comarques.

L'Associació Amics de l'Òpera de Girona. Els Amics de l'Òpera de Girona va néixer ara fa un parell d'anys amb l'objectiu principal de crear una entitat per difondre la lírica en l'àmbit gironí. Pren el nom de l'Associació Amics de l'Òpera de Sabadell, inspirant-se en la tasca que ja fa temps que du a terme: *"Els seguim fa molts anys i els coneixem molt bé: la trajectòria que porten, el concurs que organitzen, la formació, les òperes..."*, explica la cantant Maite Mer, que n'és la presidenta.

El seu interès se centra en la lírica, no només en l'òpera, sinó també en la cançó catalana, la cançó espanyola i la sarsuela. Ja porten organitzats uns quants concerts i també han fet presentacions de les òperes que s'ofereixen en el projecte de l'Anella Cultural del Liceu i del cicle Òpera a Catalunya. La intenció és anar produint espectacles de petit format i, de mica en mica, assolir projectes més ambiciosos. Una de les il·lusions és crear un cor d'òpera estable, a més d'una bona base de dades de solistes o directors que puguin actuar a Girona, col·laboracions amb l'Orquestra de Girona i amb altres entitats. D'idees, no en falten: el mes de juny faran una Gala Verdi, al Teatre Municipal, i per la tar-



dor ja tenen previst un cicle de cançons catalana i potser un altre d'àries d'òpera i romances de sarsuela a l'Auditori.

La Societat Händeliana de Girona. Com en el cas dels Amics de l'Òpera, la Societat Händeliana de Girona neix dels interessos comuns d'un grup de persones, en aquest cas afeccionats a la música barroca. *"Hem descobert que a Girona la música barroca té molts afeccionats"*, explica el president de la Societat, Josep Poch. I afegeix que van escollir Händel perquè els que van crear l'associació són molt "händelians": *"Som dels que escoltem la seva música al cotxe, i era l'excusa per tenir un nom que no fos només «Amics de la Música Barroca». Händel ens agrada molt, però el barroc en general també."* Si bé hi ha algun professor de música, la majoria dels membres de la Societat Händeliana de Girona vénen del món de l'ensenyament i de la sanitat, gent no experta en música però grans melòmans.

Fins ara ha tingut molt bona rebuda i ha anat creixent en nombre de socis. Ja en són més de 120. Després d'organitzar alguna activitat per donar-se a conèixer, ha obert altres vies: col·laboracions amb l'Auditori de Girona o presentacions d'òperes barroques que s'han retransmès des del cinema. *"El que volem és potenciar la presència de la música barroca a Girona, perquè creiem que, pel gran nombre d'aficionats que té, s'hi fan poques coses"*, diu Poch.

També hi ha la intenció de fer sortides a Barcelona o altres ciutats europees per veure-hi òperes o algun concert interessant.

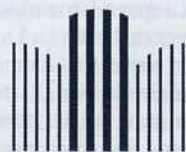
La Societat Wagneriana de Girona. A Catalunya hi ha hagut des de fa molts anys una gran tradició wagneriana, especialment a Barcelona. A partir d'ara hi haurem d'afegir també Girona, on fa uns mesos que ha començat a caminar una nova entitat d'apassionats per la música del compositor alemany. Segons Albert Perajoan, el president, l'associació *"va començar gairebé com una broma, quan un grup d'amics ens vam trobar per sopar i després, sentint Wagner, vam veure que teníem un gran entusiasme per la seva música, i algú va dir de fundar una societat wagneriana"*. El que va començar mig en broma s'ha convertit en una realitat. La presentació pública es va fer amb un petit concert i un àpat. Fins ara, sobretot s'han donat a conèixer a través d'entrevistes als mitjans, i també han organitzat alguna trobada. Els ha sorprès la gran quantitat d'aficionats a la música de Wagner que hi ha a la zona. Ja tenen més d'un centenar de simpatitzants.

Ultimament han vist *Parsifal* al Liceu. El seu gran objectiu és portar l'obra de Wagner a Girona, però és difícil: *"Wagner té un problema i és que segueix aquella màxima que si fas alguna cosa, la fas del tot. L'orquestra wagneriana és més gran, els cors acostumen a estar ampliats. Tot és molt complicat, tot és molt gran"*, confessa el president de la Societat. I afegeix que *"la idea és anar buscant espònsors, reunir-ne la major quantitat possible i concentrar tot l'esforç en un projecte concret"*. Al calendari, hi tenen apuntada una altra cita amb vermell: la vinguda del Festival de Bayreuth al Liceu, el setembre del 2012.

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 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.



Mateusz Borowiak, de 22 anys, Premi Maria Canals Domini del pianisme eslau en la 57a edició

per MERCEDES CONDE PONS

Tothom coincideix a dir que ha estat una convocatòria especialment renyida. Com és sabut, el Concurs Maria Canals destaca per tenir un sistema de vots dels més fiables i equànimes: des de la primera eliminatòria fins a la final se sumen totes les puntuacions obtingudes, fet que fa que es valori l'aportació global al llarg de tot el concurs, no només l'actuació en la final. Per això s'entén que, malgrat obtenir el premi del públic, el pianista rus Aleksei Txervov obtingués el segon premi després d'un impactant *Segon Concert per a piano* de Rakhmàninov. Aleksei Lebedev, també de nacionalitat russa, va interpretar el popular *Primer Concert per a piano* de Txaikovski, però els nervis o una falta de concentració que no van afavorir l'entesa amb l'orquestra, van fer que la seva aportació no complís les expectatives.

El jurat, format per prestigiosos professors i pianistes com Hervé Billaut, Thomas Böckheler, Maite Berrueta, Ian Hobson, David Lively, Yangsook Lee, Ewa Osinska, Raquel Millàs, Stanislav Pocheikin i Begoña Uriarte, va decidir atorgar el primer premi de la 57a edició del Concurs Maria Canals –amb una dotació econòmica de 20.000 euros i un extens calendari de concerts– al pianista britànic-polonès Mateusz Borowiak, de només 22 anys. El jove pianista va escollir una difícil partitura del gran compositor hongarès Franz Liszt, el seu *Concert núm. 1 en Mi bemoll major*, que va interpretar amb gran seguretat, i deixant espai a un gran desplegament expressiu. Borowiak es mostrava molt sorprès amb el resultat del concurs, ja que no figurava en el seu horitzó d'expectatives ni tan sols passar la primera ronda del concurs. El jove polonès, que havia guanyat anteriorment el primer premi de l'audiència al Concurs Rina Sala Gallo de Monza (Itàlia), no és gaire partidari dels concursos, perquè hi troba a faltar el públic: “*Hi ha molts elements psicològics que influeixen en la percepció de la música. Crec que el més important és saber que estàs tocant per a la gent. Per tant, per a mi és important que hi*



MATEUSZ BOROWIAK

hagi públic també durant les proves, perquè em fa sentir més com en un concert i em dona la possibilitat de comunicar-me amb ells. La música és com el llenguatge, necessites algú a qui parlar.” Borowiak insisteix que del que té ganes és de fer concerts i créixer com a artista: el Concurs Maria Canals li ha obert una nova porta.

Recordant Maria Canals. A les portes de l'inici del concurs, la Sala de Cambra del Palau de la Música va acollir un sentit homenatge a la impulsora i ànima d'un dels concursos amb més tradició, Maria Canals i Cendrós (1914-2010), en la primera edició amb la seva absència. L'acte, que va comptar amb la presència del conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Ferran Mascarell, va incloure una glossa de la figura de la pianista i pedagoga a càrrec d'Ana Maria Dávila. La periodista, que va mantenir una estreta comunicació amb Maria Canals els darrers anys de la seva vida, va destacar-ne la generositat, la faceta com a concertista, la feina al capdavant de l'escola Ars Nova (fundada l'any 1948) i la seva incansable vocació per ajudar els joves talents, fet que la va portar –amb el suport del seu marit, Rossend Llates– a fundar el Concurs Maria Canals. El Concurs, amb 57 edicions a l'esquena, és el testimoni més fidel de l'ideari de Maria Canals, que considerava que ajudar els altres era un deure social i que la música és l'art social per excel·lència.

Complementàriament es va inaugu-

rar una exposició al vestíbul del Petit Palau, comissariada per Ana Maria Dávila, amb fotografies i records de Maria Canals i la seva extensa vinculació amb la música.

L'OFF Maria Canals i el nou Yamaha CFX causen sensació. Mentre Barcelona observava curiosa com, durant deu dies, un piano de cua es passejava per diferents indrets de la ciutat, posat a disposició dels ciutadans; enguany el Concurs Maria Canals feia d'aparador del nou model de piano de l'empresa japonesa Yamaha, el nou gran cua CFX, que es va presentar oficialment a Espanya el dia de la final del concurs, però que prèviament ja havia estat utilitzat per tots els participants durant les proves eliminatòries. L'empresa japonesa, que va treure el seu darrer model l'any 1991, ha dedicat 19 anys de treball exhaustiu en la construcció del “millor piano de concert”, en paraules del seu representant a Espanya, David Robledano. No era important el temps que triguessin a acabar l'últim i més elaborat piano de la casa Yamaha, sinó el fet d'aconseguir el millor resultat tant a nivell tècnic com sonor. El procés de treball, lent, implicava fer una exhaustiva anàlisi acústica a nivell vibratori de l'instrument, perquè els seus efectes incideixen directament en l'oïda del pianista i l'oient.

Mentre que la part mecànica s'ha mantingut pràcticament intacta –un àmbit en què Yamaha ja destaca–, el nou model explora noves possibilitats sonores per tal de permetre al pianista expressar-se millor. El model Yamaha CFX, que ja es troba al mercat, però amb una llista d'espera d'un any, té un cost de 118.000 euros i està pensat majoritàriament per a les sales de concerts. El guanyador de l'actual edició del Concurs Maria Canals, Mateusz Borowiak, valorava d'aquesta manera el nou piano de Yamaha: “*És un piano mecànicament molt bo i té un so poderós i dona molta satisfacció tocar-hi. Els bons pianos són molt importants per als pianistes, igual que per a un corredor de cotxes és important tenir un bon cotxe. Aquest Yamaha ha superat totes les meves expectatives.*”

RMC
319

Leonardo i la música

El Centre Cultural Unnim de Terrassa acull fins al 19 de maig una exposició que ens acosta la intensa relació que Leonardo da Vinci va tenir amb la música.

per PERE-ANDREU JARIOD

Després del seu pas per diverses ciutats espanyoles i també per altres llocs com Itàlia o Mèxic, arriba per primera vegada a Catalunya "Leonardo da Vinci i la música", una mostra dedicada a un dels més grans artistes universals, Leonardo da Vinci (1452-1519), en una faceta potser avui no del tot coneguda: el músic, constructor d'instruments i investigador del so i del fet musical. A Terrassa, hi podem veure aquests dies les reproduccions d'alguns dels instruments que va concebre el geni italià, així com panells que ens expliquen altres aproximacions (teòriques i pràctiques) als fenòmens del so i de la música.

El comissari de l'exposició és Alfredo Melgar, estudiós de l'obra de l'artista italià des de fa anys, que ha tingut l'assessorament de dos experts de nivell mundial en Leonardo com són els professors Carlo Pedretti i Paolo Gallucci. La mostra va néixer l'any 2003 a Madrid, arran de l'estudi previ que el musicòleg Joaquín Saura havia dut a terme d'un dibuix de Leonardo que apareixia en un dels còdexs conservats a la Biblioteca Nacional de Madrid: l'orgue de tubs de paper. A partir d'aquí, l'estudi en profunditat de diferents arxius i materials relacionats amb Leonardo descobreix moltes referències a la música i al disseny d'instruments nous obra de l'artista. La construcció d'una part d'aquests instruments es va encarregar a sis lutiers d'arreu del món i ara s'exposen a Terrassa.

Pel que sabem, Leonardo da Vinci era un gran intèrpret i un gran estudiós de les lleis físiques del so. Ell mateix afirma en un document que, per a ell, després de la pintura venia la música. Tot i que les cròniques de l'època parlen de Leonardo com un gran músic, no va deixar cap partitura escrita perquè pensava que la música no es podia subjectar i havia de romandre lliure. Només els afortunats del seu temps van poder sentir les seves improvisacions. A la música i al so, el geni florentí va dedicar-hi molt de temps, investigació i treball.



PERE-ANDREU JARIOD

A la mostra de Terrassa, que ocupa les sales 3 i 4 del Centre Cultural Unnim (rambla d'Ègara, 340), hi podem trobar vint-i-un instruments, a més de la projecció en vídeo d'imatges que ens permeten veure com es toquen i com sonen. També hi ha panells explicatius, amb teories i escrits de Leonardo, i una vitrina amb documents. Dels instruments exposats, n'hi ha tres que s'utilitzen habitualment per fer concerts: l'esmentat orgue de tubs de paper, la viola organista i la lira de plata. També n'hi trobem d'altres, que probablement acompanyaven les obres teatrals que creava el mateix artista—de les quals ideava també l'escenografia, el text i la música—, o bé instruments de carrer, que acompanyaven processons o fanfares, molt típiques del Renaixement. No hi ha exposats tots els que va idear, ja que n'hi ha alguns que no s'han pogut arribar a desxifrar.

El comissari de la mostra destaca el fet que Terrassa sigui la primera ciutat catalana a acollir l'exposició, per la seva tradició tecnològica: "M'agrada molt que la mostra arribi aquí, en la seva primera etapa a Catalunya, perquè Terrassa és una ciutat industrial que durant el segle XIX va ser una de les capitals tèxtils més importants del món. A més, aquí es van fer invencions de tipus tecnològic i es va treballar molt amb maquinària. Va ser un lloc on es va desenvolupar una activitat industrial important." En aquest sentit, l'exposició demostra una de les obsessions que va tenir Leonardo al llarg de la seva vida: aconseguir mecanitzar les coses per tenir el màxim rendiment

amb el mínim esforç. Els instruments musicals que va inventar també s'ajusten a aquest principi.

Miquel Solé, director del Centre Cultural, el dia de la inauguració es mostrava convençut de l'èxit de la mostra i destacava l'aposta pel públic escolar: "Volem que les noves generacions, a través dels tallers pedagògics, siguin capaços de sensibilitzar-se amb qualsevol manifestació artística." Per aquest motiu hi ha una zona interactiva i també un espai amb ordinadors. També parlava del trencament del concepte estètic: "El muntatge permet constatar que la tecnologia pot estar també al servei de l'expressió artística." D'altra banda, Adrià Fornés, cap d'activitats culturals del centre, va explicar que l'exposició sobre Leonardo segueix la línia de programari una mostra a l'any dedicada a un artista universal, i remarcà la coincidència de l'exposició amb la celebració de la vint-i-cinquena temporada de música del Centre Cultural.

Per a Alfredo Melgar, la mostra "és per a tota mena de públics, grans i petits. No és una exposició només per a gent culta, és per a tots. Està pensada perquè tothom en gaudeixi, independentment que s'hagi estudiat o no música". No en va, ja l'han vist gairebé un milió de persones des que es va inaugurar. Ara tenim, doncs, l'oportunitat de descobrir-la i conèixer una faceta desconeguda i important de Leonardo da Vinci que fins ara no s'havia fet arribar al gran públic.

La nítida lleugeresa de Rafael Ferrer

El centenari del naixement del llorejat violinista i compositor de Sant Celoni permet l'acostament a una de les obres més peculiars del geni creatiu català.

per JOSEP PASQUAL

La sardana és un cant que ha de ser especialment català; que ha de tenir el perfum català: que no ha de buscar en fonts d'inspiració, ni de tècnica, ni d'harmonia, ni de res que no sigui purament sortit d'aquí. No hi crec, en aquestes sardanes que semblen altres músiques o que són fetes exclusivament perquè tinguin èxit entre els balladors."

Aquest al·legat oral de Rafael Ferrer és el fruit d'una profunda reflexió, meditat en el contingut de cada paraula, i en el qual es pot copsar la meticulositat de cada respir. És un al·legat sorgit d'una manera fluida, instantània, i emanant els pensaments més íntims d'una manera precisa, acurada. Un al·legat que no il·lustra només uns pensaments determinats sobre una qüestió concreta, sinó tota una forma d'entendre l'expressió artística musical.

La cobla, la sardana. Contemporani de Joaquim Serra, Ferrer compartia la seva idea de la catalanitat inserida en el moll de l'ós de la música. Una idea que Ferrer va desenvolupar d'una manera molt pròpia, intransferible, que el fa inconfusible. La seva personalitat creativa deixa entreveure una esfera melòdica i harmònica del tot particular, característica, potser amb una essència de catalanitat indubtable però sotmesa al seu propi prisma, a la seva exclusiva manera d'entendre l'expressió musical. Ferrer tenia el seu propi catàleg harmònic, la seva peculiar mètrica melòdica, excepcional en l'esfera de la literatura per a cobla; tan brillant com íntim, tan abasgador com recollit.

El catàleg sardanista de Ferrer obeeix a aquesta voluntat de fer música, de fer dansa, entenent la sardana com una forma d'expressió per al compositor, i també com una font d'expressió per a l'interpret. Les melodies de Ferrer exigeixen una concentració extrema dels solistes, i sobretot exigeixen que el conjunt instrumental entengui aquella obra com una totalitat en què qualsevol element

té una importància cabdal en l'obra. No és que Rafael Ferrer no pensés en el ballador o no donés importància a l'èxit de les seves obres. En ballar la seva música es comprèn que Ferrer exigia al ballador la mateixa concentració, la mateixa dedicació que als intèrprets de la cobla. Amb ell, la sardana dansada no és un mer element festiu, sinó tota una font d'expressió en què el ballador també ha d'assumir el màxim nivell de compromís artístic per comprendre-la, per interpretar-la i per gaudir-ne.

La mal·leabilitat que atorga a la sardana per fer-ne un vehicle d'expressió demostra la voluntat de fer de la cobla

bon tros es va limitar a aquest camp.

Ferrer es va traslladar ben jove a Barcelona per convertir-se en deixeble de Lluís Millet, Enric Morera i Eduard Toldrà, i hi va desenvolupar una important carrera com a solista de violí a l'Orquestra Pau Casals i l'Orquestra Municipal de Barcelona (de la qual va ser el concertino des de la fundació), que el va conduir al púlpit de l'Orquestra Ciutat de Barcelona (com a subdirector, en substitució de Ricard Lamote de Grignon), a l'Orquestra Municipal de Barcelona (com a director interí, en substitució d'Eduard Toldrà), i a l'Orquestra de Ràdio Nacional d'Espanya a Barcelona, que va dirigir des de la seva fundació. També exercí d'assessor musical de Ràdio Nacional d'Espanya durant gairebé 30 anys, i en l'àmbit acadèmic va destacar com a catedràtic de música de cambra del Conservatori Municipal de Música de Barcelona. Tot plegat compaginat amb una feina creativa que va desenvolupar per a orquestra simfòni-



RMC
319

una eina instrumental versàtil. El seu catàleg per a cobla convida a pensar-hi, i sobretot ho suggereix el fet que Ferrer va completar el seu exquisit catàleg de sardanes amb obres d'altres formats, com ara la suite, el ballet i el poema simfònic. I mentre investigava la sonoritat de la cobla, també apostava per conferir la sardana a altres fonts interpretatives, sobretot a les veus amb acompanyament musical.

Un passat ric, un present plètic, una projecció... La vinculació de Ferrer amb la música és gairebé genètica. El seu pare havia estat un celebradíssim compositor de sardanes i un excel·lent solista de fiscorn a les files de la mítica Principal de Peralada, probablement l'antecedent primigeni més il·lustrat del concertisme per a cobla. Així doncs, la predisposició de Ferrer cap a la cobla havia de ser lògica, innata, però amb aquest historial la vinculació s'havia de produir per la banda més melòmana, sovint la menys popular. Tot i que ni de

ca, conjunts de cambra i corals, tot i que molt especialment un dels camps amb més dedicació seva va ser la música de cinema.

Com a intèrpret, el seu prestigi va ser inqüestionat i inqüestionable, i com a compositor i director d'orquestra va ser un deixeble fidel dels seus antecessors i un lloct company dels seus coetanis. La seva seguretat, el seu aplom, no amagaven una sensibilitat lluent, tant en les seves interpretacions com en les seves composicions. Tant li feia l'eina instrumental que utilitzés o les característiques de l'obra en què treballés. La seva música resulta espontània com un brollador, tot i que calculada amb precisió, lleugera, flotant, límpida, però elaborada fins a l'últim detall.

Rafael Ferrer es va dedicar a la música en un temps en què l'art no era precisament una font de riquesa. Amb la seva valuosa tasca va aportar un preciós llegat a la literatura musical catalana que cal revisar per fer-ho públic.

Margaret Price

o la puresa interpretativa

Hi ha cantants que malgrat la seva vàlua i haver fet una carrera important no tenen l'impacte en els mitjans de comunicació que els seus valors comportarien. Un d'aquests casos és el de Margaret Price, soprano gallesa de naixement i conviccions, que va morir el passat 28 de gener.

per ALBERT VILARDELL

RMC
319

El País de Gal·les és un lloc del qual sempre han sortit bones veus, com les de Geraint Evans, Gwyneth Jones o Bryn Terfel, entre d'altres, i allà (a Blackwood) va veure la llum la cantant, el 13 d'abril de 1941, en una casa on s'estimava la música i de la qual el pare era un notable pianista aficionat. No obstant això, i reconèixer les qualitats artístiques de la seva filla, no volia que Margaret es dediqués al teatre, però finalment, en veure les seves grans possibilitats, ho va acceptar. Quan tenia 15 anys va participar en una audició, cosa que li va permetre aconseguir una beca per accedir al famós Trinity College de Londres, on va rebre una formació musical molt completa, ja que, a més de cant, van ensenyar-li piano, harmonia, direcció d'orquestra i composició, matèries que sens dubte la van ajudar molt a millorar i aprofundir les seves interpretacions.

S'inicià com a mezzosoprano el 1961 i l'any següent debutà a la Welsh National Opera, amb el Cherubino de *Le nozze di Figaro*. Va fer petits papers al Covent Garden, incloent-hi els de *cover* d'algunes funcions i aquesta va ser la seva gran sort, ja que va poder substituir Teresa Berganza, malalta, en el mateix paper mozartí abans esmentat i contra el parer del director musical, Georg Solti, que trobava que no tenia cap tipus d'encant vocal; una opinió que va contradir el triomf que va tenir en aquella representació.

Més tard, per consell de James Lockett, el seu assessor musical i pianista

acompanyant durant molts anys, va canviar a la corda de soprano, en la qual va tenir un gran èxit.

Llavors va començar la seva carrera, primer a Londres, després a Glyndebourne, on va cantar el 1966 *Jephta, El rapte en el serrall* i *Così fan tutte*, i també a Aldenburg el 1967, amb el personatge de Titania d'*A Midsummer Night's Dream* de Britten. Encara que va fer una important carrera internacional, era poc amant dels viatges, per la qual cosa va preferir centrar la seva activitat a Londres, Colònia i Munic, ciutat on va residir des de 1971 fins al seu comiat dels escenaris el 1999. Mozart va ser l'eix del seu repertori durant molts anys i va ser considerada una de les millors intèrprets d'aquest autor de la seva època; però va ser a meitat dels anys setanta que comença en els rols més lleugers de Verdi, alguns compositors veristes i posteriorment Richard Strauss, camí que va decidir quan estava segura que la seva veu i la seva tècnica estaven preparades per al canvi i sempre essent conscient que havia de fer-ho sense forçar l'instrument.

Debutà el 1969 a l'Òpera de San Francisco, amb *La flauta màgica*, i cantant més tard *Falstaff* i *Così fan tutte*. L'any 1971 va actuar per primera vegada a Munic amb *Simon Boccanegra* i a Colònia amb *Don Giovanni* i l'any següent la trobem a Chicago amb Fiordiligi de *Così fan tutte*. Va debutar a Viena, de forma fugaç, amb *El rapte del serrall*, encara que més tard hi va tornar a cantar, entre d'altres, la comtessa de *Le nozze di Figaro*. L'any 1973 va debutar a París amb la comtessa i Fiordiligi, va continuar la seva carrera al Met i el 1981 cantà *Otello* al Covent Garden i posteriorment *Norma*. Durant la seva carrera alternà molt sovint l'òpera i els recitals de *lieder*, gènere del qual era una intèrpret consumada, atès que aconseguia diferenciar els diversos autors i peces i realçava el valor de la paraula i de la música amb un gran contrast. Es va retirar el 1999, a causa d'un infart i va morir a casa seva a Cardigan, el 28 de gener de 2011.

La seva carrera per Espanya no va ser gaire extensa. Sembla que la primera actuació va ser al Festival de Granada, però del primer que tinc constància és del 7 de maig de 1984, amb una de les recordades temporades de Pro-Música de Lluís Portabella, i tornà dos anys més



tard al VI Festival de Música Romàntica i debutant al Liceu amb *Don Carlo* el 7 de novembre de 1988, on va reaparèixer el 1992 amb un recital. L'any precedent va cantar a Madrid, al Museo del Prado, en un programa de cançons i àries d'òpera, i també es va presentar a València el desembre de 1991. L'any 1994 va cantar *Don Carlo* a Bilbao, l'any següent va tornar a Madrid i a Barcelona i el 1997 va cantar a Santiago i després a Barcelona, en el cicle Palau 100.

Margaret Price posseïa una veu molt bella, rodona, homogènia, amb un important volum, però també amb una gran flexibilitat. Va demostrar la seva intel·ligència donant-li un fraseig profund i molt variat, posseïa una tècnica que la feia dominar la seva veu amb total seguretat i donar a cada interpretació la màxima expressivitat.

La seva carrera discogràfica és suficient per captar la seva qualitat i amb Mozart la podem sentir en *Così fan tutte* amb Klemperer, *Don Giovanni* dirigida per Abbado, *Le nozze di Figaro* amb Muti al podi i *La flauta màgica* sota la batuta de Colin Davis; mentre que del repertori italià destaquem *Un ballo in maschera* amb Pavarotti i Solti, *Otello* sota les ordres de Carlos Kleiber, que més a més la va convèncer per enregistrar una obra que no va cantar mai als escenaris com fou *Tristan und Isolde*, a la qual va aportar una gran humanitat. També en el món del *lieder* podem trobar un ampli ventall d'autors, essent amant de la música espanyola, fins al punt que va enregistrar per a la BBC, en anglès, el personatge de Salud de *La vida breve* de Falla, a Granada.

MIKROKOSMOS

Rafael Patxot

per PERE ARTÍS

Amb motiu dels vuitanta anys de la proclamació de la República, Edicions 62 ha publicat un volum en què diversos autors fan els retrats de 14 figures destacades de l'època, entre les quals Rafael Patxot, biografiat per Joaquim Maluquer.

Meteoròleg, bibliòfil i escriptor, va haver de renunciar a la seva passió per fer-se càrrec del negoci familiar de la fàbrica de taps de suro del seu sogre. Maluquer va definir-lo com a independent de criteri, intransigent amb la falsedat, la deshonra i la mentida i amb una vivència de Catalunya intensa total; riquíssim, va viure, en canvi, amb una total sobrietat, ja que va entendre la seva fortuna com una eina per portar a terme una obra social i cultural d'utilitat al progrés del seu país. D'ací hom s'explica les desenes de beques i subvencions lliurades als investigadors a través de la Institució Patxot i de les altres fundacions que va crear en record de les seves filles mortes.

En relació amb la música, el seu paper fou transcendental perquè el 1922 va convocar a la seu de l'Orfeó Català diverses entitats, a més de l'Orfeó Català, per proposar-los una obra d'abast col·loso: l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, destinada a fer un treball de camp en què un literat i un músic recollissin de la boca del poble les cançons tradicionals, les quals, a més de ser enregistrades sonorament en rotlles de cera, eren transcrits en unes grans fitxes, fetes a posta i en les quals s'apuntava la lletra, els cantors anònims, la música, les fonts i les múltiples variants.

El resultat fou extraordinari; i així Francesc Pujol, el director de l'Obra, reportà al Congrés de Música de Viena l'any 1927 que fins llavors s'havien recopilat quaranta mil documents, entre els treballs de camp, les donacions acceptades i els concursos convocats; aquesta obra és d'una solidesa científica excepcional, duta a terme amb un rigor poc usual entre nosaltres; van participar en l'Obra els millors folkloristes dels Països Catalans.

Per tot això Patxot és una de les grans figures culturals del mecenatge del segle XX, d'una altura comparable a la de Francesc Cambó. Patxot mateix deixà constància de la seva Obra l'any 1952 com també amb el seu llibre *Guaitant enrere, fulls d'octogenari*.

Agraïment a

Maria Vilardell Viñas

Maria Vilardell, néta del tenor Viñas i ànima del Concurs de Cant que porta el seu nom, moria el passat mes de març a Barcelona. Aquest breu escrit, més que una lloança o un record fúnebre, vol ser una mostra d'agraïment per una tasca incansable.

Per davant de les pompes, Maria valorava els fets, la feina. A Moià, la vila d'on la família Viñas és oriünda, es diu que la seva gent "van sempre a l'ideia" i aquest tret l'havia heretat molt bé Maria Vilardell. Lluidadora infatigable en favor dels joves cantants, treballà incansablement per mantenir

i fer créixer el concurs instituït pel seu pare, i tot li semblava poc: mai no hi havia prou cantants, mai no es donaven prou premis, mai no havia engrescat prou col·laboradors, mai no havia aconseguit prou finançament... Ella va lluitar i aportar molt al concurs, i segurament mai no li ho agrairem prou. Personalment, a mi –i segur que a molts altres–, les llargues proves eliminatòries del concurs al Conservatori Municipal i al Col·legi d'Advocats em van enganxar irremissiblement a l'òpera i, per tant, no són només els joves cantants els qui li han d'estar agraïts.

Per sort, una iniciativa popular aconseguí que li fos atorgada la Creu de Sant Jordi, i fa un parell d'anys també el Gran Teatre del Liceu li concedia una Medalla. Ara, una altra iniciativa popular, encapçalada per Joventuts Musicals, ha aconseguit que l'Ajuntament de Moià es disposi a dedicar-li un carrer al poble on encara hi ha la bella casa modernista que el seu avi, Francesc Viñas, féu construir al mateix indret on s'alçava la modesta casa natal del tenor. Un bell jardí wagnerià on cada estiu s'escolta una mica de música, i que ara sonarà també en record de Maria Vilardell Viñas. Però sens dubte el major tribut que li podem retre, i el que més li agradaria, seria que entre tots –Administració, institucions, voluntariat, públic i concursants– mantinguéssim el concurs al lloc tan alt on ella aconseguí situar-lo. **Nona Arola i Vera**



Premi FestClásica de recuperació de música antiga

El passat mes de març l'Asociación Española de Festivales de Música Clásica (FestClásica) va lliurar la primera distinció del Premi FestClásica a tres grups espanyols que han destacat especialment en la interpretació i recuperació de músiques inèdites espanyoles durant l'any 2010. Els premis, de 3.000 euros cadascun, han estat per a Alia Musica, pel seu programa de repertori sefardita *El Alma Lastimada: Liturgia* (director, Miguel Ángel Sánchez); El Concierto Español, per la recuperació de la sarsuela barroca *Ifigenia en Tracia* de José de Nebra (1702-1768) (director, Emilio Moreno), i La Grande Chapelle, per l'enregistrament del disc *Canto del Alma*, amb música inèdita de Cristóbal Galán (ca. 1625-1684) (director, Albert Recasens).

Aquest premi neix amb la voluntat d'esperonar la investigació i la valoració de l'ampli patrimoni musical espanyol, tot destacant els artistes que duen a terme produccions especialment rellevants en el terreny de la música antiga.

Estrena mundial de Benet Casablanca

Aquest mes de maig s'estrena a nivell mundial el *Concert de cambra núm. 2 per a trompa i ensemble* de Benet Casablanca, obra encàrrec de Cantus Ensemble, amb motiu del 10è aniversari d'aquesta formació.

L'estrena és el dia 15 de maig en el Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània que se celebra a Zagreb. També, en aquest Festival, es podrà escoltar en primera audició a la ciutat croata el *Concert de Cambra núm. 1 per a clarinet i ensemble*, obra encàrrec de la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, estrenat l'any passat.

RMC

319

Barcelona acull la II Conferència sobre Cant Coral i Inclusió

La immigració va ser l'eix central de la trobada

Ja fa un any que el Moviment Coral Català, juntament amb la Mediterranean Office for Choral Singing, va decidir preparar una cita anual amb l'objectiu de presentar el cant coral com una eina d'enriquiment personal i reflexionar sobre com podia intercedir aquesta pràctica musical en la cohesió i la integració social. La immigració va ser el tema central d'aquesta segona edició de la trobada, celebrada durant els dies 26 i 27 de març a Barcelona, al voltant de la qual es van organitzar ponències, tallers, taules rodones i un concert final, amb una assistència de 250 persones, en el qual van participar diversos corals catalanes.

Van ser tretze els professionals del món de la música –entre els quals hi havia directors de corals, mestres de música, sociòlegs i antropòlegs– que van compartir amb el públic diverses experiències relacionades amb la inclusió so-

cial de persones immigrants a través del cant coral. Ja des de bon principi els ponents van voler deixar clar que l'exclusió és un fenomen estructural que passa arreu del món i que la societat ha de vetllar per la multiculturalitat en detriment de la marginació. Aquest propòsit internacionalitzador va quedar palès en la nacionalitat dels conferencians, la meitat dels quals provenien de països estrangers.

L'aplec coral va estar ple d'intervencions interessants, però de totes, van destacar les que aportaven les vivències personals dels ponents. N'és un exemple la xerrada que va oferir Daniela Thoma, que va narrar la seva experiència com a cantaire en el MultiKultiChor de Bonn, una societat sense ànim de lucre que ha creat un espai on es reuneixen persones d'ètnies diferents per cantar plegades. També va sobresortir l'exposició de Laura Hassler, que va anunciar alguns dels

projectes que havia promogut des de la seva fundació, Músics sense Fronteres, en la qual el cant coral havia ajudat a reconciliar poblacions senceres després d'una guerra o a superar una mort.

Després de l'èxit assolit per la primera d'aquestes conferències –que tractava sobre les discapacitats físiques– i, sobretot, arran d'aquesta reeixida última edició, ja s'han decidit els temes al voltant dels quals giraran les conferències dels pròxims tres anys, que seran, respectivament, la tercera edat i intergeneracionalitat, les discapacitats psíquiques i dificultats d'aprenentatge i els presos i expresidaris. Sens dubte, aquesta iniciativa del Moviment Coral Català ha obtingut els seus fruits i ha donat exemple que la música i el cant coral són un dret universal en el qual tothom té cabuda, sense excepcions.

Adrià Guxens

RMC
319

Joventuts Musicals d'Espanya i una empresa privada creen dues beques per a músics joves

Es tracta de l'acord entre Joventuts Musicals d'Espanya i Sercotel Hoteles, signat el passat mes de març, pel qual s'atorgaran dues beques per a la formació i el desenvolupament musical de dos músics joves, que seran dos dels guanyadors del Concurs Permanent de Joves Intèrprets que Joventuts Musicals d'Espanya organitza cada any en una ciutat espanyola.

Les beques es lliuraran durant el concert dels guardonats que se celebrarà a Madrid, el març de 2012, amb l'Orquestra de Ràdio Televisió Espanyola.

Premi Joves Compositors 2011

La Fundació Autor i el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) convoquen la 22a edició d'aquest concurs amb la finalitat d'estimular la creació musical clàssica contemporània, en el qual poden prendre part tots els compositors que no hagin fet els 35 anys d'edat el dia 20 de setembre de 2011 i que siguin socis de l'SGAE. Les obres han de ser totalment inèdites, ajustades a una plantilla instrumental concreta (cal consultar les bases) i amb una durada entre 7 i 12 minuts. S'hi atorgaran tres premis: 6.000, 3.000 i 1.500 euros, més una menció honorífica de 1.200 euros. La data límit de lliurament de les obres és el dia 20 de setembre de 2011. Per a més informació: <www.fundacionautor.org> i <www.cndm.es>.

MILLE E TRE

per BERNAT DEDÉU

M'agrada veure juntes, en una sola vetllada, la *Cavalleria rusticana* i els *Pagliacci*. Em plau llegir-les sense interrupcions, com si realment fossin una sola òpera (la pausa: quin pecat flaneurista!). Més enllà de les concomitàncies d'estil que les han convertides en matrimoni forçós, resulta interessant copsar les dues peces com un gran pòrtic sobre l'amor i la gelosia. A *Delictes i faltes*, segurament la pel·lícula més moralista de Woody Allen, un filòsof descriu l'enamorament com un procés estrictament paradoxal: per una banda, quan ens enamorem intentem retrobar en l'ésser estimat aquelles persones i records més idíl·lics de la nostra infantesa. Paral·lelament, demanem a aquesta mateixa persona que intenti esmenar el mal que ens van fer els avantpassats de joventut. L'amor voldria tornar al passat redimint-lo i, en definitiva, recuperar quelcom amb la finalitat última de destruir-lo. Santuzza reclama Turiddu, rebaixant-se i suplicant primer, però després delatant-lo davant

Gelosia, destrucció

Alfio per tal que aquest se'l carregui. Canio vol posseir de nou Nedda i l'acaba matant, amb aquella perícia tan masculina segons la qual és molt més important el nom de l'amant que el de la dona que et fa portar banyes que no pas la traïció mateixa. La paradoxa de l'enamorat és, si se'n permet la romanticada, que no existeix l'amor feliç. L'òpera verista és literalment poc fàctica en aquest sentit, perquè oblida que tota experiència amorosa només es pot viure en tant que paradoxal. Segurament, a Santuzza o Canio no els falten bons sentiments, intencions nobles o un desig honest pel seu ésser estimat. Simplement, no saben viure l'amor en contradicció i acaben matant el record del que consideraven un afer perfecte. Com ens recorda Lacan, la principal característica de l'heroi és que pot ser traït amb impunitat. Però Santuzza i Canio són uns folls que la societat acostuma a anomenar monstres sense escrúpols, agressors hipòcrites o criminals salvatges i que a mi em plau definir com humans, massa humans...

2n Concurs de Composició del Festival Sincrònic

L'Orfeó Lleidatà i l'Orquestra Joves Músics del Vallès (JMV, de l'Aggrupació Musical de Cerdanyola del Vallès), convoquen la segona edició del Concurs Internacional de Composició del Festival de Música de Nova Creació de Lleida: Sincrònic, destinat a joves compositors de qualsevol nacionalitat nascuts després del dia 1 de gener de 1976.

Les obres hauran de ser per a una formació com a màxim de 6 violins primers, 5 violins segons, 3 violes, 4 violoncel·ls i 1 contrabaix, amb o sense mitjans electroacústics (només en format estèreo), i amb una dificultat interpretativa adaptada a una orquestra de joves músics amateurs.

Els premis es determinaran per votació popular del públic en el transcurs del concert que la JMV farà amb les obres en concurs el dia 15 d'octubre de 2011 a l'Auditori Enric Granados de Lleida, dins el 5è Festival de Música de Nova Creació: Sincrònic.

Les obres cal enviar-les abans del dia 15 de juny a la seu de l'Orfeó Lleidatà. Per a més informació: <www.orfeollleidata.cat>.

19è Concurs Josep Mirabent i Magrans

Els dies 25 i 26 de juny de 2011 (modalitat de cambra i modalitat de cant, respectivament), tindrà lloc la 19a edició d'aquest concurs al Palau Maricel de Sitges, organitzat per la família Mirabent i Magrans, l'Associació Concertante i la Fundación Caja Navarra. Hi poden prendre part els intèrprets de música clàssica de qualsevol nacionalitat d'una mitjana de 30 anys (el dia del concurs) per als components de formacions de cambra (mínim dos intèrprets) i d'un màxim de 35 anys (el dia del concurs) per a la modalitat de cant. S'hi atorgaran tres premis per categoria, entre 3.000 i 1.200 euros, més diversos premis especials. El jurat de la modalitat de cambra estarà format per: Àngel Soler, Assunto Nese, Yiya Díaz, Edmon Colomer i Xavier Chavarría; i el de la modalitat de cant per: Àngel Soler, Carme Bustamante, Fiorenza Cedolins, Raúl Giménez i Eduard Giménez. La data límit d'inscripció és el dia 23 de maig de 2011. Per a més informació: <www.concursmirabent.com>.

TANGENTS

1782

per JORDI MALUQUER

A vegades un se sorprèn de la facilitat amb què s'ho empassa tot. En el concert de Till Fellner amb l'Orquestra de Cambra de Munic, en el programa de mà se citava que els dos magnífics concerts de piano que es van interpretar, el núm. 12 de Mozart i el *Hob XVII: 11* de Haydn, van ser compostos el mateix any, el 1782. Vam passar bona part del concert elucubrant on devien ser l'un i l'altre, que eren bons amics, i si s'haurien intercanviat experiències. Per a Haydn fou el darrer concert per a *pianoforte* i Mozart encara n'hi afegí quinze més. L'endemà, en lliurar un comentari d'aquest concert per a un diari vaig ressaltar el fet. Alguna cosa em va picar la curiositat i, quan ja no hi havia res a fer, vaig endinsar-me en la magnífica biografia i descripció d'obres que sobre Haydn Marc Vignal va publicar a Fayard l'any 1989. En primer lloc, anota que la primera edició d'aquest concert és de 1784 a París per l'editor Boyer. Però també diu que el primer arquebisbe d'Olmütz, el cèlebre Colloredo, ja va rebre el 1780 una còpia del concert. També esmenta que a Viena en un concert privat la pianista Mademoiselle von Hartenstein el va tocar. Vignal dedueix que el concert el devia acabar a l'inici de 1780 o a la fi de 1779. Uns anys més uns anys menys, tot és de la mateixa època. Les dades, que potser va aportar la mateixa orquestra muniquesa, igual responen a alguna investigació més recent i hi ha la possibilitat que siguin certes i que qui hagi de rectificar sigui jo. El plaer, però, de ficar el nas en la correspondència i la vida del compositor, ajudat per la comparació de les versions Palumbo, Pletnev i Luisada que he acarar, no me'l treu ningú. Ara em tocarà esbrinar què hi ha del 1782 mozartianà...

ARS SUBTILIOR

Turbulències i dits

per XAVIER CHAVARRIA

M'assabento que la fundació d'un banc espanyol (un d'aquells que han tancat l'aixeta dels crèdits) ha regalat quatre-cents mil euros a un compositor alemany de setanta-cinc anys per la seva trajectòria, i ho trobo una obscenitat: ¿no se'ls acut cap manera millor d'invertir-los en música? Miro el jurat i em cau l'ànima als peus. Deu ser endèmic: darrerament no deixo de veure jurats juràssics amb currículums escandalosament inferiors als dels joves talents a qui jutgen. Però algú els tria... Qui atorga la categoria de "patum" musical? El problema són els qui trien els qui trien (visca verbàlia!): al Real de Madrid en van triar un de belga que no tria cantants d'òpera espanyols perquè diu que no tenen estil, i suggereix, sense cap rubor, que creïn una escola perquè els n'ensenyin. Òbviament, se li han sublevat, i amb tota la raó. El problema no és l'individu en qüestió, sinó qui l'ha triat a ell. Com va escriure, perplex, un col·lega admirat, "*deciden los que no saben*". Ell es referia a programacions, però es podria fer extensiu a càrrecs, premis, subvencions, polítiques... De fet, som en època de tria: els principals equipaments musicals (i alguna obra social) del país busquen dirigent (és a dir, els qui trien); algun ja l'ha trobat (encreuem els dits), però d'altres convoquen costosos concursos públics que acaben no servint absolutament per a res. No els ha agradat cap dels aspirants... i ho acabaran decidint a dit! Però... el dit de qui? Per a més *inri*, algun escollit pel dit (oh, gran "dit!") no vol ni sentir-ne a parlar, de càrrecs d'aquests. No es deu voler agafar els dits....

Però n'hi ha uns que, per sort, no fallen, i que només fan servir els dits per fer música. Enmig de tot aquest magma de despropòsits perpetrats per gent que probablement no sap llegir ni una partitura ni han pujat mai a un escenari (a fer música, s'entén), trobem els que més ho pateixen, les víctimes dels dits il·lustrats: els músics. Ells van fent la seva, allò que creuen de veritat, remant en la seva barqueta, sortejant els embats de la tempesta (o del tsunami) i en la direcció que ells, i només ells, han escollit. I em consola veure iniciatives que mostren el seu sincer altruisme, com la del 23 de maig a l'Auditori: Alba Ventura bellugarà desinteressadament els seus dits, àgils, savis i delicats en favor d'una causa solidària, el projecte "Mou-te pels quiets" i la Fundació Nexa, d'atenció a infants amb pluridiscapacitat i a les seves famílies. Per fi, uns dits que faran servei de veritat: els de l'Alba. Els músics clàssics, inquiets de mena, també es mouen pels quiets.

RMC
319

Cursos Barcelona Opera Studio

El Centre d'Estudis Musicals A Tempo i la productora d'espectacles lírics VOCE organitzen la primera edició del Barcelona Opera Studio, dirigit a cantants, cors i pianistes repertoristes, que tindrà lloc del 2 al 21 de maig a la seu de l'escola A Tempo, al barri de les Corts. Els cursos estan encaminats a la preparació d'una òpera sencera, que es muntarà entre els mesos d'octubre i novembre de 2011. Durant tres setmanes del mes de maig es prepararà el primer acte de *La flauta màgica*, el tercer i quart quadre de *La Bohème* i el primer acte de *L'elisir d'amore*, amb mestres de cant com Raquel Pierotti, Àngels Civit, Jaume Aragall i Stefano Palatchi, a més del pianista i director de l'escola Ricardo Estrada.

En l'àmbit escènic es treballarà amb M. Elena Mexia. Com a complement dels cursos s'oferiran una sèrie de conferències a càrrec de diversos professionals del món de l'òpera, com Miguel Lerín (agent artístic), Damià Carbonell (Departament de Direcció Artística del Gran Teatre del Liceu), Jaume Tribó (mestre apuntador del Gran Teatre del Liceu), Fernando Sans Rivièrre (director d'«Opera Actual») i Xavier Chavarría (periodista musical), per aportar a l'alumne una visió global sobre el sector. Més informació a <www.atempo.net>.

Nou auditori a Vilanova i la Geltrú

El proper 4 de juny comença un cicle de concerts, a càrrec de formacions i artistes locals, que servirà per inaugurar el nou Auditori de Vilanova i la Geltrú, equipament que s'afegeix al Pla d'equipaments culturals de l'Ajuntament d'aquesta població. Dotat amb tots els elements tècnics adients, el nou Auditori compta amb una sala gran d'un aforament de 409 localitats i una sala petita (que connecta amb l'Escola i Conservatori Municipal de Música Mestre Montserrat) condicionada com a sala d'assaig, sala de cambra i aula escolar. L'Auditori porta el nom del músic i compositor vilanoví Eduard Toldrà.

El primer concert, el 4 de juny (21 h), serà a càrrec de la Banda de l'Escola i Conservatori Mestre Montserrat, dirigida per Emili Serrano, amb els solistes convidats Maria Lluïsa Moran (piano) i Víctor Valls (guitarra), que interpretaran obres de Gershwin, Albéniz, Paulí i Serrano. La resta de concerts seran a càrrec de la pianista Elisabet Raspall, l'Orquestra de Cambra del Garraf i la Coral Isquione (dirigida per Salvador Brotons), la Coral Bitxac i el grup Gentle Music Men.

42è Concurs de Piano de Vilafranca

Aquest 16 de maig acaba el termini d'inscripció per participar en la 42a edició del Concurs de Joves Intèrprets de Piano de Catalunya, organitzat per JJMM de Vilafranca del Penedès. Hi poden participar els pianistes menors de 27 anys el dia 31 de desembre de 2010. El Concurs consta de quatre categories: fins a 26 anys (senior), fins a 21 anys (A), fins a 17 anys (B) i fins a 13 anys (C); i s'hi atorgaran tres premis per categoria: de 3.000 a 800 euros, de 1.000 a 600 euros, de 800 a 500 euros i de 600 a 400 euros, respectivament. El guanyador de la categoria senior obtindrà també la realització de dos concerts. El jurat serà presidit per Miquel Farré.

El concurs tindrà lloc a Vilafranca del Penedès de l'11 al 26 de juny (els caps de setmana). Més informació als llocs web <www.joventuts-musicals.cat/vilafranca> i <www.caixapenedes.com/obrasocial>.

Corrigenda. A la «Revista Musical Catalana» núm. 318 (abril de 2011), en la secció Musicalia-Lied sense partitura, els dos primers versos del poema *L'orgue de barbarie* (en francès) de Jacques Prévert contenen dos errors. En comptes de «Moi le joue du piano, disait l'un. / Moi le joue du violon, disait l'autre...», ha de dir «Moi je joue du piano, disait l'un. / Moi je joue du violon, disait l'autre...».

D'altra banda, en la secció Musicalia-Precrítica, a la pàgina 41, es feia referència a la concessió del Premi Ciutat de Barcelona 2004 al compositor Enric Palomar per la seva obra *Poemes de l'exili* quan, en realitat, el premi va recaure en el cantautor Miguel Poveda, com a intèrpret de l'obra de Palomar sobre versos de Rafael Alberti.

COBLA

Jo presento, tu presentes,
ell presenta...

per JOSEP PASQUAL

Disculpin-me, però algú ho havia de dir: des d'un punt de vista estrictament artístic, les presentacions orals micròfon en mà en els concerts musicals són una de les expressions més pures del que és innecessari. Si a més, el presentador es permet de fer proclames reivindicatius («gràcies per haver vingut; hem de defensar el que és nostre»), és molest, perquè s'equivoca d'audiència; si no és capaç d'anar més enllà de l'enunciació biogràfica («en Garreta era rellocter»), és prescindible; si es basa en l'experiència personal («a mi l'autor en va dir en una conversa que jo vaig concertar...»), és petulant; i, si per manca de coneixements, només és bo per emetre judicis de valor subjectius («aquesta obra és molt bonica»), és vacu i avorrit. De fet, si no té cap altra funció concreta, la seva aparició a l'escenari és fins i tot contraproduent, perquè distreu de l'objectiu principal, que és escoltar. Quantes bosses s'han obert per treure'n caramels justament en els interludis del presentador? Quants comentaris s'han fet a platea prescindint absolutament del que pugui dir el presentador?

El diligent i ponderadíssim compositor i director Lluís Lloansí explicava que en l'inici de la singlatura dels Amics dels Concerts de l'Agrupació Cultural Folklorica Barcelona, ell va ser un dels promotors de la figura del presentador en els concerts de cobla, perquè s'hi guanyava interès de cara a l'espectador. És factible que la tradició concertística en cobla fes útil aleshores aquesta funció, però actualment és evident que la cultura musical general és una altra i que la regularitat i qualitat dels concerts de cobla és molt diferent, cosa per la qual les presentacions han quedat obsoletes i anacròniques (i segons la majoria dels oradors habituals, fins i tot rànies). I igualment, és evidentíssim que en cap sector musical existeix la figura del presentador, per la qual cosa, a l'oient neòfit el sobta extraordinàriament trobar-se'l en el món de la cobla. Algú s'imagina abans de l'obertura d'*Els mestres cantaires* que al Liceu aparegués un presentador explicant al respectable qui era Wagner? O que en un concert de *Les quatre estacions* al Palau de la Música algú digués micròfon en mà que «és una obra programàtica molt bonica»? Com és el que món de la cobla ho creu necessari i obligatori?

Les informacions complementàries als concerts són d'una utilitat cabdal per a l'oïdor per a la comprensió total de l'esfera en què s'ha de submergir, i aquesta immersió serà molt més efectiva i afectiva si disposa de tota la informació extramusical possible. Des d'aquest punt de vista, les notes al programa són una via utilíssima, molt més decorosa i fins i tot molt més interessant de facilitar informacions al respectable, que d'altra manera serien difícils d'obtenir. Una eina que a més té una faceta de recerca informativa i d'esplaiament literari impagable. Fins i tot, llegida a anys vista, com ho demostra el llibre *Notes al programa* que tot just ara ha publicat David Puertas. Informació, sí, gràcies; presentadors, no, ni en pintura.

Les deu 'Sonates per a violí i piano' de Beethoven al Conservatori del Liceu

Feliç retorn a Barcelona

Feia massa temps que no sonava a Barcelona la integral de les *Sonates per a violí i piano* de Beethoven.

per PEP GORGORI

La programació en tres concerts a l'auditori del Conservatori del Liceu (els dies 4, 7 i 12 d'abril), doncs, és una feliç idea per nombrosos motius: per donar-nos l'oportunitat de gaudir d'aquestes obres, per fer-ho de la mà de dos professors del centre de contrastada solvència (Kai Gleusteen i Catherine Ordroneau) i per oferir-los en el marc d'una sala d'acústica impecable que està cridada a ser escenari d'excel·lents vetllades musicals en els anys a venir. Anem, doncs, a pams, per mirar de reflectir fins a quin punt van ser una bona pensada els tres concerts que van configurar aquesta integral.

Felices sonates. Al contrari del que passa amb altres parts de la seva producció —com les sonates per a piano o els quartets de corda—, les obres de cambra amb piano de Beethoven se circumscriuen al període inicial i mitjà de la seva carrera. No hi ha, per tant, obres tardanes en aquest àmbit. Per exemple, va escriure nou de les deu *Sonates per a violí i piano* entre 1796 i 1803. La desena va veure la llum una dècada més tard.

El detall cronològic, però, no ha de restar importància a aquestes planes de la literatura cambrística, ja que des de la primera nota Beethoven explora a fons la relació entre ambdós instruments amb la intenció d'aproximar-ne les sonoritats. En altres paraules, el músic de Bonn recull el llegat cambrístic de Haydn i Mozart per deixar-lo en mans de Schumann i Brahms.

Aquesta evolució és evident si comparem la primera sonata amb la novena, *Kreutzer*: en els escassos set anys que les separen passem de tenir dos instruments que dialoguen a tenir una unitat indissociable amb una sonoritat pròpia.

Feliç interpretació. Fa una dècada que Kai Gleusteen (violí) i Catherine Ordroneau (piano) toquen junts i són matrimoni. La seva idea per celebrar-ho (ho va explicar Gleusteen en alguna de les interessants intervencions que va fer durant el concert) va ser treballar les deu *Sonates per a violí i piano* de Beethoven. La idea els ha portat a recollir èxits



en una gira al Canadà i als Estats Units, i ara a Barcelona.

El seu primer encert és la distribució de les deu sonates en els tres concerts. Defugint l'ordre cronològic, van optar per obrir cada concert amb una de les sonates, l'*opus* 12, i tancar-los amb les obres en què Beethoven arriba més al fons de l'art musical i de l'exploració de sonoritats i exigència tècnica: respectivament, les sonates 7, 10 i 9.

En l'obra de Beethoven hi ha diverses inflexions que marquen un abans i un després. Una n'és la novena sonata per a violí, coneguda com a *Kreutzer*, que és al repertori cambrístic el que l'*Heroica* és al repertori simfònic. Així doncs, és molt raonable que fos aquest cim de la producció beethoveniana el que tanqués el cicle de concerts. Una opció, d'altra banda, avalada per nombrosos enregistraments que també deixen la novena per al final de la col·lecció. Ho van fer duets com Stern-Istomin, Kremer-Argerich o Menuhin-Kentner (no pas Menuhin-Kempff, que van optar per ordenar-les cronològicament).

En mans d'aquests dos professors del Conservatori del Liceu, les obres de Beethoven van lluir en tota la seva immensitat. Excel·lentment compenetrats després de deu anys com a conjunt de cambra, Gleusteen i Ordroneau van abordar amb eficàcia tots els registres que reclamen aquestes planes amb tanta exigència tècnica com emocional. Des de l'elegància clàssica de l'*opus* 12 a la profunditat i ambició de les *opus* 47 i 96, van saber posar-se el públic a la butxaca. Especialment inspirats els movi-

ments lents, sempre precedits d'una generosa pausa per concentrar-se abans de començar-los.

Feliç auditori. El violí de Gleusteen és un Guadagnini que data de 1781: el van fer abans que Beethoven comencés a compondre les sonates per a aquest instrument. Una època en què els entorns de Sant Pau del Camp encara devien ser els ravals que donen nom al barri on s'ubica la nova seu del Conservatori del Liceu. Sentir avui aquest instrument amb l'acústica d'una sala com la del nou auditori, en un barri que viu un procés de millora lenta però segura, és un plaer especialment grat.

Si jutgem per l'aforament ocupat als tres concerts del cicle i els nombrosos comentaris d'assistents que no l'havien conegut fins en aquestes setmanes, l'auditori encara no s'ha fet un lloc propi entre els escenaris de la ciutat. Aproximadament la meitat de les butaques ocupades (algunes més al tercer concert) fan pensar que encara s'ha de donar a conèixer. Però donem-li temps, i anem fent córrer la veu: és un espai excel·lent, val la pena d'acostar-s'hi. I més si la programació és del nivell que hem pogut apreciar en aquest cicle.

En l'últim concert, el violinista va deixar entreveure que l'any vinent potser tornarem a veure el duet interpretant Schumann i Brahms. Tant de bo! Seria una gran ocasió per tornar a gaudir del seu art i comprovar si el públic s'ha apropiat al nou auditori. Si així fos, estariem encara més feliços.

RMC
319

A PROPÒSIT DE...

Neu Records, nou segell discogràfic català

Santi Barguñó

Diuen que de les grans crisis surten les grans idees, i és precisament en aquests temps difícils que el jove productor musical Santi Barguñó s'ha llançat a l'aventura de constituir una nova empresa que no escatima res ni als seus objectius ni al seu propi futur.

RMC
319

per ALBERT TORRENS

-Quina és la filosofia del segell?

-Ofereix enregistraments de qualitat de música contemporània i crear una plataforma d'interacció entre compositors i intèrprets catalans i internacionals de primer nivell, tot aprofitant les possibilitats sonores dels formats d'alta definició i el potencial de distribució d'Internet. Volem oferir música que pugui resultar interessant i comunicativa més enllà del nostre país.

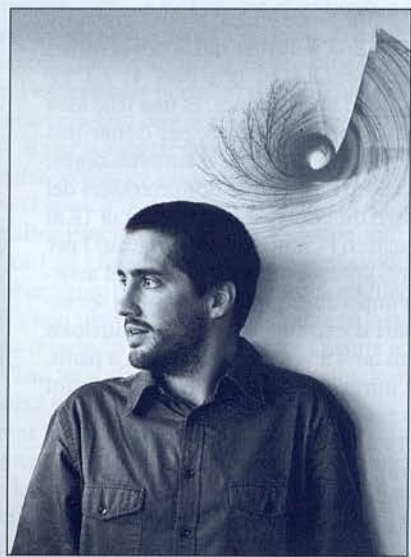
-Quins coneixements tenies de gestió discogràfica?

-Jo i tot l'equip implicat hem descobert moltes coses a mesura que les anàvem fent. Gestionar un segell discogràfic de música contemporània en plena crisi, tant del disc com econòmic, suposa moltes complicacions. En aquest sentit, vaig completament contra corrent, però amb la sort que s'ha apuntat a aquesta aventura gent molt vàlida, amb gran sensibilitat i professionalitat.

-El primer projecte, que arribarà al mercat el mes de juny, és un disc de música coral de Bernat Vivancos. Per què?

-La seva música m'agrada i m'interessa molt perquè, a més de sintetitzar llenguatges tradicionals amb tècniques compositives d'avantguarda, no deixa de ser molt comunicativa. Vivancos forma part d'una generació de compositors que tornen a pensar en la música com a experiència auditiva, més enllà del rigor estructural i l'evolució de les formes musicals, però sense renunciar a les apor-

FORMAT EN COMPOSICIÓ I EN FILOSOFIA ABANS DE REORIENTAR LA SEVA CARRERA PROFESSIONAL CAP A L'ESTUDI DEL SO I DE LES TÈCNiques DE GRAVACIÓ, EL SEU ÉS UN PERFIL SINGULAR. ASSEGURA -I NO N'HI HA DUBTE- QUE NO LI FALTEN IDEES PER DUR A LA PRÀCTICA, I QUE EL MÉS DIFÍCIL D'ACONSEGUIR, EN ELS TEMPS QUE CORREN, SÓN ELS DINERS. CREU EN EL POTENCIAL DEL NOSTRE PAÍS PER OFERIR PRODUCTES DISCOGRÀFICS TAN O MÉS BONS QUE ELS ESTRANGERS I NO S'HA POSAT LÍMITS QUANT A ESTILS O FORMACIONS QUE VOL ENREGISTRAR. AIXÒ SÍ, SEMPRE AMB LA PREMISSA DE LA MÀXIMA QUALITAT PER ENDAVANT.



tacions d'aquesta evolució. I no podíem desapropiar l'oportunitat d'enregistrar la seva música coral amb el Cor de la Ràdio de Lituània, que dirigeix Sigvards Klava.

-Què en penses, de la crisi del disc?

-Que és un mite pensar que ja no es podrà viure d'això. Crec que s'han de reinventar fórmules que facin que sigui millor i més còmode pagar pel producte que ofereixes que no pas descarregar-te fitxers. El nostre primer disc físic és un doble CD amb una caixa de cartró reciclat, amb un disseny que és una petita obra d'art, un llibret amb il·lustracions i textos en quatre idiomes, partitures de les obres i altres continguts relacionats -a més d'un petit regal sorpresa. Tot això és un valor afegit a la música, cada cop més necessari per a qualsevol producció en format físic.

-Quins altres formats de distribució ofereix, a més del disc?

-El nostre format de distribució principal és el digital, és a dir, per Internet (<www.neurecords.com>) abans que el disc. Els discs, a més de no permetre re-

produir en formats multicanal ni amb tota la qualitat amb què enregistrem, suposen uns costos molt considerables. Pel que fa al mercat digital, volem oferir una producció multifomat, tant en versió estèreo com multicanal. Volem abastar tot l'espectre de possibles consumidors: des de qui va amb un MP3 fins al melòman audiòfil que vol percebre l'espacialitat de cada enregistrament en la seva concepció original: un cor que t'envolta en cercle, seccions instrumentals que dialoguen... Les possibilitats són infinites!

-Quins són els pròxims projectes que teniu pensats?

-N'estem planificant, entre d'altres, dos amb Ramon Humet. Volem treballar amb compositors d'aquí -que participin en la producció- i, si és possible, amb les formacions que ells escullin, per garantir que el producte final respongui al màxim possible a la seva idea de l'obra. Una altra línia en què volem treballar són joves intèrprets d'aquí amb compositors internacionals que ja tinguin un mercat creat.

Clave i violí

PALAU 100 CAMBRA. Duo Mullova Dantone. Viktoria Mullova, violí. Ottavio Dantone, clavicèmbal. J. S. Bach, Händel. **PETIT PALAU. 3 DE MARÇ DE 2011.**

per Josep Barcons

Les *Partites* i *Sonates per a violí sol* de J. S. Bach són un dels cims de la història de la música. Més enllà de la seva vàlua musical indiscutible, musicològicament són importants perquè Bach s'hi atreví a prescindir de l'obligat acompanyament del baix continu que, segons la praxi habitual, donava suport harmònic a la veu "principal" de l'instrument melòdic. Això ho féu l'any 1720, tres anys després que escrivís les *Sei Sonate a Cembalo certato e Violino solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnata se piace*. Tal com explicita Bach mateix al títol, en aquesta col·lecció no és que el violí sigui acompanyat

pel clavicèmbal, sinó que el clave hi té un paper concertant i la realització del continu queda –se piace, si es desitja– en mans d'una viola de gamba.

El paper del clavicèmbal és, doncs, més que compromès en les partitures del cantor de Leipzig. I la densitat contrapuntística que assoleix el clave en combinació amb el violí és d'una profunditat insondable. Comparar el tipus d'escriptura que dedica Bach al clave amb el que de manera coetània proposa Händel en les seves sonates per a violí, és un bon exercici de memòria històrica. Precisament en la *Sonata en Re major per a violí i baix continu*



LORENZO DI NOZZI

de Händel és on el duo Mullova-Dantone lluí amb més presència, i on l'exercici de la música de cambra (que és molt més que dos grans músics tocant alhora) tingué el seu resultat més notable. En les altres dues sonates "acompanyades" de Bach (la número 1 i la número 4), Mullova tingué un discurs més tens que el d'Ottavio Dantone, que meravellava per la seva ductilitat, elegància i llibertat en el clavicèmbal. Potser per qüestions de tonalitat, la *Sonata en Do menor* (la quarta

del catàleg bachià) quedà desajustada d'afinació en l'S-tradivarius de la violinista russa, que estigué sempre un xic per sobre que la del clave.

La vetllada s'arrodonia amb dues intervencions solistes de Mullova, obrint el concert amb el conegut preludi de la *Partita en Mi major*, i tancant-lo amb una versió arquitectònicament clara però afectivament severa de la "Xacona" de la *Partita en Re menor*. Hauria estat bo, per equilibrar, poder sentir també Dantone en paper individual.

RMC
319

'Rosenkavalier' a la gran pantalla

TEMPORADA OBC. Dir.: Frank Strobel. Projectió de la pel·lícula de Robert Wiene *El cavaller de la rosa*. Música de Richard Strauss. **L'AUDITORI, 6 DE MARÇ DE 2011.**

per Mercedes Conde Pons

El sorgiment del cinema va obrir nous horitzons en l'àmbit de les arts i, malgrat que als seus inicis l'absència de so i la precarietat en la qualitat de la imatge el convertia en un gènere limitat, aviat es van trobar recursos per contrarestar unes fronteres que s'aniran diluint amb el transcurs dels anys i les millores tècniques. La música, però, sempre ha estat un bon aliat del setè art i, amb els anys, el cinema va propiciar la creació d'un nou tipus de gènere musical, la banda sonora, que avui dia gaudeix d'autèntica entitat pròpia.

Pioner en l'assentament de les bases d'aquest nou gènere, el gran compositor simfònic i operístic Richard Strauss no va voler perdre l'oportu-

nitat de posar la seva firma en la història del cinema i, a petició del cineasta Robert Wiene, va adaptar al mitjà fílmic la seva emblemàtica òpera *El cavaller de la rosa*. I cal precisar que va ser Wiene qui va engrescar el compositor bavarès a fer la música per a la pel·lícula que, sotmesa als requeriments musicals del compositor, adaptava el ritme visual i la cadència d'accions a la música d'Strauss. Un fet que la situa, també, en els precedents d'un tipus de cinema musical *avant la lettre*. Matisem-ho, però; no es tracta ni d'una pel·lícula musical –cosa que ho ratifica l'absència de veu, ni parlada ni cantada– ni d'una pel·lícula amb una banda sonora que l'acompanyi. Música i imatge són, en

el film de Robert Wiene i la música de Richard Strauss, imprescindibles i indissociables. Ni la música té sentit per ella mateixa –més encara existint el seu precedent operístic– ni la pel·lícula té la màgia que poden tenir altres incursions en el cinema mut contemporànies.

Un cas, doncs, únic en la història del cinema –Strauss no va tornar a fer cap altra incursió en aquest gènere–, que es va poder valorar en la seva recent remasterització i amb la música en directe a càrrec de l'OBC a l'Auditori de Barcelona.

Cal dir que és inevitable la sorpresa a l'inici de la pel·lícula i que cal un procés d'adaptació al ritme de l'acció, la gestualitat estentòria i quasi còmica dels personatges –més encara que la dels cantants operístics de principi de segle XX– i les limitacions intrínseques a la data de filmació, 1925. Però superada la

barrera del temps i un cop ja dins de la pel·lícula, francament l'efecte resultant (amb la música en directe) és deliciós. Conèixer els precedents, és a dir, l'òpera original d'Strauss, ajuda a valorar l'exercici d'adaptació que Strauss va dur a terme, amb escreix, per fer de la seva excel·lent partitura operística una música apta per a la imatge en cinema. Malgrat això, el ritme de la imatge mana i l'espontaneïtat que suposa l'acció en directe, la filmació no la permet. Per això, en l'actuació de l'OBC, sota l'experta batuta de Frank Strobel, ànima de la recuperació d'aquesta pel·lícula i de la consegüent partitura, es va trobar a faltar la fastuositat straussiana i un cert punt de màgia; que és el que explica, doncs, que la història hagi convertit en immortal l'òpera d'Strauss en lloc de la banda sonora per al film de Wiene.

Música fictícia

CONCERT MEASHA BRUEGGERGOSMAN, SOPRANO.

Ensemble Intercontemporain. Dir.: Peter Eötvös. Mantovani, Ligeti, Eötvös, Berio.

LICEU. 11 DE MARÇ DE 2011.

per Lluís Nacenta

Si volem fer l'esforç de comprendre quin sentit pot tenir un concert com el que l'Ensemble Intercontemporain va oferir al Teatre del Liceu el passat mes de març, penso que no podem deixar de preguntar-nos quin era el públic –escàs– que hi va assistir. És evident que els professionals del món de la música, els compositors, intèrprets, crítics, gestors i musicòlegs, no compten. I és ben possible que, tret d'aquests especialistes i d'aquells melòmans abonats al Liceu que no sabien ben bé què els esperava, i que a les converses de la mitja part manifestaven el seu desconcert, el públic *real*, aquell sector d'amateurs, de persones interessades que, havent vist el programa, van dir-se "tinc ganes d'escoltar el *Concert de cambra* de Ligeti" i es van comprar una entrada, sigui molt reduït, potser inexistent. Adorno deia que tota música necessita donar-se en relació amb un *nosaltres*, i que quan aquest *nosaltres* no

existeix, la música es torna una cosa, escriu literalment, "*quasi fictícia*".

Potser és aquest caràcter de cosa quasi fictícia el que explica l'estranya impressió que va produir-me el *Concert de cambra* de Ligeti. Aquesta peça, especialment en la tan precisa interpretació que va fer-ne l'Ensemble Intercontemporain, és un dels artefactes sonors més sofisticats, més subtilment refinats, que avui poden escoltar-se. La satisfacció, l'estímul extrem de la curiositat auditiva que produeix en un espècimen de conservatori com jo mateix, potser prové de la seva perfecta irrealitat: la irrealitat d'allò que no interessa a ningú. Tal vegada objectareu que sí interessa algú, els especialistes, els espècimens de conservatori, com deia ara. Sí, però aquests sectors reduïts no constitueixen un autèntic *nosaltres*, en el sentit que Adorno dona a aquesta paraula: un col·lectiu socialment representatiu i, sobretot, no



ANTONI BODIL

limitat a un perfil professional o educatiu específic.

Les obres que completaven el programa indiquen un dels camins pels quals aquesta música pot abandonar el solipsisme, l'absència total d'un *nosaltres*. Aquest camí no és altre que la paraula. El solipsisme del compositor contemporani és la decadència del somni romàntic de la música absoluta, somni del qual –per fortuna, per què no dir-ho?– hem despertat. No és casual que bona part de la música que avui és socialment viva –penso, per exemple, en el *pop* o en la música de cinema–, tingui un vincle indissociable amb la paraula. *Snatches of a Conversation*, del mateix Peter Eötvös, incloïa paraules en estat diguem-ne embrionari: fonemes reiterats, a la manera dels lletristes francesos, que acaben donant peu a mots aïllats i frases breus: "*Too fast! Too fast! Exerci-*

se!" Però era la darrera obra del programa, *Recital I (for Cathy)* de Luciano Berio, la que incloïa paraules d'una manera més profundament vinculant, d'una manera que empeny l'oient a despertar del somni romàntic, a obrir els ulls i a prendre consciència. En efecte, la mezzosoprano diu frases que es refereixen al fet mateix d'estar tocant la peça: "*Question: so what are we to do? Answer: play, play, go on playing!*" I com a reflex d'aquesta consciència que la mateixa obra sembla expressar del fet de ser interpretada, es desperta la consciència del fet d'estar-la escoltant. En aquest punt la música deixa de ser fictícia. Els que hi érem, ens adonàrem del que estàvem fent, com si de cop haguessin encès els llums de la platea. Vam prendre consciència, crua i nítida, d'on érem i de què estàvem escoltant. Sí, *nosaltres*.

Una simfonia del nostre món

TEMPORADA OBC. Dir.: Paul Polivnick. Poulenc, Brotons, Txaiovski.

L'AUDITORI. 11 DE MARÇ DE 2011.

per Lluís Trullén

L'estrena de la *Sinfonia núm. 5, "Mundus noster"*, op. 117 de Salvador Brotons –obra encarrec de l'OBC– va esdevenir el fet més rellevant del concert dirigit per l'americà Paul Polivnick corresponent a la temporada de l'Orquestra. Articulada en quatre moviments i elaborada com una descripció del món contemporani

amb les seves contradiccions, Brotons ha realitzat un treball d'una creativitat i una personalitat fidels al seu estil, en què harmonies dissonants punyents i passatges que defugen la tonalitat, cohabitaven amb harmonies manses i melodies subtils de gran volada lírica. La reflexió, la hipocrisia, la superació i l'optimisme esdevenen aspectes musical-

ment tractats en el decurs d'una obra de gran bellesa tímbrica, de grans dimensions orquestrals i carregada d'uns suggeriments propis de l'escriptura del compositor. L'Orquestra, dirigida per Polivnick, va realitzar un bon treball en l'estrena d'aquesta obra de gran efectisme, color i riquesa de timbres.

Emmarcant la simfonia, l'OBC va interpretar dues partitures vinculades amb el ballet *Les Biches* de Poulenc (una obra carregada de sarcasme, ironia, amb tons neoclàssics i de gran brillantor melòdica) i una selecció d'*El*

llac dels cignes de Txaiovski. Polivnick –director que ha cursat majoritàriament la seva carrera als Estats Units i que va dirigir l'OBC per última vegada el febrer de 2010– va plantejar una versió excessivament rítmica, marcada, tendent a una accentuació del *tempo* quasi obsessiva. En detriment del suggeriment del lirisme i la poètica romàntica que una vegada i una altra brolla de les melodies de Txaiovski, la interpretació va estar mancada del suggeriment i color propis de la que és la partitura per antonomàsia dels ballets clàssics.

Cant a la primavera

TEMPORADA IBERCAMERA. Orchestre National de France.
Dir.: Daniele Gatti. Beethoven, Stravinsky.
L'AUDITORI. 14 DE MARÇ DE 2011.

per Josep Barcons

Com si entonés un cant de cigne, l'hivern va ennuvol·lar la segona setmana de març i l'ompli d'unes pluges abundants i aprofitades, que són sempre el millor auguri d'una primavera joiosa, radiant i esplèndida. I és que només si hi ha bona saó a la terra, la vegetació pot florir de manera ufanosa.

Coincidint amb aquestes pluges, l'Orchestre National de France va venir a l'Auditori amb un programa que –amb *La consagració de la primavera* d'Stravinsky i amb la *Simfonia Pastoral* de Beethoven– semblava un anunci del bon temps. I fou així. No sols perquè les pluges van retirar-se aquella mateixa setmana, sinó perquè l'anunci

fou radiant, amb una orquestra disposada amb violins i contrabaixos en antífona, i violes i cellos a la part central, com si el seu director titular Daniele Gatti volgués escapar a parts iguals per l'auditori la bona nova del canvi d'estació.

La seva lectura totalitzadora de la *Pastoral* deixava entreveure –amb lleus concessions a les onomatopeies– el bon nivell de l'orquestra, amb una corda compacta i alhora fresca (diferent del so més vellutat de la tradició germànica) i amb uns vents fantàstics, entre els quals sobresortien un oboè i un fagot excepcionals.

Aquest fagotista, precisament, passà a fer d'assistent



DANIELE GATTI

en *La consagració* i deixant el famós solo inicial a mans del seu company. Si la *Pastoral* fou totalitzant, la *Consagració* fou més aviat aclaparadora, sense treva, com si tot florís alhora, amb un bigarment absolut, ometent qualsevol element de possible descans en l'esclat primaveral. Així, les dinàmiques arribaven a l'eixordament, com si la primavera fos més una imposició de l'exterior cap a l'interior, que no pas un viatge de descobriment i expansió des de l'interior reclòs de la casa hivernal cap a l'exterioritat d'una naturalesa que floreix

amb ímpetu, sí, però també amb dolçor.

Com a colofó, preciós –i encalmador, després de tanta efervescència– el toc lípid i afable d'un "Preludi" del tercer acte d'*Els mestres cantaires* que féu marxar cap a casa amb l'aroma feliç del llorer i la murta amb què es corona Walther al final de l'òpera. Una corona amb què Wagner consagra no sols el mestratge en el cantar i l'amor arravatat, sinó també l'arribada de l'estiu. Bis estival, doncs, per a un programa de primavera, ja que l'òpera de Wagner transcorre per Sant Joan.

RMC
319

Duo d'elegància i visceralitat

CLÀSSICA MAS I MAS. Grans intèrprets catalans. Helena Satué, violí. Vladislav Bronevetski, piano. Mozart, Prokófiev.
L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 14 DE MARÇ DE 2011.

per Ll. Trullén

Quan l'any 2005 la violinista Helena Satué va debutar dins el cicle Primer Palau, iniciava una carrera que l'ha portat no només a ser una gran músic d'orquestra (membre de l'Orquestra Simfònica de Galícia i de la Mahler Jugendorchester), sinó una intèrpret de música de cambra i solista de concerts de primer nivell. Satué, acompanyada al piano per Vladislav Bronevetski (pianista rus especialitzat en el repertori cambrístic i que ha compartit escenari amb artistes de la categoria de Natalia Gutman), va actuar a la Sala Oriol Martorell oferint un

programa en el qual la subtileza clàssica de Mozart i la força expressiva i les atmosferes punyents de Prokófiev compartien programa. Satué va interpretar amb refinament i elegància la *Sonata núm. 19* de Mozart –testimoni de l'amor que el compositor sentia per Aloisia Weber– i va fer brollar tot el sentit musical vienès a la *Sonata núm. 32* –encàrrec de la violinista Regina Strinasacchi al compositor. Elegància de traç, subtil·leses, deixar descansar el fraseig, claredat en el plantejament de les idees melòdiques i una plena compenetració amb el piano de Brone-



HELENA SATUÉ

vetski van marcar un Mozart ple de la màgia clàssica tan pròpia i imprescindible per a la seva interpretació.

Però Satué i Bronevetski van mostrar-nos també el costat interpretatiu més punyent i visceral. Amb una versió carregada de fortaleza i vehemència, amb gran fortaleza en l'expressió i amb una acurada realització de les complexes harmonies i ritmes que comporta l'obra, el seu pas

per la *Sonata núm. 1* de Prokófiev (dedicada i estrenada pel gran David Oistrakh) va suposar una exhibició de visceralitat i apassionament; un desplegament de recursos tècnics al servei de la música, mostra de la gran qualitat de la qual són portadors uns artistes que ajusten el seu talent a les característiques estètiques i tècniques per extreure el bo i millor de les obres que interpreten.

Els secrets del Quartet Casals

TEMPORADA DE CAMBRA A L'AUDITORI. Quartet Casals. Boccherini, Beethoven, Miquel Roger, Xostakóvitx. L'AUDITORI (SALA ORIOL MARTORELL). 17 DE MARÇ DE 2011.

per Xavier Chavarria

Més enllà de la tècnica, del talent musical i del treball rigorós que demostren en cada concert, el Quartet Casals té alguna cosa que l'eleva per sobre de la resta, un secret que hipnotitza i sedueix els qui l'escolten i que alimenta el mite; té a veure amb la cocció de la música que toquen, amb el punt d'ebullició del concert en si mateix. Perquè el Quartet Casals converteix totes les seves actuacions en un viatge a tota velocitat per camins d'un paratge preciós, plens de revolts, de colors, de fragàncies, d'estímuls de tota mena, de vegades esbojarrat i no exempt d'alguna derrapada, però que mai no deixa ni una

esclatxa a l'ensopiment gràcies a una barreja fascinant d'implicació, perfecció, enginy i talent. És el concert convertit en cerimònia, en aventura, en viatge o més enllà: en una experiència musical. I així va ser també el seu tercer recital d'aquesta temporada a L'Auditori.

Tocar Boccherini com el van tocar és una temeritat estilística; però s'ho poden permetre perquè, a part d'alguns esgarips i d'alguns atac borrosos, la música hi era en tota la seva plenitud. El cinquè quartet de l'*opus* 32 del compositor de Lucca va ser una joguina en mans d'un Quartet Casals més entremaliat que mai, explotant al màxim aquell ex-

citant joc de complicitats que caracteritza les seves actuacions. Qualsevol indici de frivolitat va desaparèixer d'arrel al setzè quartet de Beethoven, l'*opus* 135, una obra de maduresa, reflexiva, introspectiva, i que van filar amb més contenció i concentració. L'agitació del segon moviment va provocar cert desgavell, algun moment de descontrol, però al "Lento Assai", un monument sublim de la música i una prova de foc per a qui el toca, van demostrar la seva indiscutible categoria. Potser hi faltava gruix sonor, però la versió va ser memorable i, el més important, emocionant.

Un dels al·licients del concert era l'estrena absoluta del *Quartet de corda* núm. 6 de Miquel Roger, titulat *In memoriam* i dedicat al Quartet Casals. Una obra atonal, rica en textures i timbres, molt expressiva i amb un discurs coherent i ben travat, però que

en algun moviment hauria agraït una major concisió. La projecció sobre una pantalla dels títols de cadascun dels quatre moviments (que, per cert, no coincidien amb els del programa de mà) i una il·luminació de colors, diferent per a cada moviment, van fer més nosa que servei, i en algun moment van fer perillar la intensa atmosfera creada per l'obra i pels músics.

Fent honor al títol del cicle –"Xostakóvitx: llums i ombres"–, el concert va acabar amb un dels quartets més obscurs i mòrbids del compositor de Sant Petersburg, el núm. 4, *opus* 83, una obra reposada però intensa, aspra i incandescent, i de la qual el Quartet Casals, tot i esporàdiques baixades de tensió a causa sens dubte de la magnitud de l'obra i l'extensió del programa, en va fer una versió correcta i convincent.

RMC
319

Exquisidesa orquestral de corda i percussió

CICLE ONCA. Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra. Carme Garrigó, percussió. Gerard Claret, concertino director. Benejam, Klatzow, Janáček. PETIT PALAU. 18 DE MARÇ DE 2011.

per Jaume Comellas

Si el quartet de corda és la formació instrumental que té capacitat d'expressar la música de manera més essencial, més en el límit poètic, l'orquestra de cambra de corda té les mateixes virtuts com a formació orquestral; en certa mesura és una extensió natural del quartet, i mantenint-ne, per tant, les privilegiades qualitats.

Que això no sigui ben valorat en el nostre ambient musical –l'afirmació val per a les dues–, és un fet que parla molt clar del context de sensibilitat dominant. Que un concert tan esplèndid com el que ens ocupa només fos gaudit amb prou feines per 150 espectadors –familiars, con-

vidats i amics inclosos–, resulta almenys trist; perquè a més, per no haver-hi, no hi va haver ni crítica.

El que es van perdre va ser el gaudi d'una partitura exquisida, com *Idil·li* de Leon Janáček; una obra lluminosa, contingutament vital, elegant i d'una vena lírica espessa en substància i lleugera en expressió. Una descoberta –enmig de tan i tan repertori repetitiu– capaç de desvetllar sensacions anímiques noves i gratificants.

I també es van perdre l'exhibició de sentit musical de la percussionista Carme Garrigó, que sap convertir l'exercici, sovint mecànic i secundari de l'especialitat, en una



CARME GARRIGÓ

manifestació explícita i rica de temperament artístic i de creativitat; enllà d'una composició –*Concert per a marimba i orquestra de corda* de Peter Klatzow– més hàbil que no substanciosa.

Es van perdre, així mateix, una breu i rodona composició –*Baile "Spanish dance"*– de Lluís Benejam, un músic de

programació massa escadussera.

I es van perdre, finalment, però molt en primera instància, unes versions de l'ONCA d'un gran nivell en un treball aprofundit, sincer, servidor fidel del contingut de les obres, manifestat especialment en l'al·ludida composició de Janáček.

La 'Cinquena' de Bruckner

TEMPORADA OBC. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Michael Boder. Bruckner.
L'AUDITORI. 18 DE MARÇ DE 2011.

per Josep Barcons

En els temps que corren (o més ben dit, tal com corre el temps), sembla que aguantar llargs discursos va contra la pràctica habitual dels nostres dies, la quotidianitat dels quals passa pel frenetisme, el menjar ràpid, el *multitasking* i el bombardeig incessant d'imatges tothora. A priori, doncs, plantejar l'escolta d'una simfonia que dura prop d'hora i mitja trenca bona mica allò a què estan avesats els nostres bioritmes.

Fins i tot quan foren escrites, algunes simfonies de Bruckner semblaven també de

durada excessiva, amb el perill que l'escolta caigués en el tedi. Però l'èxit que un edifici de grans proporcions s'aguantí, reposa sobre la bona estructuració de cada un dels seus elements, i la proporció entre les parts és una qüestió de ritme. Potser per això un paladí de la percussió com Edgar Varèse sentia veritable fascinació per les encalmades composicions brucknerianes. De mirada profunda, Varèse devia veure en l'obra de l'organista austríac una articulació rítmica increïblement sòlida i coherent. I és que orga-

nista, a l'edat mitjana, volia dir aquell que sabia organitzar...

En la visita a L'Auditori de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu, Michael Boder contribuï de manera decisiva a la bona presentació de la *Cinquena Simfonia* de Bruckner, atent a la gramàtica estructural de la seva disposició rítmica, ajudant perquè el discurs no perdés interès en cap moment. En canvi, potser hi faltà incentivar més el lirisme d'algunes frases, sobretot en els aires dansats del segon i el tercer moviments, i procurant també que les progressions harmòniques fossin menys formulàries. Ni que fos un home d'església profundament devot, a Bruckner no se li esca-

pava l'encant embadalidor dels valsos i les tarantel·les; i, si bé el seu rostre als retrats és sempre seriós i circumspecte, el tercer moviment d'aquesta simfonia té una plasticitat que Boder (fidel probablement a la imatge severa del compositor) planteja amb més rectitud que no ludisme.

Que una bona orquestra com la del Liceu pugui pujar a l'escenari i ser protagonista, en comptes d'estar-hi amagada sota, és una iniciativa que mereix tenir continuïtat. Fer-ho, però, implica el sobreesforç de reajustar els balanços entre seccions, ja que fora del fossat la tímbrica acurada de les cordes agudes es veïe aclaparada en els *tutti* per l'excessiva prominència dels vents.

Recuperar el passat per construir el futur

RMC
319

CICLE ORFEÓ CATALÀ. Orfeó Català. Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. F. Armengol, percussió. Dir.: J. Vila i Casañas. Millet, Pujol, Vives, Manén, Casals, Nicolau, Vila i Casañas.
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. 19 DE MARÇ DE 2011.

per M. Conde Pons

La diada de Sant Josep apadrinava l'inici del primer cicle de concerts coral del Palau de la Música, seu de l'Orfeó Català. Un nou cicle que porta com a nom la centenària associació coral que –per fi!– pot reivindicar el protagonisme que mereix a casa seva. Tal com ho deia el director de l'Orfeó Català Josep Vila i Casañas en la presentació del cicle, aquest és un somni fet realitat, després de molts anys d'espera.

El nou cicle Orfeó Català permetrà, doncs, valorar l'estat de forma de les formacions corals catalanes i, més encara, conèixer altres realitats corals de gran tradició que poden servir de contrapunt o de mirall en l'activitat coral a Catalunya, i així enriquir-ne encara més el patrimoni.

La cita inaugural va esdevenir una acurada carta de presentació basada en els aspectes més fundacionals de l'Orfeó Català, amb la música catalana per bandera i amb un guió en què s'unien els orígens de l'associació coral i el seu present. El concert, però, venia molt ben completat per la presència de la Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona, que en la primera part va deixar palès el seu bon estat de forma i permeté al públic fruit de sardanes tan nostrades com *Tardor* de Lluís M. Millet o *Montserratina* d'Amadeu Vives; ambdós músics fundadors de l'Orfeó Català. *Manresana* de Joan Manén va posar de manifest la sensibilitat dels compositors catalans més internacionals cap al gènere sardanístic i la seva alta

consideració musical, com es desprèn del lirisme melancòlic d'aquesta bellíssima partitura, que conjuga a la perfecció el popular ritme sardanístic amb l'evocació paisatgística de la terra en termes purament artístics.

A la segona part, el gran mestre internacional Pau Casals obria el foc de l'apartat coral amb l'exquisit *O vos omnes*, de textures sonores de gran efecte i un intimisme religiós de gran delicadesa. *Nigra sum*, també de Casals, donà veu a l'altre gran instrument del Palau de la Música, l'orgue, acompanyant una interpretació magnífica de la secció femenina de l'Orfeó. D'Antoni Nicolau als germans Vila i Casañas i de Jacint Verdaguer a Joan Maragall, s'estengué un pont que uneix el passat amb el present, la tradició amb la història, viva, de l'Orfeó Català i de la cultura catalana. En l'any en què es commemora el centenari de la mort de Joan Maragall, Josep Vila i Casañas entrenà *Excelsior*, basada en el

poema homònim de Maragall; una obra que, fidel a l'esperit del poema, explora nous horitzons sonors a la recerca d'una autenticitat que no és ja passat, sinó present. "*Vigila, esperit, vigila / no perdís mai el teu nord, / no et deixis dur a la tranquil·la aigua mansa de cap port. // Gira, gira els ulls enlaire, / no miris les platges roïns, / dóna el front en el gran aire, / sempre, sempre mar endins*". L'obra, per a cor mixt, cobla i percussió, maximitza els recursos sonors de la veu humana fent-la servir també com un instrument més dins el conjunt, en què la percussió i les veus inicials en *quasi parlatu* produeixen una atmosfera que deu molt a l'espectralisme, per la recerca de la naturalesa originària del timbre. El cor, ànima del poeta, recorda a cau d'orella que per no perdre el nord, cal mirar endavant, deixar enrere el passat i mai acomodar-se en el present. Premissa que l'Orfeó Català es fa seva en temps especialment significatius.

Sant Jordi a Santa Maria

EL SO ORIGINAL. La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XXI. Dir.: Jordi Savall. Obres de J. P. Pujol. SANTA MARIA DEL MAR (BARCELONA). 24 DE MARÇ DE 2011.

per Josep Barcons

Les nou del vespre a Santa Maria del Mar. I el rector, amb veu calma i prosòdia serena i parsimoniosa, surt a donar la benvinguda als assistents i a glossar la figura d'un antic rector vinculat amb la música. L'admonició del mossèn no és pas accessòria, sinó que serveix per emmarcar –en aquest cas, en un marc incomparable i en un context sacre– una obra musical que té a la vegada un clar component litúrgic: les *Vespres de Sant Jordi* de Joan Pau Pujol. Un ofici que feia 400 anys que no es representava i que la recerca musicològica ha rescatat d'un fons d'arxiu. Per si algú en dubtava, la musicologia no és una activitat els fruits de la qual siguin profitosos només per als simposis i les publicacions dels ma-

teixos musicòlegs, sinó que serveix de manera perfecta a un dels propòsits de la universitat i dels centres de recerca: transferir el coneixement de l'acadèmia cap al món civil i cultural (si és que podem traçar-hi diferències, i una cosa no és, en definitiva, bressol de l'altra).

Els encarregats de fer ressonar novament les notes de la partitura recentment recuperada foren els integrants de La Capella Reial de Catalunya i Hespèrion XXI, sota la direcció de Jordi Savall, bastint una versió memorable, de proporcions acurades (com

les de Santa Maria del Mar) i captivadora en tots sentits. Si tot ofici litúrgic –per la seva propietat simbòlica– es transcendeix a si mateix per aproximar-nos cap a una altra dimensió, l'ofici innegable dels intèrprets també transcendí la seva dimensió purament tècnica per acostar-nos a una experiència artística de primer nivell.

Ni que en els cedés sigui difícil reproduir aquestes sensacions, valdria la pena que aquesta partitura es pogués sumar als escassos i meritoris enregistraments que existeixen de l'obra de Joan Pau Pu-

jol. Un músic de capella matoroní que coneixia a la perfecció tant l'estil italià del protobarroc com les meravelles polifòniques peninsulars del protobarroc. En aquest ofici de *Vespres de Sant Jordi*, els jocs antifonals, la sobrietat dels *cantus firmus* i la flexibilitat instrumental de Pujol tingueren uns oficians perfectes sota el guiatge de Jordi Savall i la preparació vocal de Lluís Vilamajó. El dia 24 de març d'enguany fou –misteris del temps– vigília de Sant Jordi. Amb quatre-cents anys de silenci, no venia d'un mes!



TONI PENARROYA

RMC
319

“Magnífic” debut

EUROCONCERT. La Magnifica Comunità. Dir.: Enrico Casazza. Farina, Vivaldi, Boccherini. PALAU DE LA MÚSICA. 22 DE MARÇ DE 2011.

per Lluís Trullén

El debut a Barcelona del quintet de corda La Magnifica Comunità ens va portar per un recorregut en l'obra de tres autors d'una personalitat i trets musicals propis. La ironia desplegada per Carlo Farina (1600-1640) –autor que signava les obres com a Simplicius Simplicissimus– en una pàgina com el *Capriccio stravagante a quattro*, ja permetia escoltar els recursos que els músics mostraven a nivell interpretatiu: afinació acura-

da, subtilitat, versatilitat i per sobre de tot un profund treball per treure endavant aquesta obra carregada de fina ironia i amb dissonàncies que havien de ser realitzades amb molta precaució. Després del món punyent i sarcàstic de Farina, La Magnifica Comunità va submergir-se en el món de Vivaldi, i concretament en les vint variacions sobre el recurrent tema de la follia que, escrites a Venècia l'any 1705, van esdevenir un veritable homenatge a Core-



EUROCONCERT

lli. Música que pel seu caire de tema amb variacions va mostrar tot el desplegament tècnic a nivell musical dels integrants d'aquest quintet dirigit pel primer violí Enrico Casazza, amb una versió lluminosa, oberta, extrovertida, però dotada d'una subtileza meravellosa. El quintet està portant a terme l'enregistrament de la integral dels *Quintets* de Boccherini (en total uns cent cinquanta) i el con-

cert va completar-se amb tres d'aquestes obres, entre les quals el meravellós *La música nocturna delle strade di Madrid*. Unes versions en què el sentit clàssic, el caire descriptiu, el refinament i un virtuosisme sempre entès com a mitjà per extreure el millor de cada obra van ser molts dels aspectes que va desplegar aquest conjunt de cambra instrumental barroc fundat el 1990 i que debutà amb èxit.

esmuc

Escola Superior de Música de Catalunya

MAIG 2011
NÚMERO 66



Una gran
orquestra...
de portàtils

Parlem d'harmonia?

L'harmonia figura entre aquests conceptes transversals de la cultura occidental abraçats per sectors molt diferents de la societat –la ciència, les arts, l'espiritualitat, la política. Des dels pitagòrics que encunyaren l'*ápuovia* com a “unió d'oposats”, el terme ha provocat les reflexions de pensadors tan diferents com Vitruvi, Da Vinci, Dürer, Kepler, Leibniz, Hegel o Baudelaire. Ara bé, l'única esfera –valgui el vulgarisme!– on l'harmonia encara gaudeix d'una posició central és la música. Però fins i tot aquí se n'havien de tornar a negociar els continguts per tal d'assegurar-ne la fertilitat dins el procés compositiu davant les amenaces del *fin de siècle*. Parlem, doncs, d'harmonia!



Carles Guinovart

Professor del Departament de Teoria, Composició i Direcció de l'ESMUC

Cerco les notes que s'estimen. ” Sigui o no sigui certa, aquesta expressió atribuïda al petit Mozart és una imatge preclara del sentit dels intervals que ha de tenir tot compositor; és a dir, de la jerarquia que s'estableix entre ells, de la seva categorització.

Partint de la base que l'interval de 5a justa està en l'origen de tots els altres intervals, aquells que constitueixen el sistema d'afinació atribuït a Pitàgores (sistema del qual deriva l'organització global del Sistema de Quintes), reconeixem que tots els intervals procedeixen exponencialment de la relació matemàtica més elemental, sigui $(3/2)^n$; és a dir, que qualsevol interval entre els dotze sons de l'escala cromàtica, és fill directe de la 5a pura. Per què creieu si no que anomenem “perfectes” els acords majors i menors? “Just” o “perfecte” són conceptes absoluts només aplicables, en sentit estricte, a la idea de Déu... (i, segons que estem veient, al de la 5a justa!). No és rar, doncs, que a l'edat mitjana s'atribuís a aquest interval un caràcter diví. No així a la 5a quan era disminuïda o, el seu equivalent invers, la 4a augmentada, interval de tres tons, o trítón, que prengué en aquella època fosca i esotèrica la denominació de *Diabolus in musica*. (Vegeu el conte que, amb aquest mateix títol, aparegué a la RMC, núm. 265, el novembre de 2006). Només un semitò és capaç d'engendrar un terrible abisme entre el cel i el infern!

S'ha volgut donar a entendre que l'harmonia és “la ciència dels acords”, atribuint-li sobretot un valor vertical o de simultaneïtat, quan en realitat és l'articulació del sentit de tonalitat. Cal veure, però, que el més significatiu en el concepte mateix d'harmonia acaba sent el sentit d'enllaç, de connexió, de linealitat. Per això valoro, considerant les teories derivades de H. Schenker, la importància de l'horitzontalitat de l'harmonia, aquella que es desplega al llarg d'una obra i incideix plenament en la seva coherència orgànica i adequació estètica. No s'entén també per harmonia la relació de les parts amb el tot? Considero que aquesta matèria s'hauria d'aprofundir moltíssim més, ja des del grau mitjà, amb cursos d'anàlisi musical de vuit mesos i no de quatre, com s'està fent ara. Encara que no tinguem prou espai per parlar de metodologies, deixo-me finalment que us aconselli un llibre excel·lent, *Harmony and voice leading* d'E. Aldwell i C. Schachter que, malgrat haver-lo volgut traduir, l'Editorial Harcourt Brace Jovanovich mai no ha donat el permís per fer-ho, cosa que sí s'ha aconseguit d'*El Contrapunto en la composición*, del mateix Schachter i F. Salzer, evidentment d'una altra editorial.



Albert Guinovart

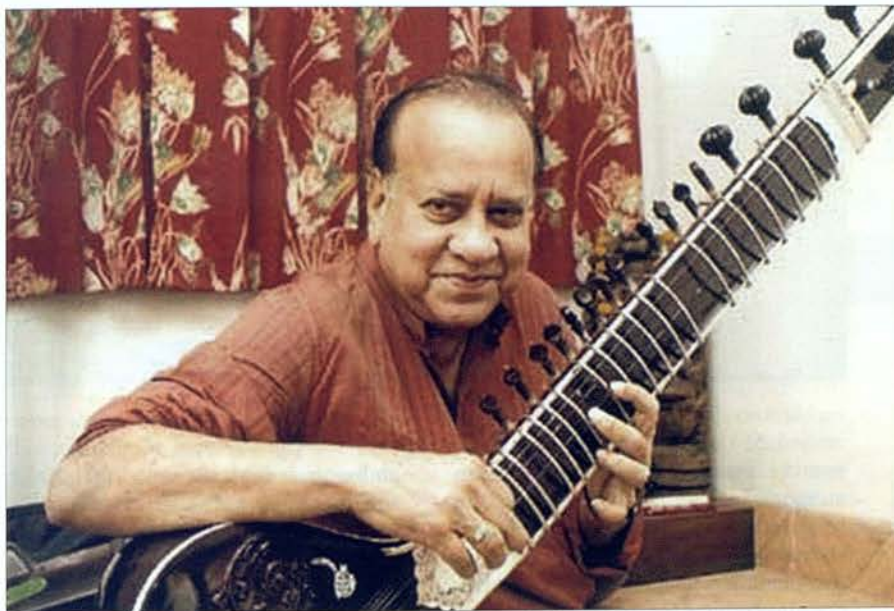
Professor dels departaments de Teoria, Composició i Direcció, i Música Clàssica i Contemporània de l'ESMUC

L'evolució de la nostra música va completament lligada a la progressió de l'harmonia en el transcurs dels últims segles. De vegades com una evolució natural, d'altres fruit d'una experimentació, la història de la música occidental s'ha vist dirigida per unes aportacions que han anat renovant l'univers sonor. Hi ha hagut personalitats indiscutibles que han contribuït a una certa “revolució” en el món harmònic, però també són importants aquells autors que s'han servit dels avenços dels altres per desenvolupar un llenguatge propi, i que formen part del patrimoni artístic.

Quan les avantguardes de la primera meitat del segle XX ja formen part de la història, la veritat és que l'adscripció a una tendència compositiva massa determinada i dirigista em sembla una forma força antiquada d'afrontar el fet compositiu. Totes les escoles i les personalitats del segle XX han deixat molts camins oberts. La feina del compositor actual crec que ha de residir a trobar la millor expressió personal a partir de tot el llegat harmònic, sense restriccions imposades des de fora o, en tot cas, imposades pel criteri adquirit pel mateix autor. En l'actual cultura mundial de l'excés d'oferta en tot tipus de productes (des dels prestatges dels supermercats, fins als canals de televisió, passant per les grans cadenes de roba), molts cops la gran dificultat del consumidor és triar allò que més necessita, o allò que més li agrada. Pensant metafòricament, això és el que pot passar a molts joves creadors que comencen a cercar el seu propi camí: amb tanta oferta, cal no perdre's en exigències innecessàries, s'ha de saber triar el “bon producte”.

A mi em passa una mica el contrari (i ara ja parlaré a nivell personal, que és el que se m'ha demanat en aquest article). La meua tasca compositiva sempre ha anat lligada a una necessitat d'expressió personal, allunyada de discursos especulatius o d'obsessions transcendentalistes o ambicions filosòfiques. Personalment, només he intentat “parlar” a través del piano com a intèrpret, o a través dels sons com a compositor. Aquesta necessitat d'expressió ha determinat que emprés els recursos que m'han semblat més adients en cada cas, en cada obra, en cada fragment... Continuant amb el símil anterior, és com si cada cop que volgués cuinar alguna cosa em limités a anar al prestatge de la mateixa marca, o que hagués de fer sempre una paella amb els mateixos ingredients. És per això que l'ús que faig de l'harmonia va en funció de l'expressió que en aquell moment tinc necessitat d'emprar, des de la més tonal a la modal, passant per la “jazzy” o la dodecafònica.

De Girona a Bombai



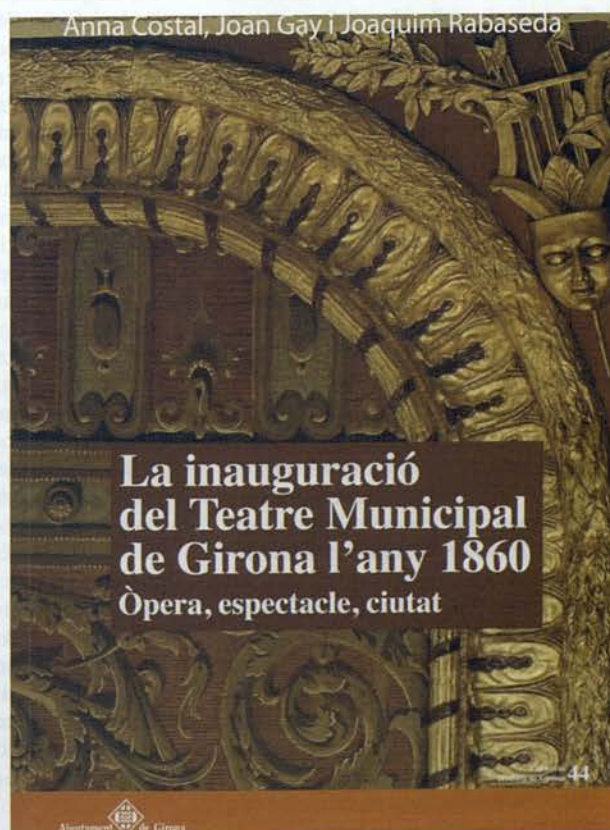
Subroto Roy Chowdhury (Calcuta, 1956) va impartir una classe magistral de sitar als estudiants de l'ESMUC. L'activitat es va oferir en col·laboració amb el Museu de la Música

Aquesta primavera, el Departament de Musicologia de l'ESMUC ha organitzat diverses activitats d'interès. El 31 de març es va presentar el llibre *La inauguració del Teatre Municipal de Girona l'any 1860: òpera, espectacle, ciutat*, dels professors Anna Costal, Joan Gay i Joaquim Rabaseda. No és una investigació arxivística que es limiti a consignar el llegat heretat de les institucions del passat; no és "musicologia forense". Ben al contrari, el llibre reconstrueix l'impacte del teatre en l'imaginari dels gironins i la seva contribució a l'articulació del teixit social. Amb una narrativa brillant i entretinguda, més pròpia de la novel·la que no pas de l'escriptura acadèmica, al llibre ressonen els ecos de les àries d'òpera que es van convertir en el centre de la programació del teatre; dels tenors estel·lars que italianitzaven els seus noms per atreure el públic, i d'un curiós sistema econòmic que sostenia les companyies operístiques. El teatre hi apareix com un motor que contribueix a construir la ciutat no només des d'una perspectiva arquitectònica, sinó també cultural i simbòlica.

Però la musicologia a l'ESMUC també s'interessa per l'activitat interpretativa de diverses tradicions musicals. Així, el 24 de març, el mestre Subroto Roy Chowdhury va ser convidat conjuntament amb el Museu de la Música per impartir una classe magistral de sitar, que va servir per introduir els estudiants tant en aspectes organològics de l'instrument com en el complex sistema modal hindustaní, així com en els delicats matisos interpretatius d'aquesta complexa i refinada música.

La pràctica, però, també és una prioritat. La primera setmana d'abril, i també en col·laboració amb el Museu de la Música, els estudiants de totes les titulacions van poder practicar amb un *gamelan* del tipus *Gong Kebyar*: un conjunt de gongs i metal·lòfons originari de Bali que es concep com un instrument unitari, en el qual cada músic actua com una tecla o corda, i que assoleix la seva complexitat gràcies a la interacció dels motius simples de cadascun; un excel·lent exemple de música comunitària.

Rubén López Cano



PORTADA DEL LLIBRE *LA INAUGURACIÓ DEL TEATRE MUNICIPAL DE GIRONA L'ANY 1860: ÒPERA, ESPECTACLE, CIUTAT*, DELS PROFESSORS DE L'ESMUC ANNA COSTAL, JOAN GAY I JOAQUIM RABASEDA

L'Orquestra de Portàtils de l'ESMUC

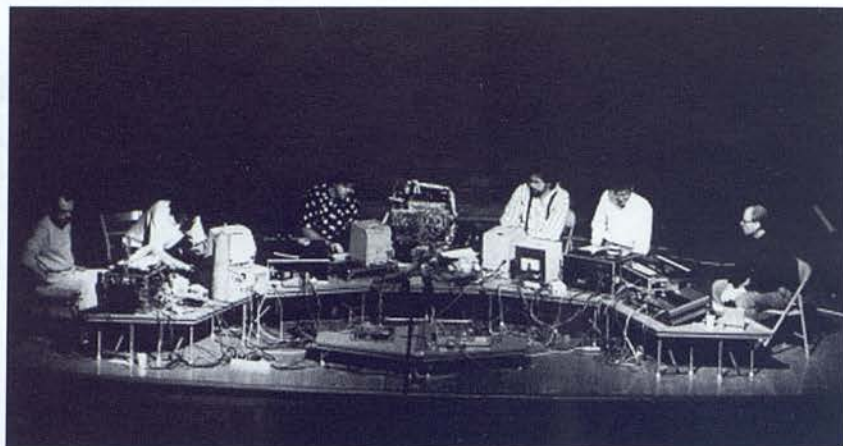
per JOSEP M. COMAJUNCOSAS
i ENRIC GUAUS

En aquest article us presentem una formació instrumental força inèdita al nostre país, l'Orquestra de Portàtils. Aviat farà uns tres anys que des del Departament de Sonologia de l'Escola Superior de Música de Catalunya vam veure la necessitat de crear una formació instrumental específica per als estudiants de sonologia, que servís per aprofundir en els aspectes més creatius de l'especialitat, per conèixer els reptes que planteja la creació i la interpretació amb ordinador, i per poder-nos aproximar a l'àrea de coneixement de la *Computer Music* des d'una vessant més engrescadora i col·lectiva. Per això es va crear un conjunt instrumental específic a imatge i semblança dels que ja existien de les altres especialitats de l'Escola, com l'Orquestra Simfònica, l'Ensemble de Música Antiga, la Big Band o la Cobla. Es va crear l'Orquestra de Portàtils de l'ESMUC.

Tocar amb ordinadors? Que els ordinadors tenen aplicacions musicals que poden anar molt més enllà de l'enregistrament i la producció musicals és inqüestionable. De fet, una de les primeres aplicacions musicals de les primeres computadores va ser la generació de nous timbres i noves estructures musicals. A partir dels anys vuitanta, quan la seva potència i disponibilitat van ser suficients, se'n va començar a generalitzar l'ús en estudis domèstics i professionals. D'altra banda, l'ús d'ordinadors per fer música en grup es remunta als anys setanta, gràcies a l'aparició dels primers ordinadors personals.

Centrant-nos en les orquestres de portàtils, un dels precedents històrics més rellevants és, sens dubte, la californiana Lliga de Compositors de Música Automàtica, creada el 1978 per John Bischoff, Tim Perkis i Jim Horton. La seva "banda de músics" consistia en una xarxa interactiva d'ordinadors semi-autònoms, capaços de generar so i comunicar-se entre si. Les actuacions eren improvisades, sense partitura, ni pla previ, ni jerarquia de cap mena.

Tot i les limitacions tecnològiques de l'època, a la Lliga ja s'evidencien molts dels problemes i les potencialitats d'aquesta nova forma de fer música. Quins rols assumeixen els intèrprets/compositors? Quin nivell de protagonisme, auto-



ACTUACIÓ DEL HUB AL MILLS COLLEGE, EL JUNY DE 1989

nomia i fins i tot "intel·ligència" volem atorgar als ordinadors? Quin paper té la mateixa estructura i interacció dels sistemes en el resultat final? També tenen plena vigència algunes de les crítiques que rebien. Una de les quals, bé la podríem fer a un jove instrumentista aclaparadorament virtuós: *"Els aparells de la Lliga encara no han après a valorar els silencis, i mostren un dels principals defectes dels ordinadors: mai no respiren."* I és que les possibilitats de velocitat, control, complexitat i precisió que ofereix l'ordinador i que poden anar més enllà de les capacitats humanes, com el virtuosisme excessiu, poden acabar fatigant!

Del 1986 al 1997, el Hub (John Bischoff, Tim Perkis, Chris Brown, Scot Gresham-Lancaster, Mark Trayle i Phil Stone) continua les experiències pioneres de la Lliga i, amb el canvi de mil·lenni, els portàtils ja són dispositius amb notables capacitats de processament de so en temps real i connectivitat extensa de fàbrica. És el moment de l'aparició de programari i interfícies pensades per al món dels discjòqueis i videojòqueis, i el nou fenomen de la *laptop music*, la vigència de la qual podreu observar en esdeveniments de masses com el Festival Sónar.

Petites i grans orquestres... de portàtils. Seguint el camí obert per la Lliga i el Hub, ara és el moment en què apareixen les primeres orquestres de portàtils, com la Laptop Orchestra¹ de Philippe Chatelain, la primera agrupació

amb aquest nom. Creada l'any 2002, aquesta orquestra ha ofert un seguit d'obres mixtes amb instrumentistes tradicionals i una xarxa oberta de portàtils que processa en viu, d'una manera improvisada, els sons que captura d'algun intèrpret acústic.

De llavors ençà, ha anat proliferant aquest tipus d'agrupacions. Actualment hi ha un bon nombre d'orquestres de portàtils en actiu, especialment arreu d'Europa i als Estats Units, moltes vinculades d'alguna forma amb institucions educatives. S'ha creat una associació internacional per a aquest tipus de conjunts, la IALO², i s'està començant a recopilar una base de dades³ de *networked music*. L'any 2010 es va convocar un concurs de composició per a aquest format instrumental⁴ i, fins i tot, s'han fet trobades d'orquestres de portàtils.

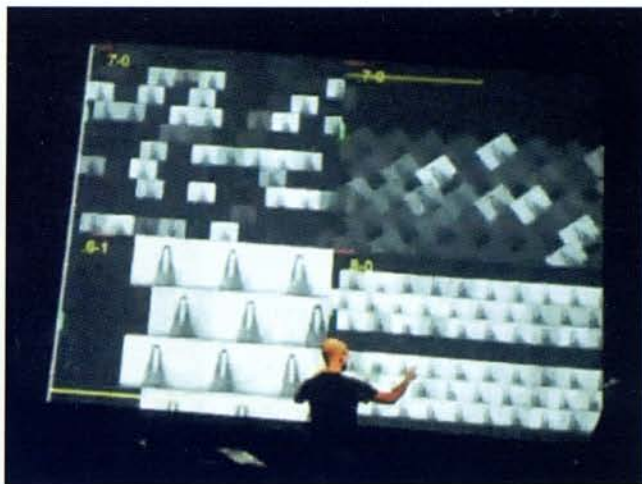
Les dimensions d'aquests grups solen ser modestes, habitualment d'uns 6 membres o poc més. La Princeton Laptop Orchestra⁵ (PLOrk), creada l'any 2006 per Dan Trueman i Perry Cook, i dos anys més tard l'Stanford Laptop Orchestra⁶ (SLOrk), fundada per Ge Wang a l'Stanford Center for Computer Research and Acoustics (CCRMA), suposen un nou paradigma en aquest tipus de formacions, amb dimensions entre 15 i 25 membres, la qual cosa ja equivaldria a una petita orquestra, sense precedents fins aleshores.

La majoria d'obres d'aquestes orquestres experimenten amb el concepte d'obra oberta, amb amplis espais per a la indeterminació i la improvisació. El punt precís d'equilibri entre virtuosisme o automatisme, la coordinació a través d'una

Des de la presentació pública el juny del 2008, s'ha volgut que l'Orquestra fos un espai obert a sonòlegs, compositors i intèrprets, tant professors com estudiants.



LA PRINCETON LAPTOP ORCHESTRA



EXECUCIÓ DE L'ORQUESTRA DE PORTÀTILS DE L'ESMUC

direcció gestual, per xat, o sincronitzant-se per xarxa, i l'ús d'entorns col·laboratius i fins i tot jocs que exploten les possibilitats de la xarxa són algunes de les qüestions que s'exploren en llur repertori.

Una tendència força compartida en les agrupacions més grans és la de considerar cada músic i portàtil com a unitat autònoma, amb el seu propi sistema de so (per exemple, els altaveus semicirculars usats per la PLOrk), i una distribució a l'escenari a l'estil d'una orquestra.

L'Orquestra de Portàtils de l'ESMUC. Des de la nostra presentació pública el juny del 2008, hem volgut que l'Orquestra fos un espai obert a sonòlegs, compositors i intèrprets, tant professors com estudiants, però també a enginyers i programadors, alguns dels quals provenen del programa de Màster en so i computació musical (SMC) ideat en col·laboració amb el Grup de Tecnologia Musical de la Universitat Pompeu Fabra. És un repte i una oportunitat per a tots: per als primers, quant a l'aprenentatge tecnològic; per als segons, per la pràctica musical en grup.

Arrencar una orquestra d'aquestes característiques suposa haver d'assumir uns reptes que no es plantegen en agrupacions més consolidades: no hi ha repertori a mida, cal fabricar els "instruments" propis, cal aprendre a tocar-los i cal compondre-hi obres. Però, per sobre de tot, cal repensar què s'entén per orquestra i quin paper pertoca als intèrprets i als ordinadors.

El portàtil com a instrument. Una pregunta que la gent ens fa sovint en conèixer la nostra orquestra és: "Els portàtils són per a vosaltres el que els violins o els violoncel·ls són per als músics d'una orquestra clàssica?" Doncs depèn de l'ús que en fem en cada obra. Si

prenem com a exemple un cas prou trivial, consistent a utilitzar els ordinadors com a instruments musicals autònoms en què el músic "toca" directament o per mitjà d'interfícies més ergonòmiques (instal·lació encarregada per CaixaForum *Una orquestra de portàtils*, de Josep M. Comajuncosas i Josep Guallar), es plantegen qüestions interessants: un mateix instrument pot tenir múltiples identitats sonores, no forçosament "instrumentals"; un intèrpret pot executar el so d'un instrument amb un gest propi d'un altre (bufar per fer sonar un violí), o la possibilitat de tocar seqüències melòdiques complexes (textures, patrons rítmics) en lloc de notes individuals.

És evident que l'ordinador portàtil, malgrat la seva polivalència, i també a causa d'aquesta, presenta tot un seguit d'inconvenients per ser utilitzat amb èxit com a instrument musical. D'entrada, presenta una limitació en les interfícies d'entrada i sortida que ofereix de fàbrica (teclat, ratolí) gens comparables a la subtileza de control que podem tenir amb un instrument acústic tradicional. També està limitat per la potència màxima que poden dissipar dels seus altaveus, que fan quasi del tot necessari recórrer a amplificació externa. Finalment, els codis de comunicació entre els intèrprets i l'audiència són el problema més greu que s'ha detectat. El públic, en veure una eina originàriament pensada per al treball d'oficina, percep la interpretació com un engany, com si el músic sols reproduís un enregistrament; no identifica l'origen del so en l'acció de l'intèrpret, i l'instrument esdevé el que Kim Cascone anomena la "caixa fantasma". Hi manquen els habituals codis "tea-

trals", com la gestualitat i l'espectacle, que l'oient espera en una interpretació en directe.

Totes les orquestres de portàtils han d'encarar aquesta problemàtica d'alguna forma: afegint components de gestualitat amb interfícies, com fan a Virgínia;⁷ afegint projeccions i altres components escenogràfics, com a Tòquio⁸ o Berlín;⁹ emulant la posada en escena de les orquestres simfòniques, com fan a Stanford, Princeton o Seattle;¹⁰ o, encara, emfatitzant el caràcter acusmàtic de la interpretació amb portàtils, amb casos extrems com l'orquestra de portàtils "acústica" de Graz, la Powerbooks Unplugged.¹¹ A l'Orquestra de Portàtils de l'ESMUC mirem d'explorar les noves possibilitats que ens obre aquest nou format més que no pas perseguir una identificació amb els rituals escènics de les orquestres tradicionals, però aquest és un camp obert que encara estem explorant.

El nostre repertori. De bon principi ens ha interessat aprofitar les potencialitats dels ordinadors en directe per recrear obres de tipus obert que s'adaptin amb naturalitat al nou entorn i que es poden estendre amb nous recursos multimèdia i noves formes de control.

Així, les nostres primeres obres les plantejàvem com a homenatges a clàssics de la música processual i minimalista de la New York School. Per exemple, en la nostra presentació en públic vam oferir *Reich on Reich*, una versió de *Pendulum Music* d'Steve Reich, en què dos micròfons pendulen sobre sengles altaveus al terra i produeixen aco- blaments periòdics que són processats pels ordinadors, tot modificant la realimentació i recreant el patró melòdic de l'obra *Electric Guitar Phase*, del mateix compositor.

Una altra tècnica que lliga molt bé amb la composició mi-

"Els portàtils són per a vosaltres el que els violins o els violoncel·ls són per als músics d'una orquestra clàssica?"

L'ORQUESTRA DE PORTÀTILS
DE L'ESMUC EXECUTANT
LA RODA ALS ANTICS TRULLS DEL MASROIG

nimalista i que de fet utilitzen diverses orquestres de portàtils és el *live-coding*, o programació en directe. Una aplicació habitual del *live-coding* és la generació i variació de patrons melòdics repetitius tot modificant línies de codi al vol, durant l'actuació. Al *Trio per a marimba, violí i theremin* (ofert al concert Phonos de juny del 2010) vam voler combinar el *live-coding* amb la interpretació amb instruments robotitzats, utilitzant la marimba i el violí mecànics d'en Joan Vallbé i el *theremin* amb braç robòtic d'en Quim Llimona. Cal dir que ja hi ha hagut experiències similars que combinen orquestres de portàtils amb robots, com The Machine Orchestra, un projecte del Departament de Música de l'Institut Californià de les Arts (CalArts). Aquesta inversió de rols, que posa en primer terme les màquines com a intèrpret instrument, i en segon terme els humans, que les programen i assumeixen un rol de "titellaires musicals", obre les portes, si bé tímidament, a allò que P. Torpey i Tod Machover del grup de recerca de l'Òpera del Futur han convingut d'anomenar "*actuacions descorporitzades*".

A més de l'obra de Reich anteriorment esmentada, una altra obra de tipus processual que vam voler homenatjar va ser l'irònic *Poema per a 100 metrònoms* de G. Ligeti. En la nostra versió, presentada a la Sound and Music Computing Conference de Porto de l'any 2009, quatre intèrprets controlaven amb *wimotes* (uns comandaments sense fils per a videojocs) fins a quatre-cents metrònoms virtuals, d'acord amb les instruccions del director. En aquest cas, vam convertir una obra processual "automàtica" en un instrument audiovisual, sobre el qual els intèrprets tenien control de diversos paràmetres visuals, com el *zoom* i alguns efectes d'il·luminació, i sons, com la freqüència, *tempo* i sincronització dels metrònoms.

Finalment, i encara inspirats en la idea de l'"obra procés", una configuració de l'orquestra que ens ha donat bons resultats i que hem anat madurant aquests darrers dos anys és la que emprem en *US19537*, "*la Roda*". Es basa en el joc del telèfon com a metàfora de la poca consistència de la comunicació interpersonal. En el joc, una frase es xiuxieja a cau d'orella, per torns, d'un jugador al proper; això provoca resultats sorprenents, i sovint divertits, causats per l'acumulació d'errades i la reinterpretació subjectiva del missatge. En la nostra obra, els ordinadors s'enllacen en un bucle tancat, de manera que la sortida d'àudio d'un està connectada a l'entrada



d'àudio del següent, i el director injecta sons que cadascú va processant lliurement mentre circulen pel bucle.

Aquest tipus d'enfocament permet una improvisació lliure, per torns, basada en la transformació acumulativa del so, en què tothom és igualment responsable del resultat final, i reclama per tant una actitud de col·laboració molt estreta entre tots els músics. Els resultats són sempre força impredecibles i diferents en cada execució, tot variant enormement segons els sons de partida, el tipus d'efectes i l'ordre amb què es processa aquest so i la quantitat de transformacions acumulades que rep.

Un camí obert. Com a agrupació instrumental volem, per un costat, integrar-nos encara més en la vida acadèmica de l'Escola, tot preparant obres mixtes i animant els compositors a escriure per a nosaltres, però també obrir-nos i donar a conèixer l'Orquestra fora de l'entorn

acadèmic.

També volem ampliar el nostre repertori seguint la línia actual, amb obres comissionades, i reinterpretant clàssics de l'electroacústica.

Finalment, la mateixa existència de l'orquestra implica una tasca contínua en recerca interpretativa, en la qual es barregen objectius diversos, com la maximització de la comunicació i la interacció entre els músics, o fer les nostres obres més intel·ligibles per al públic, amb recursos com la utilització de l'espai, la gestualitat i els recursos visuals. Un primer resultat d'aquesta recerca és la publicació d'un article al proper congrés NIME2011¹² (New Interfaces for Musical Expression) que se celebrarà a Oslo el proper mes de juny.

Esperem que la idea de l'Orquestra de Portàtils us engresqui i us convidem a participar-hi com a oients o, és clar, com a intèrprets!

NOTES

1. <http://www.laptoporchestra.net/>
2. <http://www.ialo.org/doku.php>
3. <http://locusonus.org/w/?page=NMSAT>
4. <http://www.montana.edu/wwwmusic/musictech/musictecheme.html>
5. <http://plork.cs.princeton.edu/>
6. <http://slork.stanford.edu/>
7. <http://l2ork.music.vt.edu/main/>
8. <http://www.laptoporchestra.net/>
9. <http://www.laptoporchestra.de/home.html>
10. <http://www.laptoporchestra.com/about.html>
11. <http://pbup.goto10.org/>
12. <http://www.nime2011.org/>

BIBLIOGRAFIA

- Bloc de l'Orquestra de Portàtils de l'ESMUC*. Disponible a: <<http://barcelonalaptoporchestra.blogspot.com/>>.
- CASCONI, K. "Laptop music-counterfeiting aura in the age of infinite reproduction". *Parachute*, Canadian Magazine Publishers Association, 2002, p. 52-59.
- DAY, Don. *League "manifesto"*. Escrit en cal·ligrafia cap al 1981.
- GRESHAM-LANCASTER, S. "The aesthetics and history of the hub: the effects of changing technology on network computer music". *Leonardo Music Journal*, 1998, v. 8, p. 39-44.
- NYMAN, M. *Experimental music: Cage and beyond*. Cambridge University Press, 1999.
- PAINE, G. "Gesture and morphology in laptop music performance". *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford University Press, 2009.
- ROADS, C. *The computer music tutorial*. The MIT Press, 1996.
- SERE, Ch. "Saxophone player Joel MacPhee soars" (crítica del New Music Festival al Japan Centre). *Tribune Today*, 10 de juny de 1981.
- SMITH, P. "Computers Make Music". *Creative computing*, juliol 1983, p. 111.
- TRUEMAN, D. "Why a laptop orchestra?". *Organised Sound*, 2007, v. 12, n. 2, p. 171-179.

ENSEMBLE MÉRIDIE

Laia Frigolé (soprano), Elisabeth Bataller i Maria Gomis (violins), Marta Vila (violoncel), Vega Montero (contrabaix), Juan de la Rubia (orgue i clave) i Josep Maria Martí (tiorba): tots ells formen l'Ensemble Méridien, un grup sorgit ara fa quatre anys dels passadissos de l'ESMUC. La formació ha començat l'any d'una manera intensa: ha estat seleccionada per formar part de l'Antiqua 2011, un cicle de concerts de música antiga itinerant per diferents ciutats espanyoles organitzat per «la Caixa» i que es va posar en marxa aquest mes d'abril. Però a la llista de projectes, també s'hi afegeix una residència al Festival d'Ambronay 2011, a França.



per ÍNGRID PUJOL

—Teniu dos projectes grans a les mans per als propers dies i mesos. Com us organitzareu?

—Ja tenim un gran *planning*. Des de fa més d'un mes, cada setmana tenim programat com a mínim un assaig. Tot i això, els membres de l'ensemble estem vivint a llocs diferents i llavors hem d'aprofitar la disponibilitat de cadascú quan ens trobem a Barcelona. Treballem per seccions: comencem amb el petit nucli de violins i violoncel i després anem afegint-hi parts del *continuu*. Però abans dels concerts ja tenim programats uns quants assajos junts, eh?

—És una mica complicat...

—Sí, quadrar les dates és força complicat, però hem aconseguit complir l'agenda tal com la teníem prevista, de moment. L'altra fórmula seria quedar uns quants dies abans del concert i fer un intensiu, però tampoc no ho veiem viable. Preferim anar-nos trobant amb temps.

—Què s'hi podrà trobar, a Antiqua, per part vostra?

—És una barreja de dos programes que ja teníem, i que hem titulat "Entre l'amor sacre i el profà". La majoria del repertori està format per música alemanya, i en destaquen algunes cantates de Händel. Els concerts que farem seran a l'aire lliure, d'uns quaranta minuts; pensem que hauria de ser una cosa molt amena.

—I això d'Ambronay de què va?

—Des del Festival d'Ambronay, cada any es munten les Acadèmies de música antiga, que consisteixen a triar un programa i fer una selecció d'intèrprets per tot Europa. Però fa dos anys han engegat les Résidences Jeunes Ensembles, que consisteixen en la selecció de tres grups com a residents de l'edició següent del Festival, sempre que hi hagi algun

membre de la formació que ja hagi participat en alguna de les Acadèmies.

—Què vol dir, això?

—Doncs que el Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay, l'organitzador del festival i d'aquestes residències, posa les condicions per tal que es pugui anar a assajar allà durant una setmana, ofereix allotjament i manutenció però també formació per als membres residents. Finalment, es participa en el festival en un concert.

—Quan serà tot plegat?

—El concert serà al setembre en el marc del Festival d'Ambronay, però la residència serà pel mes de maig. Ah! Però aquesta estada coincidirà amb la roda de premsa de presentació del festival, en la qual podrem tocar. Serà una bona oportunitat també per donar-nos a conèixer.

—Aconseguir una de les tres residències entre 60 candidatures de tot Europa és un bon assoliment, no?

—Va ser una sorpresa. Era difícil que ens agafessin, sobretot perquè no som francesos.

—Què diríeu que va cridar l'atenció del jurat?

—Potser el programa, per la seva coherència... Però també la professionalitat del material que vam enviar-hi. L'estiu passat vam fer una inversió per tenir un bon enregistrament. Com que la majoria de seleccions de festivals i cicles parteix de la base d'enregistraments, creiem necessari tenir material en condicions. Encara que toquis molt bé, si no tens una bona gravació és difícil que t'agafin.

—És curiós...

—Sí, però també hi havia el material escrit. El dossier que vam enviar era complet: les relacions entre les diverses obres, el perquè de la selecció del repertori, les fonts consultades... Tot un context històric en relació. Suposem que buscaven

grups joves, però no només que toquessin bé, sinó que tinguessin un projecte amb cara i ulls. Va ser una aposta des del principi que segurament ha funcionat tant a Antiqua com a Ambronay.

—Però aquest tipus de treball darrere l'escenari i dels assajos no sol entrar en els estudis d'interpretació.

—No, no se sol ensenyar..., però cal anar parant atenció a allò que es fa i tenir presents les experiències personals de cadascú. Tots hem tocat amb altres grups i hem pogut anar veient tot allò que funciona i allò que no. Ens hem anat fixant en la durada del repertori, en la manera com combinem música només instrumental amb la veu, en buscar un equilibri, etc. I després de tenir l'enregistrament, vam anar buscant altres peces que hi lliguessin.

—Per tant, més enllà de tocar bé, potser és interessant aconseguir una bona imatge?

—No només això. Darrere la redacció del dossier també hi ha qüestions musicològiques. Cap de nosaltres és musicòleg, però som intèrprets interessats a ser coherents amb el programa i, per tant, volem traslladar un treball de caire més musicològic a la vessant interpretativa. Segurament és el que s'acosta més al que hauria de ser un programa de concert de música antiga.

—Per cert, *Méridien* a què fa referència?

—Mmmm... És una paraula amb molts significats, però la veritat, ens va agradar com sonava la paraula.

—Doncs com us definiríeu?

—Buf! No ho sabem..., però tenim clar que l'ensemble és un espai on podem fer allò que realment volem... No estem sota la batuta de cap director i les decisions són compartides; ens sentim a gust tocant junts, ens definim molt amb aquest repertori barroc... És com un compromís de cada un amb la música.

Proves d'accés a la titulació de musicologia

La titulació en musicologia de l'ESMUC ofereix continguts, orientacions, instal·lacions i un professorat d'alt nivell, únics al nostre entorn. Els estudiants s'initien en la investigació musical contemporània en àmbits com la història crítica, els estudis culturals, l'antropologia recent, els suports digitals per a la transmissió de coneixement sobre la música i els discursos teòrics més avançats en ciències socials i humanitats. També participen en reunions acadèmiques, congressos i associacions, sense descuidar la

seva estreta relació amb la pràctica musical, ja que tenen accés a l'estudi de l'instrument i a conjunts de cambra amb professors de primer nivell, així com també a pràctiques amb músiques del món. Destaquem la línia de musicologia interpretativa: una recerca feta des de la interpretació, amb la praxi de la interpretació.

Oberta la inscripció a les proves d'accés.

Per a més informació sobre la titulació, consulteu el web de l'ESMUC o adreceu-vos a: silvia.martinez@esmuc.cat

Activitats maig 2011

Dijous 5, a les 15 h.

Conferència: "La composició d'òpera per a infants: la recerca de la claredat", a càrrec d'Andrea Basevi. Adreçada a estudiants de l'ESMUC. Organitza: Departament de Teoria, Composició i Direcció.

Dimarts 10, a les 20.30 h.
L'Auditori. Sala 2 Oriol Martorell

Joves compositors de l'ESMUC & BCN 216. Francesc Prat, direcció musical. Concert gratuït. Estrena de les obres dels estudiants de Composició de l'Escola Superior de Música de Catalunya.

Dimecres 18.
Palau Robert de Barcelona

Concert del Cor de Jazz de l'ESMUC. Director: Eduardo Tancredi. Organitza: Departament de Jazz i Música Moderna.

Dimarts 24, a les 20.30 h.
L'Auditori. Sala 2 Oriol Martorell.
Dijous 29, a les 20.45 h.
Valls. Teatre Principal

Concert: obres cambrístiques de Robert Gerhard. Conjunt Instrumental de l'ESMUC. Director: Xavier Puig.



ROBERT GERHARD

Divendres 27, a les 20.30 h.
Teatre L'Atlàntida de Vic

Concert de la Camerata ESMUC-Quartet Casals. Programa: *Quartet en Do major, K. 157* de Mozart; *Dances romaneses* de Bartók; *Quartet núm. 7* de Xostakóvitx. Organitza: Departament de Música Clàssica i Contemporània.

esmuc 10 ANYS

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

L'eficàcia de Ros Marbà

TEMPORADA OBC. Mladen Tcholitch, piano; Dir.: Antoni Ros Marbà. Toldrà, Prokófiev, Beethoven.
L'AUDITORI. 25 DE MARÇ DE 2011.

per Xavier Chavarria

Sempre és un plaer i un goig veure dirigir Antoni Ros Marbà, i escoltar el sucós resultat que treu de l'instrument que té davant. Director savi i experimentat, amb la música sempre ben clara al seu cap i també al seu gest, eloqüent i precís i que l'explica amb gust i elegància. I ens preguntem quan tornarà (per quedar-s'hi!) aquest petit gran home... Ros Marbà és un apòstol de Toldrà, i ningú com ell hauria pogut enaltir millor el brillant "Scherzo" de la suite simfònica *La filla del marxant* (una obra que mai no ha sonat sencera!), música mediterrània i lluminosa, amb una rauxa estilitzada d'allò més noucentista; la bo-

na resposta de l'OBC va propiciar una versió lleugera, àgil i estimulante. L'any que ve, que farà 50 anys de la mort de l'il·lustre vilanoví, caldrà posar-se les piles per descobrir d'una vegada per totes la seva música i posar-la al lloc eminent que li toca.

El jove pianista serbi Mladen Tcholitch, guanyador del Maria Canals del 2007, va desapropiar una bona ocasió de lluïment en el *Concert per a piano núm. 3* de Prokófiev: un so feble, tímid, sense projecció (o deu ser la maleïda acústica?) va esmoreir la tècnica excel·lent i el bon gust que el caracteritzen i que li coneixem: per acabar-ho d'adobar, es va negar a fer cap bis,



MLADEN TCHOLITCH

tot i la insistència dels aplaudiments.

El plat fort de la vetllada era la *Simfonia núm. 3, "Heroica"* de Beethoven, una obra que Ros Marbà té al cap i al cor; té clar com ha de sonar i així és com va acabar sonant: polida, pulcra, d'una elegància exquisida i continguda. Però s'hi va trobar a faltar sang, empena, soroll fins i tot, aquell foc que manté viva una obra que va ser (i con-

tinua sent) una revolució i que demana un pèl de bogeria, de desgavell i desesperació. Si a l'"Allegro con brio" inicial, hi va faltar precisament el *brio* (gas, força), la "Marxa fúnebre" va resultar, en algun pasatge, agònica: la batuta tenia implacablement controlada cada inflexió, cada sospir de la corda greu, les entrades de violins, però més enllà del formidable i eficaç exercici de quadratura, d'enginyeria sonora, hi mancava el *pathos*, la tragèdia, el drama que supera aquesta música si és alliberada de cotilles rítmiques. De fet, aquesta precisió li va anar de meravella a l'"Scherzo", que va sonar cristal·lí i transparent. L'OBC es va mostrar com una màquina ben greixada, àgil, obediència a l'esperit i a l'ànim que li dictava la batuta: tot era a lloc, impecable i equilibrat, però hi faltava el foc que dona trespàs a un monument musical.

RMC
319

Pianisme sensible i equilibrat

IBERCAMERA. Orquestra de Cambra de Munic. Till Fellner, piano. Dir.: Daniel Gígiberger. Haydn, Mozart.
AUDITORI DE GIRONA. 20 DE MARÇ DE 2011.

per Josep Jofré

En el segon dels concerts de la Temporada Ibercamera a Girona es va poder gaudir d'un repertori constituït per obres de F. J. Haydn i W. A. Mozart a càrrec de l'Orquestra de Cambra de Munic i del pianista Till Fellner. El programa denotava una confecció acurada que permetia contrastar, des de la mateixa música, semblances i diferències en el llenguatge dels dos genials músics del classicisme musical. En cada una de les parts hi havia una obra de cada compositor, amb intercalació dels gèneres musicals. Així, a la primera es va poder escoltar la *Simfonia núm. 85, "la Reina"* de Haydn i el *Concert per a pia-*

no i orquestra núm. 12 de Mozart, mentre que a la segona part sentíem el *Concert per a piano i orquestra* de Haydn i la *Simfonia núm. 40* de Mozart.

L'Orquestra va mostrar una bona tècnica i va estar molt concentrada a fer unes lectures emmarcades bàsicament per uns *tempi* ràpids i per sonoritat generosa, farcida d'un *vibrato* auster i amb molts accents. El fet que el concertino exerceixi de director, malgrat que confereix una major concentració i respiració del grup, té el risc d'incrementar les possibilitats que en la interpretació sobresurtin les imprecisions i que aquestes, en definitiva, restin intensitat i



ORQUESTRA DE CAMBRA DE MUNIC

direcció al discurs musical; això va ser el que va passar en els moviments finals de les simfonies. Imprecisions, però, que es van veure compensades amb les delicades interpretacions dels temps lents, en què els músics van exhibir un fraseig intel·ligent i articulats en funció de la música i no del compàs.

En els concerts per a piano, l'orquestra va oferir sempre un complement enriquidor a les bones versions del

solista, Till Fellner. El jove pianista vienès va afrontar les dues obres amb una pulsació molt clara, i una sonoritat cristal·lina i equilibrada que semblava voler evocar la del *pianoforte* de l'època. Fellner va desplegar un ampli ventall de recursos tècnics al servei de l'expressivitat que van tenir com a resultat, a més d'una inqüestionable elegància en el fraseig, unes interpretacions plenes de sensibilitat i equilibri.

Schubert en bones mans

CICLE ORFEÓ CATALÀ. Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Cor de Cambra de l'Auditori Enric Granados de Lleida. Marta Mathéu, soprano. Marta Infante, contralt. Albert Casals, tenor. Lluís Vilamajó, tenor. Marc Pujol, baix. Dir.: Jordi Casas. *Missa núm. 6, D950* de Schubert. **PALAU DE LA MÚSICA. 27 DE MARÇ DE 2011.**

per Xavier Chavarría

El flamant cicle de concerts de l'Orfeó Català va convidar, per a la seva segona proposta, el Cor de Cambra de l'Auditori Enric Granados de Lleida i l'Orquestra Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida, dues de les formacions autòctones que millor treballen, avalades per un projecte sòlid, coherent, ambiciós i ben dirigit, al qual només manca la plena

professionalització. En la luxosa massa coral d'aquest concert, que vorejava la seixantena de cantaires, també hi havia el Cor de Cambra del Palau, i el seu titular, Jordi Casas, els va dirigir en la monumental *Missa núm. 6 en Mi bemoll major* de Franz Schubert com a plat únic, una de les últimes obres que va compondre l'il·lustre vienès just abans de morir i que no va arribar a escoltar mai en concert.

Jordi Casas és un experimentat conegedor de l'instrument coral i un magnífic concertador, molt hàbil en el muntatge de grans obres i capaç de treure bon rendiment d'efectius molt diversos: és l'eficàcia personificada. I aquest concert en va ser l'enèsima mostra: la *Missa en Mi bemoll* no és una obra de grans dificultats tècniques ni complexitat narrativa, però per la seva extensió (gairebé una hora), exigeix coherència discursiva, domini i dosificació de les tensions, i una bona gestió de la càrrega emocional que sacseja bona part de la seva música. Si no s'assoleix tot això, la lectura pot fàcilment sumir l'obra en la banalitat, fer-la vulgar, pesada i anodina. Ans al contrari, Jordi Ca-

sas va ser un esplèndid conductor de la nau i va fer volar veus i orquestra amb destresa, tot aconseguint una versió admirable d'una obra bellíssima i poc coneguda.

Els cinc solistes, tots del país, hi van aportar molt, tot i el paper reduït que tenen a l'obra: la soprano Marta Mathéu, la contralt Marta Infante, els tenors Albert Casals i Lluís Vilamajó, i el baix Marc Pujol van tenir una actuació molt remarcable. El cor va brodar totes les seves intervencions amb convicció i soltesa, especialment brillants en la fuga *Cum Sancto Spiritu*. I l'Orquestra Julià Carbonell es mostrà sòlida i aplicada, amb unes envejables seccions de vent-fusta i metall, i una corda suau i homogènia. Un concert que va servir per mostrar, un cop més, que en aquest país tenim músics excel·lents.

Paraules a El Monegal

QUARTET GLINKA. Maria Voronkova, actriu. *Les set darreres paraules de Crist a la creu* de Haydn. **EL MONEGAL (GUIXERS, SOLSONÈS). 2 D'ABRIL DE 2011.**

per Jaume Radigales

Amb l'originalitat i el risc que els caracteritza, els responsables de la temporada de música d'El Monegal han

programat la versió original, per a quartet de corda, de *Les set paraules de Crist* de F. J. Haydn. La concepció de l'es-

pectacle es basava en textos de Teresa Iribarren que, amb un plantejament dramàtic eficaç entre la sensualitat i el drama místic, convidava el públic a entrar en el misteri de la creu a través d'un personatge (Maria Magdalena) eficaçment encarnat per la jove actriu Maria Voronkova. Els textos fluïen entre els pentagrames haydnians, ben plantejats pels membres integrats del Quar-

tet Glinka. Hi va prevaler l'expressivitat per damunt de la subtileza, traïda en moments puntuals per un dibuix no sempre regular en el traçat lineal i en alguna vacil·lació en l'afinació. Minúcies per a una felicitat vetllada en què es va poder copsar l'expressivitat abstracta de la col·lecció de quartets, gràcies a la implicació musical dels membres del conjunt de cambra.

Clàssic classicisme (o no)

TARDES AL PALAU. Cobla Sant Jordi-Ciutat de Barcelona. Dir. Rubén Gimeno. Brotons, Taverna-Bech, Casals, Ferrer, Garreta, Toldrà, Serra, Ros Marbà, Oltra. **PALAU DE LA MÚSICA. 2 D'ABRIL DE 2011.**

per Josep Pasqual

Les característiques de la literatura per a cobla obliga a fer distincions entre els corrents que en altres estètiques musicals podrien arribar a ser cronològicament forçades. El fet és que encara que la gran majoria d'autors del programa d'aquestes "Tardes" es poden arribar a considerar gairebé coetanis (encara que sigui per poc), el cert és que la diversitat de les seves propostes mu-

sicals van crear un programa potser dens, però molt més que ric en els contrastos estètics i en discursos musicals. La interrelació dels compositors més clàssics amb els més innovadors i la contraposició de formes musicals van afavorir un context dinàmic i amè, i si a la qualitat de les obres, s'hi afegeix la de la Cobla Sant Jordi, el concert emergeix com una obra d'art en el seu conjunt.

La sorpresa (i la incògnita) del programa la generava la

batuta de Rubén Gimeno, que adopta la cobla barcelonina com una nova eina instrumental a la qual treure suc, i excepte algun incident irrelevant que podia fer témer que "l'efecte cop final" de l'Auditori de Barcelona es traslladés al Palau, la sensació no podia ser millor. *Les encaixades* de Brotons van fer de magnífica avantsala d'una de les meravelles del concert, *Les rondalles* de Taverna-Bech. Si cal parlar d'estètiques contrastants, aquesta obra és per si sola tot un catàleg de gustos harmònics i melòdics que després d'una introducció que evoluciona de la salmòdia a la dissonància, aborda l'episodi veritablement rondallesc des de totes les òptiques musicals possibles. Una

impagable versió de l'*Heroïca* de Casals i una emotiva suite *Imatges* de Rafael Ferrer, de qui s'està celebrant el centenari del naixement, van cloure la primera part d'una manera èpica. Una impressionant però incomprensiblement mutilada *Isabel* de Juli Garreta va obrir la segona part, i entre les *Atzavares* i *badlades* de Toldrà i *La Moixiganga d'Algemesí* de Serra va brillar molt especialment la rotunditat del poema *Festa a ciutat* de Ros Marbà i el decòrum del tractament de la *Suite primària* per a dos clarinets, percussió i cobla d'Oltra. Un programa atractiu, una formació idíl·lica i una batuta incipientment decidida en cobla que van deixar una tarda a Palau d'una brillantor excel·lent.

El viatge màgic

PALAU 100. New London Consort. Joanne Lunn. Ed Lyon. Michael George. Dana Marbach. Faye Newton. Christopher Robson. Tim Travers-Brown. Joseph Cornwell. Simon Grant. Dir. escènica: Mauricio García Lozano. Dir. musical: Philip Pickett. *The Fairy Queen* de Purcell (versió semiescenificada). **PALAU DE LA MÚSICA. 28 DE MARÇ DE 2011.**

per M. Conde Pons

Qui decideix emprendre un viatge, ja ha trobat l'Arcàdia." Amb aquestes paraules explicava el director d'escena mexicà Mauricio García Lozano la seva personal visió de la semiòpera o *masque* de Henry Purcell *The Fairy Queen* (La reina de les fades), en la presentació anterior al concert. L'Arcàdia, doncs, seria el camí o, més aviat, l'actitud oberta davant el món i les insospitades sorpreses que depara la vida i que troba en la

metàfora del viatge una traducció excel·lent. Mauricio García Lozano rebia l'encàrrec de Philip Pickett d'adaptar *The Fairy Queen* a l'escena desvinculant-la, però, de qualsevol al·lusió directa a la comèdia original de Shakespeare en la qual s'inspira: *El somni d'una nit d'estiu*.

El polivalent espai escènic imaginat pel mexicà acull un reguitzell de maletes de colors i volums diferents. Objectes diferenciats en funció, també, de les característiques dels seus usuaris, que encarnen alguns dels arquetips a què so-

vint es poden associar els éssers humans: el gandul, el poeta, la *femme fatale*, la dependenta, l'actor, el mestre, l'empleat de banca, etc.

En aquest context, l'Arcàdia es materialitzava també, de forma bucòlica, en la bellesa de l'escenari del modernista Palau de la Música Catalana, amb les divuit muses envoltant els músics i amb un grup d'artistes de circ que es barrejaven entre els cantants. Perquè... quina és la disciplina artística més fantasiosa, lliure i màgica?: la de l'artista de circ, segons García Lozano.

La proposta es resolvia de forma atractiva a nivell visual i també, encara que amb més matisos, a nivell musical. El New London Consort advoca per la interpretació amb cri-

teris històrics i la minsa plantilla instrumental deixava veure la cara, però també la creu, d'aquest estil. L'afinació va aparèixer oscil·lant en diversos moments i el poc gruix instrumental restava quirats a la brillantor sovint associada al barroc. A nivell vocal –i també actoral–, l'equip va funcionar molt bé, amb veus de molt relleu, com les del tenor Ed Lyon i el baix baríton Michael George o la tendra Faye Newton. Gags escènics ben trobats agilitzaren una obra que, sens dubte, en versió de concert s'hauria fet feixuga. Malgrat això, s'hi trobà a faltar la traducció en subtítols del text anglès, només present en un programa de mà que, sense prou llum, era impossible de seguir.

Menú de tenors

CAVALLERIA RUSTICANA de Pietro Mascagni. I. Komlosi/ L. D'Intino. M. Giordani/ J. Cura. M. di Felice/ G. Gagnidze. G. Costa-Jackson. J. Barstow. **PAGLIACCI** de Ruggero Leoncavallo. M. Giordani/ J. Cura. Á. Blancas/ I. Mula. A. Dobber/ V. Vitelli. G. Bermúdez/ J.-L. Ballestra. D. Alegret. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Polifònica de Puig-reig. Cor Infantil dels Amics de la Unió de Granollers. Dir. escènica: Liliana Cavani. Dir. musical: Daniele Callegari. **LICEU. 1 i 11 d'ABRIL DE 2011.**

per M. Conde Pons

El doble programa veris-ta format per *Cavalleria rusticana* i *Pagliacci* és un menú suculent per a la corda de tenors. Interpretar tots dos rols en una sola nit és un dels reptes de qualsevol tenor líricodramàtic. Marcello Giordani –debutant en tots dos rols– i José Cura, veterà en aquest doblat, van mostrar dues cares d'una mateixa moneda. Giordani va posar el seu timbre líric al servei d'una interpretació sòlida, buscant la bellesa en l'emissió i una expressivitat ajustada. Potser no posava els pèls de punta i, fins i tot, va fer patir en algun moment, però el balanç final fou molt satis-

factori. Cura, en canvi, passat de voltes en uns rols massa deformatos pel seu propi ego, passa de llarg pel verisme per arribar a l'histrionisme. Més accentuat en *Cavalleria* que no en *Pagliacci*, les llicències interpretatives passaven per la ignorància deliberada d'algunes línies melòdiques i, sobretot, per una sobreacceleració que feia anar de corcoll Daniele Callegari. Tot i això, el seu Canio va resultar força convincent.

El panorama femení fou menys contrastant. Ildiko Komlosi fou una Santuzza lliurada, però se li trobà a faltar la profunditat que Luciana D'Intino sí pogué imprimir



al seu rol, amb una veu privilegiada. En *Pagliacci*, Ángeles Blancas sorprengué en una Nedda espectacular des del punt de vista interpretatiu però irregular en el vocal, amb una veu força opaca en el registre central. Inva Mula donà millor el personatge a nivell musical. George Gagnidze resolgué el rol d'Alfio amb gran generositat, molta més que la que pogué aportar Marco di Felice. En canvi, Andrzej Dobber fou un Tonio més creïble que Vittorio Vitelli, malgrat comptar aquest últim amb un cant més elegant. La veterania inqüestionable de Josephine Barstow com a Lucia resultà tan destacada com les bones aportacions de GINGER Costa-Jackson en el breu rol de Lola, David Alegret

com a Beppe i Gabriel Bermúdez com a Silvio. Òperes que volen retratar una realitat quotidiana, funcionen bé en una producció que no distregui del nucli dramàtic principal. La sòbria i poètica producció de Liliana Cavani afavoria aquest exercici.

Parlant de tenors, amb *Pagliacci* es recordava el debut d'un dels tenors de la casa, ja fa cinquanta anys, en el breu rol de Beppe: Jaume Aragall. Contemporàniament, tornà al Liceu un dels tenors del moment, Rolando Villazón, per demostrar que no pensa renunciar a gaudir i fer gaudir el seu públic tant amb el seu particular estil de cant com amb la seva bis còmica, que afortunadament, romanen intactes.

RMC
319

Superba cloenda amb Dave Douglas & Brass Ecstasy

30È FESTIVAL JAZZ DE TERRASSA.

NOVA JAZZ CAVA, PARC DE VALLPARADÍS I TEATRE PRINCIPAL DE SABADELL, ENTRE ALTRES LLOCS. DEL 16 DE MARÇ AL 3 D'ABRIL DE 2011.

per Albert Suñé

La trentena manifestació internacional que Jazz Terrassa tirà endavant durant tres setmanes, va tenir un fi de festa de categoria superior amb l'actuació de Dave Douglas i Brass Ecstasy, un grup de vents amb bateria absolutament innovador. El Festival el van presenciar un total de trenta mil espectadors, quinze mil dels quals s'aplegaren al Picnic Jazz del Parc de Vallparadís i uns quants més a les places Vella i de Catalunya.

A més, com cada any des de fa uns quants, l'organització atorgà el trofeu Jazzterrasman a un músic de rellevància i amb una relació especial amb Terrassa. Enguany, el rebé el saxo i flauta travessera Perico Sambeat. El Festival 2011 anà dedicat a dos homes desapareguts fa poc: el saxo alt Ricard Roda, molt vinculat a Terrassa, i Vicenç Hurtado, l'home del Bulevard Lou Bennet de la Nova Jazz Cava, que tenia cura del guarda-roba i de la venda dels CD.

La base sobre la qual evoluciona Brass Ecstasy és el clàssic combo de carrer. És a dir, trompeta, trombó, trompa, tuba i tambors. A partir d'aquí flueix una música en la qual cada instrument parla enllaçant-se amb els altres, sostingut tot per la percussió. Però, quina manera d'enllaçar-se! Quina manera de parlar! Quins arranjaments més ajustats i més ben harmonitzats!

I tot això servit per cinc músics en estat de gràcia, d'enorme tècnica, però de sensibilitat a flor de pell. Un combo que modula a la perfecció segons la intensitat que requereix cada moment. Un combo compost pel líder Dave Douglas, molt acostat en diversos moments a les tesis del seu admirat Lester Bowie.

Al seu costat, Luis Bonilla, un trombó que també havia begut de les fonts lesterianes; Vincent Chancey, trompa; Marcus Rojas, tuba, i Nashe-

et Waits, bateria, que anaren desgranant gairebé sempre temes de Douglas a la vegada que s'enfilaven a la recerca del *swing*, del *blues*, del *funky*, del *free*, de la música contemporània en general... Una recerca que sempre arribava a bon port, que no es feia mai feixuga, que posseïa una frescor extraordinària i que demostrava una imaginació de gran pes i força.

Era tal la categoria dels músics i la música que deixaven anar, que no hi feia res que, de cop i juntament amb la bateria, parlés només la tuba. O bé trompeta i trombó. O trompa i tuba. Es podien permetre les combinacions més agosarades amb el convenciment que la cosa no trontollaria. Per tot això, doncs, podem dir a ple pulmó que la Brass Ecstasy ens va extasiar.

Pel que fa a la resta d'actuacions, cal dir que Troy "Trombone Shorty" Andrews i el seu septet presentaren el disc *Backatown*. Es tracta d'un grup liderat per un tipus que oferí una molt bona barreja de *rhythm and blues* i *funky*, amb molta grapa però sense extralimitar-se en cap moment. El molt jove líder toca el trombó amb una facilitat gairebé insultant, del qual extreu unes notes certament calentes i amb molt de *feeling*.

Però no deixa de banda la trompeta, amb la qual també arriba a fites força estimables. A més, canta, però en aquest cas la veu no flueix amb la força i la saviesa amb què bufa. Al seu costat, un grup força homogeni i canyer, amb solistes destacats com el saxo tenor Tim McFatter, el saxo baríton Dan Oestreicher i el guitarrista Pat Murano.

De Kurt Elling i la seva gent podem dir que presentaren el CD *The Gate*. Es tracta d'un cantant que trenca força clíxers habituals perquè la seva interpretació sembla que no tingui *swing*. Només ho sembla, és clar. Gairebé diríem

que parla en comptes de cantar, tot i que és evident que això ho fa, i força bé. O sigui, les inflexions de la seva veu, educada i agradable, li permeten recórrer uns terrenys prou amplis sense necessitar de sil·labejar a cada moment. Això i el fet de que domina prou bé l'*scat* —un *scat* que tampoc no és el que coneixem d'altres cantants, ja que s'apropa molt més al del trio Lambert-Hendricks-Ross, és a dir, el *vocalese*— provoca que la seva prestació sigui realment innovadora.

Elling s'envoltà del guitarrista John McLean, el pianista Laurence Hobgood, el contrabaix Harish Raghavan i el bateria Ulysses Owens, un grup que l'agombolà amb saviesa, encara que l'aportació de McLean fou decisiva en segons quins temes. Ho diem per la grapa que imprimí en tot moment al concert i que tapà algunes repeticions d'Elling, especialment en atacar les notes altes, que moltes vegades mantingué en l'aire massa estona.

El trombista i fiscorn Tom Harrell no és el que era. L'havíem sentit anys enrere i ens havia convençut plenament. Ara és un músic que ha perdut bufera i que supleix aquesta limitació amb una encara molt bona tècnica, però no pas unes idees gaire reeixides. I és que la presentació del seu disc *Roman nights* fou una constant repetició d'esquememes.

En primer lloc perquè no atacà mai un tema ràpid, ja que es gronxà en balades i temes mitjans. I després perquè totes les propostes s'assemblaren de manera sorprenent, amb final sobtat inclòs.

Pel que fa a Four Others: Saxophones on Holiday, es tracta d'un grup compost per Harry Allen, saxo tenor i direcció; Eric Alexander i Grant Stewart, saxos tenors; Gary Smulyan, saxo baríton; Fabio Miano, piano; Reggie Johnson, contrabaix, i Esteve Pi, bateria. Sense voler acostar-se als Four Brothers, la famosa secció de saxos de la banda de Woody Herman, Allen i els seus teixiren un concert que la fredor interpretativa deixà un xic mal parat.



DAVE DOUGLAS

De fet, quatre saxos i secció rítmica poden oferir molt més *swing* del que se sentí. Allà hi havia uns intèrprets —sempre correctes—, però que només tocaven. No interpretaven. Possiblement, perquè aquella era la primera vegada que actuaven junts. Però això no és cap excusa per a uns músics que havien d'haver ofert unes prestacions molt més acordades amb la seva vàlua.

I arribem a Perico Sambeat, que s'envoltà d'una *big band* per a una sessió de *flamenco-jazz* que prometia força. De fet, els seus temes assoliren moments força reeixits. Però foren comptats. La resta no aixecà el vol, principalment per repeticions esquemàtiques, per la poca música coral que hi hagué —abundaren les prestacions dels solistes— i perquè el guitarrista suís Nick Perrin no sabem encara ben bé què li feia, allà. Un *tocaor* nostrat ho hauria fet molt millor. I sorgeix la pregunta: valia la pena bastir una *big band* per tocar aquest *flamenco-jazz* tan poc orquestral?

Pel que fa al grup Tarbaby, liderat pel trombista Ambrose Akinmusire, cal dir que es repetí també de manera poderosa, gairebé recalitrant. I el seu especial *funky*, emparentat amb música *pop* o *disco*, ens avorri de manera total, ja que tots els temes foren un calc del primer.



CARL MARIA VON WEBER (1786-1826)

El pare de l'òpera nacional alemanya

Coïncidint amb el dos-cents vint-i-cinquè aniversari del seu naixement i aprofitant que el Gran Teatre del Liceu programa la seva òpera més emblemàtica –*Der Freischütz* (El caçador furtiu)–, la «Revista Musical Catalana» dedica per primer cop un exhaustiu dossier al compositor alemany Carl Maria von Weber (Eutin, Alemanya, 1786-Londres, Regne Unit, 1826) per conèixer més a bastament el conegut com a pare de l'òpera nacional alemanya.

Der Freischütz (El caçador furtiu) és considerada popularment com la primera òpera nacional alemanya, si bé aquesta, a nivell estructural, encara no abandona la forma del *singspiel*: números cantats separats per diàlegs parlats. El mestre apuntador del Gran Teatre del Liceu, Jaume Tribó, ens acosta a l'entorn estètic en què va germinar el nou model d'òpera nacional alemanya, a la qual Richard Wagner aspirà poc temps després des de les seves primeres manifestacions musicals. Poc conscient que amb el pas del temps havia de ser considerat peça clau en la instauració d'un nou estil operístic, les tribulacions que –com les del caçador furtiu– envolten la vida de Carl Maria von Weber fan del relat de la creació d'aquesta òpera una aventura novel·lesca.

Però, més enllà de l'anècdota, l'ambient i el temps en què Weber va créixer i desenvolupar-se artísticament és un context únic en la història de l'art i les idees a Alemanya. En plena efervescència del res-

sorgiment del nacionalisme alemany, Weber –tal com també es podria considerar Verdi en l'època del Risorgimento italià– es transforma en una icona a la qual aferrar-se i, com diu Francesc Cortès en el seu article, l'òpera es converteix, al seu torn, en un “objectiu estratègic” de la cultura alemanya.

Tant és així que, dècades després, Gustav Mahler va decidir reconstruir *Die drei Pintos*, òpera còmica de Carl Maria von Weber, a partir dels esbossos conservats i descoberts tardanament pels seus descendents. Nona Arola recupera aquest capítol important del perfil musical del compositor alemany, així com ens aproxima a “l'altre Weber”. El catàleg de Carl Maria von Weber abasta també un gran nombre d'obres concertants i cambrístiques, amb una preeminència del clarinet, la veu humana i el piano.

Entre el 12 i el 30 de maig el Gran Teatre del Liceu programa *Der Freischütz*, després de vint-i-tres anys sense aparèixer a l'escenari de les Rambles. Un títol força popular

des dels temps de la seva estrena al Liceu, l'any 1849, que ha tingut una presència intermitent però continuada a les temporades. El director musical del Liceu, Michael Boder, i el controvertit director d'escena Peter Konwitschny –que recupera la seva producció de l'Òpera d'Hamburg de 1999– encapçalen un cartell que compta amb veus de quirats com Peter Seiffert, Petra-Maria Schnitzer, Albert Dohmen, Ofèlia Sala, Soile Isokoski i Elena de la Merced.

RMC
319

El compositor més alemany del seu temps

Les interpretacions de qualsevol fet artístic estan condicionades pel context des del qual es fa la lectura, tant geogràfic com cronològic. Difícilment un alemany pot entendre el significat d'una peça coral de Clavé.

per FRANCESC CORTÈS

Les obres de Carl Maria von Weber pertanyen a un moment turbulent, durant el qual la música alemanya començà a moure's cap al romanticisme. Alhora, s'articulava el primer moviment conscient de tipus nacionalista.

El 1844, durant la cerimònia del trasllat de les cendres de Weber des de Londres a Dresden, Wagner va declarar en el seu discurs que "mai havia viscut un compositor més alemany que Weber". Les paraules estaven molt ben mesurades per enaltir i atorgar a Weber un paper simbòlic. La nova generació coetània de Wagner forjava les il·lusions d'una Alemanya reunida, a cops de revolució entre 1830 i 1848. A través del poder de la Música i de l'Art –amb majúscules– vehiculava un llenguatge que superava totes les divisions polítiques i de parla internes. Per això, Wagner compongué la seva *Trauermusik* per a banda, que havia de sonar durant la cerimònia del 1844, inspirada en l'òpera *Euryanthe* de Weber.

La figura de Weber tingué empatia a la Catalunya de la Renaixença, tot i que amb prou feines s'havien pogut escoltar en públic obres seves. Pau Piferrer, en un article publicat el 1846, atribuïa a les terres del nord d'Europa, a les terres d'Alemanya, les idees romàntiques que havien regenerat Art i Ciència, per retornar la mirada de la cultura cap al geni popular i religiós dels temps medievals. El passat atorgava solidesa per assentar la força poètica de les nacions modernes. Entre els escriptors i músics germànics que esmentava, va indicar Weber, el qual hauria trobat, segons Piferrer, el "sentiment i l'element popular primitiu" que caracteritzava les seves obres en el nou esperit romàntic alemany.

Pels volts de 1892, Weber continuava essent encara un compositor apassionat per al crític barceloní Virella Cassañes, tot i que només s'havia sentit a Barcelona *Der Freischütz* en tres temporades, des de la 1849-50 fins al 1888. Tot i això, una cosa era el parer dels crítics i una altra la resposta del públic, que va fer fracassar els primers intents perquè Weber simbolitzés quelcom a Barcelona. Semblantment va fer aigües el Mozart escoltat durant el segle XIX.

El món del teatre líric germànic. Durant el darrer terç del segle XVIII tres qüestions dominen el panorama de les terres del nord d'Alemanya: el patronatge, els teatres municipals i el teatre nacional. A grans trets, no existien temporades estables, sinó que era molt habitual que per terres germàniques solguessin nombroses compa-

nyies teatrals llogades per a un nombre curt de funcions. Les corts dels diversos dominis independents no tenien capacitat econòmica per permetre's contractar companyies italianes i programar temporades estables. Només Brunswick, Dresden o Potsdam s'ho podien permetre, mentre que d'altres com Hannover –amb un monarca "absent" a Anglaterra– només podien llogar companyies.

Els compositors estaven sota el pes de l'òpera italiana, i en part de la francesa. El domini corresponia a l'estil *buffo* italià, i en part a les òperes serioses hereves de Metastasio i Zeno. Fins i tot Weber havia d'admetre l'èxit de Paisiello i més tard de Rossini. Els compositors alemanys només tenien facilitat a compondre música incidental, la més habitual. Hi havia, fins a les darreries de segle, un hiatus entre els directors de les companyies líriques –molt inestables– i els mestres de capella de les corts que puntualment dirigien als teatres. Els *kapellmeister* solien estar vinculats de manera estable amb orquestres als palaus, rares vegades amb teatres. Una d'aquelles companyies de teatre còmic itinerant era la de Franz Anton von Weber, el pare de Carl Maria.

La manca de coneixença del món teatral era un problema que se solia solucionar enviant a estudiar els compositors a Itàlia: així ho feren Georg Benda, Gottlieb Naumann o Anton Schweitzer. També es començà a redreçar aquesta dissociació quan les companyies itinerants començaren a ser més sòlides, tot incorporant millors cantants i compositors propis de la companyia, cas de Hiller o de Neefe. Goethe va retratar la formació d'un jove en aquells ambients, en contacte amb la descoberta del teatre de Shakespeare que tanta influència va tenir en l'esdevenidor de l'òpera alemanya, en la novel·la *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Els anys d'apprentatge de Wilhelm Meister).

Diversitat de gèneres lírics. Identificar els orígens de l'òpera alemanya romàntica amb el *singspiel* és simplificar en excés. De fet, era el més popular del teatre líric en alemany, alternant escenes cantades amb parlades. El gènere de referència, però, era l'òpera italiana, amb el qual sovintejaven les novetats literàries i musicals provinents de l'òpera francesa.

El *singspiel* quallà en les obres de J. R. Zumsteeg (1760-1802) i de Von Winter (1754-1825) a les terres alemanyes. A Viena va diluir-se el *Nationalsingspiel*, impulsat per l'emperador Josep II; però arribà amb força a les classes populars, tot estenent-se el gust per les obres de màgia i efectes escènics, les *Zauberoper*. Fruï d'anomenada C. D. von Dittersdorf (1739-1799) amb *Doktor und Apotheker* (1786).

Sobre aquesta tradició interactua-

Weber va créixer enmig de la represa del nacionalisme alemany.

MARTIN ROELL-WIKIMEDIA



ESTÀTUA DE CARL MARIA VON WEBER A LA THEATERPLATZ DE DRESDEN, OBRA DE L'ESCUPTOR ERNST RIETSCHEL (ESCULPIDA ENTRE 1855 I 1860)

ren les *Schauerroman* –conegudes com a novel·les gòtiques–, els *Ritterdrama* –o drama cavalleresc– i les obres de temàtica heroica, que incloïen a vegades crides a costums populars. Els llibrets passaren pel sedàs les influències franceses, sobretot a través del gust pels temes exòtics, amb les turqueries del segle XVIII seguides de les obres amb “color local” al principi del segle XIX.

Al panorama de la zona del nord d'Alemanya sovintejaven les traduccions d'òperes còmiques de Paisiello, Cimarosa, Salieri o Mozart, que adaptaven el text en alemany a la música preexistent. Un dels traductors de llibrets fou Herklots, que convertí el *Così* mozartian en *Eine mächts wie die Andere*. A casa nostra algunes sarsueles del XVIII consistien en un tipus d'adaptació similar.

Entre 1767 i 1799 es compongueren al nord germànic unes 48 “òperes”, 36 “operetes”, 40 “singspiel” i 30 “singspiel amb cant”. Però la lectura atenta de les partitures ens indica que quasi totes barrejaven el teatre parlat amb números musicals.

El naixent nacionalisme en temps de Weber. Carl Maria von Weber va créixer enmig de la represa del nacionalisme alemany. Quan l'any 1797 les campanyes victorioses de Napoleó feren perdre el marge esquerre del Rin per incorporar-lo a la República Francesa, l'escriptor Görres va escriure una nota necrològica satírica: “El Sant Imperi romà, amb el socors dels Sants Sagraments, s'ha extingit en pau a Ratisbona, a l'edat de 955 anys, per causa d'una astènia senil agreujada per un atac d'apoplexia.”

Les invasions napoleòniques no van escampar els ideals de la revolució i del romanticisme, provocaren una reacció en el sentiment nacional germànic, en esbandir tot d'una la frontera psicològica del Rin i, després, en usurpar el Sacre Imperi Romanogermànic.

La invasió napoleònica arruïnà les petites corts alemanyes. Un gran nombre de músics perderen els seus llocs de treball estables i, de retruc, hagueren de convertir-se en professionals “lliures”. El símbol de Beethoven com a primer

“músic lliure” és una bonica metàfora literària que, en realitat, responia a la realitat d'unes terres alemanyes on més del 60% dels músics perderen la seva vinculació gremial, i servil, amb el senyor.

La identitat nacional alemanya començà a articular-se des del terreny coral. Les *singakademie*, creades des de l'exemple de la berlinesa del 1787, proliferaren per totes les contrades germàniques –Dresden (1812), Erlangen (1806), Weimar (1807). Weber havia participat a la Bergakademie de Freiburg, on el 1800 representà la seva primera obra, *Das Waldmädchen* (La filla del bosc).

El 1810 a Frankenhäusen tingué lloc la primera Musikfest, que aplegà més de 100 músics. Seguiren l'exemple altres contrades. En aquells aplecs tenien lloc grans concerts i s'interpretaven obres patriòtiques. Una de les peces més significatives fou el cicle *Leier und Schwert* (Lira i espasa), amb text de Körner i música de Carl Maria von Weber.

La qüestió de fons era la definició d'identitat alemanya. S'imposà la posició dels liberals alemanys que definiren el projecte de la *kleindeutsch*: una Alemanya lliure sense Àustria.

L'òpera nacional alemanya necessitava que estigués definit el col·lectiu sociopolític alemany. En segon terme quedaven les qüestions formals. Observem una decantació cap a determinats arguments i la participació com a llibretistes de certs cercles d'escriptors: destacaren temes com els de Loreley, l'Ondina, el Faust o la Melusina, i la literatura preromàntica alemanya. També la influència creixent d'allò popular d'origen alemany participava del corrent, que havia començat a ser estudiat per Georg Joseph Vogler (1749-1814).

Weber va ser anterior, doncs, al que es coneix com la *Vormärz*, les idees revolucionàries amb què s'identificà Wagner. Weber no pogué saber mai la gran significació nacional que va tenir la Hambacher Fest el maig de 1832, on onejà per primera vegada la bandera alemanya, es reclamà un parlament alemany i s'entonaren els cants de *Leier und Schwert*; llavors s'adoptà el lema de “Deutschland, über alles”. Aquell acte a Hambacher provocà una ferotge repressió.

Weber es convertia en el símbol. El 1777 s'havia compost l'òpera que es volgué, per definició, primera òpera nacional: *Günther von Schwarburg* d'Ignaz Holzbauer. Però el fet d'estar bastida sobre patrons italians, la invalidava. Al seu lloc, tant *Freischütz* amb els seus préstecs francesos i italians, com la singular *Euryanthe* –escrita per una escriptora vinculada al cercle dels Schlegel– s'albiraven com les manifestacions de germanisme evident.

Els companys de viatge de Weber. E. T. A. Hoffmann (1776-1822) va marcar d'una manera determinant la dramàtúrgia musical dels primers romàntics alemanys. L'estrena de la seva òpera *Undine* (1815) influí el panorama germànic tant com els seus escrits, en especial *Der Dichter und der Komponist* (1813).

La creació operística es convertí en el que ara s'anomenaria un “objectiu estratègic”.

Forces dels joves compositors s'havien format al costat de l'abat Vogler, o bé foren influïts per les seves idees, i colpejats pels escrits de Hoffmann. Entre ells hi havia Bernhard Anselm, Joseph von Lindpainter, Konradin Kreutzer, Ludwig Spohr, Heinrich August Marschner o Jakob Liebmann Beer –el qual canvià el seu nom per Meyerbeer. El moviment no implicà només els músics, sinó que els seus orígens caldria cercar-los als models literaris contemporanis. L'escriptor Franz Grillparzer (1791-1872) redactà el llibret d'una òpera per a Beethoven. S'havia de titular *Melusine*. El compositor de Bonn, tot i donar moltes voltes a l'argument, no en va començar mai la composició. Va ser Kreutzer qui la convertí en òpera el 1833.

RC
319

Carl Maria von Weber i 'Der Freischütz'

Les trifulgues del caçador que recorre a la bruixeria per aconseguir forces sobrenaturals que l'ajudin a conquerir la noia estimada tenen arrels antigues, sobretot a Alemanya. Bé que d'origen medieval, el tema s'adeia amb el gust romàntic per la fantasmagoria, un gust que sempre va atraure Weber i que aparegué en les seves tres millors òperes: *Der Freischütz*, *Euryanthe* i *Oberon*. La primera és l'única que ha arribat al repertori internacional.

per JAUME TRIBÓ

La incompresa *Euryanthe* representa una gran novetat per a l'òpera alemanya: el primer títol sense diàlegs parlats. *Oberon* sí que en té, de diàlegs, i encara resulta més insòlita al catàleg de Weber, ja que, estrenada a Londres el 1826 –sis setmanes abans de la mort del músic–, l'òpera va ser escrita sobre un llibret en anglès de James Planché; la versió alemanya emprada en les poques exhumacions que se'n fan, no és res més que una traducció. Aquestes tres grans composicions van ser precedides d'òperes d'èxits discrets. Fins al 1811 el músic n'havia estrenades poques, i cap de transcendental: *Das Waldmädchen*, *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, *Silvana* i *Abu Hassan*, aquesta última sembla que amb la col·laboració anònima de Giacomo Meyerbeer. Existeix també un títol que podem considerar gairebé com al marge del catàleg de Weber; es tracta de la seva òpera inacabada *Die drei Pintos*, enllestida i orquestrada per Gustav Mahler i amb una estrena pòstuma el 1888.

L'obra teatral de Weber és la conseqüència del temps en què va viure. Algun cop s'ha dit que l'aparició de Richard Wagner al món musical alemany no era previsible. L'originalitat transcendent del seu teatre cantat ens podria fer creure en una eclosió sense referents. Amb tot, autors com ara Kreutzer, Spohr i sobretot Weber i Marschner ens confirmen l'existència d'una òpera romàntica genuïnament alemanya que Wagner hauria conegut. Weber tracta gairebé sempre de personatges fantasmagòrics. És el mateix cas que el seu contemporani Heinrich Marschner (1795-1861); amb *Der Vampyr* i la seva obra més important, *Hans Heiling*, és el vincle entre Weber i Wagner. Els seus temes predilectes són dimonis i espectres, i també situacions sinistres i esgarrioses. La seva carrera com a primer compositor alemany de l'època es truncà inesperadament quan el músic s'adonà que no podia competir amb els progressos aconseguits per Wagner en *Der fliegende Holländer*. Weber ja havia mort el 1826. Pel que fa a Louis Spohr

(1784-1859), es tracta d'un dels més grans violinistes i directors d'orquestra de l'època romàntica, deixeble de Mozart, rival de Paganini, amic de Beethoven, de Rossini i de Wagner. El *Faust* d'Spohr (1816) no prové encara de Goethe, sinó de redaccions anteriors. *Jessonda* se situa a l'Índia i revela el gust pels ambients exòtics.

Mentre que d'Spohr sorprèn el domini admirable de totes les formes, el tret més característic de Conradin Kreutzer (1780-1849) va ser un talent natural per la melodia. Va pertànyer al cercle d'amics de Beethoven, al qual ajudà durant els assaigs de la *Novena*. *Das Nachtlager in Granada* (Viena 1834) no ha desaparegut mai del tot del repertori dels teatres alemanys i inclou un enfilall inacabable de melodies irresistibles per l'encís.

La inquietud artística de Weber es va evidenciar ja a la joventut, però en principi els resultats no eren gaire gloriosos. Des de 1810 el músic buscava un argument que estimulés la seva inspiració i li donés oportunitat de crear una òpera autènticament romàntica i alhora netament germànica. No ens sorprèn, doncs, que l'impressionés el *Gespenssterbuch* (Llibre dels fantasmes) de Johann August Apel i Friedrich Laun, un recull de narracions, la primera de les quals era *Der Freischütz*. Amb tot, durant anys, sembla que Weber es va desinteressar del tema. El qui Wagner considerarà com "el més alemany dels músics", va estar deu anys sense estrenar cap altra òpera. La seva feina com a director l'absorbia del tot, amb estades a Praga i a Dresden. Era un gran director, el primer que dignificà la professió, i revelà dots autèntics d'organitzador. Una prova és la guia per a l'execució de concerts que presentà al seu col·lega Gänsbacher el 1811:

a) Preparatiu del concert (permisos, locals, publicitat, abonaments).

b) El concert (com formar l'orquestra a cada ciutat, recursos en instrumentistes, gustos del públic, la millor hora, el millor piano).

c) Finances (previsió de despeses, còmput d'entrades, temps emprat en l'organització).

d) Observacions generals (reflexions sobre l'estat dels materials, afeccionats

**Weber representa
l'esperit germànic
en la seva forma
més rica i més
oberta que ha
conegut Alemanya.**

JÖRG LANDSBERG

ESCENA DE LA PRODUCCIÓ DE *DER FREISCHÜTZ* QUE ES VEURÀ AL GRAN TEATRE DEL LICEU DEL 12 AL 30 DE MAIG

i castes de melòmans, llista d'artistes coneguts).

Aquest era l'organitzador; el director també era revolucionari a l'època per la col·locació de l'orquestra. Fins aleshores els instruments de vent eren agrupats a primer terme; darrera hi anava la corda. Quan el 1804 Weber dirigeix *La clemenza di Tito* a Breslau (l'actual Wrocław polonesa), causa un petit enrenou: col·loca a l'esquerra els primers violins, els violoncel·ls, els contrabaixos i els oboès; a la dreta els segons violins, les violes, els clarinets i els fagots, i al fons el metall i els timbals.

Per als assaigs imagina un sistema racional, encara vigent: assaigs fragmentaris i assaigs de conjunt. Es preocupa per les decoracions i el vestuari. A Praga fa un registre molt detallat de totes les obres que prepara, amb dates dels assaigs, llista de solistes i estadístiques dels músics de l'orquestra, un registre que lliurà al seu successor Liebich per continuar més fàcilment la tasca. A Dresden, la seva presentació a l'orquestra causa sensació: anuncia que aconseguirà una obediència i disciplina absoluta, i ho aconsegueix. Vol elevar el nivell del gust del públic i sanejar la crítica musical. S'enfurisma quan la crítica maltracta l'estrena d'*Alimleik* del seu condeixeble Meyerbeer, que Weber dirigeix a Praga el 1815. Vol l'òpera alemanya i per això fa campanya contra la italiana que, segons ell, ha corromput el gust alemany. També té alguns motius per detestar els italians, que sempre s'interposaren en el seu camí: Morlacchi a Dresden, Spontini a Berlín –aquest, però, acabà fent òperes en alemany– i Rossini a tot arreu. Amb tot, sap admetre el valor de l'art italià, i a Viena, el 1823, on la seva *Euryanthe* no és gaire ben rebuda, no nega l'admiració per Rossini, que s'ha traslladat fins allí. N'admira les melodies però li nega "veritat dramàtica"; hauria personat certes febleses si Rossini s'hagués preocupat per la "veritat dramàtica" sense la qual, segons Weber, tot músic queda desautoritzat. Referent al que era l'òpera italiana, Weber escriu (en italià) una paròdia deliciosa que val la pena de transcriure.

Recitativo: Oh Dio... addio...

Arioso: Oh non pianger mio bene.

Ti lascio... idol mio...

... ohimè!

Allegro: Già la tromba suona...

Colla parte: Per te morir voglio...

Più stretto: O felicità!

(sobre "tà", trinats de deu compassos. Aplaudiments)

Duetto: Caro!

Cara!

A due: Sorte amara...

(sobre les as d'"amara" vocalitzacions en tercers)

Allegro: O barbaro tormento!

(Més aplaudiments del públic, que no ha escoltat res).

A més a més, Weber es burla així de la instrumentació: "*Oboi coi flauti, Clarinetti con gli oboi, Flauti coi violini, Fagotti col basso, Violini secondi coi primi, Viola col basso, Voce ad libitum, Violini colla parte.*" Accepta, en canvi, l'afrancesat Cherubini, i quan escriu una ària per intercalar en *Lodoïska* celebra que aquesta feina la faci ell i no pas un italià, que no hauria fet res més que un acompanyament de "lirum-larum" (sic).

L'any 1817 Weber es torna a interessar pel tema del *Freischütz*. A Dresden havia conegut Kind, poeta famós però que no coneixia gaire el teatre. Johann Friedrich Kind (Leipzig, 1768-Dresden, 1842) havia escrit poemes, narracions i contes d'un romanticisme senzill; també obres teatrals, però els èxits més grans els obtingué amb els llibrets de les òperes *Das Nachtlager von Granada* de Kreutzer, *Der Holzdieb* de Marschner i especialment amb *Der Freischütz*, immortalitzada per la música de Weber, el llibret de la qual, basat en *Gespenserbuch* d'Apel i Laun, es va editar el 1843 amb unes cartes del compositor.

La trobada entre Weber i Kind va tenir efecte el 15 de febrer de 1817; en set dies, del 21 al 28 del mateix mes, Kind redactà el llibret de la que havia de ser considerada com la primera òpera romàntica alemanya. Aquella primera redacció del llibret duia el títol de *Der Probeschuss*, canviat després en *Die Jägersbraut*. El manuscrit de Kind es conserva a Berlín a la Biblioteca de l'Estat; a l'autògraf apareixen indicacions escrites per Weber que assenyalava els quinze números musicals; un setzè, el número 13, la segona ària d'Ännchen, va ser afegida més tard. Cal reconèixer que Kind va saber donar a Weber l'oportunitat de desplegar totes les seves qualitats: la riquesa i la varietat de la inspiració musical que, al seu torn, han salvat el llibret de l'oblit. Amb tot, aquest

RMC
319



GRAVAT DE L'ÈPOCA D'UNA ESCENA DE DER FREISCHÜTZ

RMC
319

llibret té una singularitat, en un melodrama romàntic, la manca d'un duo d'amor entre els protagonistes.

El títol definitiu de *Der Freischütz* va ser decidit el 1820 segons un suggeriment del comte Karl von Brühl. El 2 de juliol de 1817 Weber anotava al seu diari que havia escrit la primera nota; l'última no va ser escrita fins al maig de 1821, pocs dies abans de l'estrena, que tingué lloc a la Schauspielhaus am Gendarmenmarkt de Berlín el 18 de juny dirigida per l'autor. Presents a la sala, hi eren Heine, Hoffmann, que dedicà comentaris sarcàstics al llibret, i Mendelssohn. Abans, però, Weber ja havia dirigit l'obertura tres cops, el 8 d'octubre de 1820 a Copenhaguen, el 13 d'octubre a Brunswick i el 18 de desembre a Dresden, la famosa obertura de la qual René Leibowitz observà la significativa unitat temàtica, amb l'enfilall de melodies que apareixeran més tard. Weber és un dels músics en els quals la intel·ligència corre paral·lela a la sensibilitat. L'obertura ja n'és una prova. Hom discuteix encara si aquesta obertura només és un "*pot-pour-ri*" (és l'opinió de Wagner, que tant l'admirava) o si és un resum del drama. L'assumpte no ens capfica pas; n'hi ha prou de saber que aquesta pàgina, escrita en tal forma que conserva el seu valor al concert, revela una gran sensibilitat i coneixement de l'orquestra.

L'estructura de l'òpera no té res de revolucionària. Weber hi conserva la forma del *singspiel*, números musicals separats per diàlegs parlats. El motlle tradicional no s'ha trencat encara (això ho faria ell mateix amb la incompresa *Euryanthe*, primera òpera alemanya sense diàleg parlat), però la disposició és sempre coherent; apareix el cromatisme i també troballes orquestrals que va admirar el gran instrumentador Berlioz, com l'ús del clarinet. L'arquitectura, però, continua sent la d'*El rap-*

te del serrall, La flauta màgica i Fidelio.

En alguns països no s'han volgut acceptar els diàlegs parlats, consubstancials amb l'estil, i *Der Freischütz* no s'ha escapat dels arranjadors. Castil-Blaze en realitzà el 1826 una adaptació per al Théâtre Odéon de París amb el títol de *Robin des bois*. El 1841 va ser representada a l'Òpera de París en una traducció francesa d'Émilien Pacini; com que la Gran Òpera parisenca no podia acceptar els diàlegs parlats, calgué substituir-los per recitatius, en els quals Hector Berlioz tractà de no desentonar amb la música original. Paradoxalment, quan Berlioz havia conegut aquesta obra uns anys abans, escrivia: "*Difícilment trobaríem una partitura tan perfecta com la del Freischütz; des del començament fins a l'últim acord no puc trobar cap campàs que en sembli oportú suprimir o millorar.*" Una versió semblant (aquest cop en alemany) va ser preparada pel mestre Arthur Bodanzky per al Metropolitan de Nova York el 1932. Pel que fa a Itàlia cal consignar la versió amb recitatius orquestrals originals del compositor i gran director Franco Faccio estrenada a La Scala el 1872. Aquesta versió es representà al Liceu els anys 1887, 1891 i 1903. No ens consta quina va ser la versió de l'estrena al Liceu (en italià, no cal dir-ho) el 1849; dirigia el mestre Marià Obiols i se'n feren vint representacions consecutives; cantà el personatge d'Ännchen (en italià Annetta) la soprano Giovanna Rossi-Caccia, nom aquí digne de memòria, ja que protagonitzà la primera òpera representada al Liceu, *Anna Bolena* de Donizetti, el 17 d'abril de 1847. Les novetats del primer Liceu es limitaven als Verdi, Donizetti, Mercadante, Pacini, Ricci i Petrella, que arribaven d'Itàlia un o dos anys després de l'estrena.

Un trasbals artístic el constituí l'estrena aquí de *Der Freischütz* de Weber, anunciat com *Il freyschütz* i conegut pel poble amb una denominació tan simpàtica com "Els freixuts". L'estrena, 4 d'agost de 1849, havia provocat l'expectació més gran, augmentada quan els dos dies anteriors a la primera representació el teatre va estar tancat pels assaigs. L'obra devia d'interessar, perquè se'n van fer 20 representacions; amb tot, no es reposà fins al 1886. Només un altre títol alemany va arribar al primer Liceu, la innòcua *Martha* de Flotow (5 de març de 1861), gairebé un mes abans del primer incendi.

Del 1921 ençà, *Der Freischütz* s'ha cantat al Liceu sempre més en l'original alemany, aquell any sota la direcció d'un nom tan gloriós com Bruno Walter. La cronologia liceista d'aquest títol recull un fet tan insòlit com morbós: la mort del bariton Ernst Alexander Lorenz, intèrpret del personatge de Kaspar l'any 1967; a la tercera representació, 21 de desembre de 1967, el cantant no es va presentar al teatre; Carlos Krause, que cantava el rol de l'ermità, va cantar tota la part de Kaspar llegint la partitura i amb un faristol. L'endemà es va trobar el cos d'Ernst Alexander Lorenz a la muntanya de Montjuïc; havia estat assassinat. La notícia, amb fotografia inclosa, va ocupar la primera pàgina del setmanari «El Caso».

Amb tota la seva estètica musical, Weber representa l'esperit germànic en la seva forma més rica i més oberta que ha conegut Alemanya. El 1816 havia rebut del rei de Saxònia un encàrrec transcendental: se li confiava l'organització de l'òpera alemanya, de la qual s'havia decidit la creació, una actitud certament original en la història. Però el fet més sorprenent és que el propòsit s'aconseguí, i Weber, amb el seu *Freischütz*, va poder veure creada l'òpera alemanya, idea que confirmà el públic, que d'aleshores ençà concedí a l'òpera germànica tanta importància, almenys, com a la italiana.

L'altre Weber

Tot i el títol de creador d'un vertader teatre alemany que Richard Wagner imposava a Carl Maria von Weber en el seu elogi fúnebre quan les seves restes foren traslladades de Londres a Alemanya, cal no oblidar el Weber compositor d'obres concertants i cambrístiques.

per NONA AROLA i VERA

La seva producció és força vasta en aquests gèneres, tot i restar a l'ombra de la seva producció operística, si exceptuem algunes obres que, especialment els clarinetistes, han fet populars i han mantingut en el repertori habitual de concert: Weber escrigué cantates, àries de concert, cors, *lieder*, música religiosa, simfònica, concertant i obres de cambra i per a piano sol. Un catàleg, en definitiva, que si ens atenim a l'elaborat per Friedrich Wilhelm Jähns el 1871, conté més de 300 obres.

El lied. A l'ombra de l'òpera, o a mig camí, hi trobem el centenar llarg de *lieder* escrits per Weber, una activitat que ell considerava poc menys que marginal, potser perquè les seves obres mestres en el gènere són justament algunes de les àries de les seves òperes, com ara les cançons d'Ännchen al *Freischütz* o de Fatima a *Oberon*, o les àries íntimes, nocturnals de les dues protagonistes, Agathe i Rezia. Les dues cavatines d'aquestes dues darreres són, sens dubte, els millors *lieder* que Weber pogué escriure.

La resta dels seus *lieder*, majorment estròfics, pequen d'un acompanyament força convencional en la part del piano, sempre subordinat a la veu, que cerca de declamar escrupolosament el text. Potser per això, en un compositor tan ric en color instrumental i avesat a la teatralitat, ens sembla que la vena melòdica apareix un xic despullada. Pel que fa als temes poètics, hi predominen els temes populars i idíl·lics, on més escau la simplicitat, com ara en *Die freien Sänger*, *Wiegenlied*, *Klage*, *Wenn ich ein Vöglein war*, *Meine Farben*, etc.

L'obra simfònica i concertant. Carl Maria von Weber escrigué dues simfonies de joventut (el 1807), totes dues en Do major, no gaire dignes de menció, tot i que la primera és un clar testimoni de la seva evolució cap al romanticisme, no tant en la forma com en la preocupació evident pels colors instrumentals, en què es dona gran rellevància als instruments de vent-fusta. Molt més remarcable és l'obra concertant, entre la qual trobem tres concerts per a piano, tres per a clarinet, i d'altres per a fagot, flauta o trompa.

Segurament de tots, els que més s'han mantingut al repertori són els *Concerts per a clarinet*, un instrument profundament valorat per Weber. Efectivament, el 1811 escrigué per al seu amic Heinrich Bärmann el *Concertino*, op. 26 i dos *Concerts per a clarinet*, l'op. 73 en Fa menor i l'op. 74 en Mi bemoll major. Les tres obres exploren a fons i amb gran destresa tots els registres i les possibilitats de l'instrument,

tot aconseguint grans troballes pel que fa a coloracions i timbre, especialment als registres greu i mitjà i que són pedra de toc ineludible per a qualsevol clarinetista. Amb un llenguatge que sovint recorda l'emprat en les seves òperes, els passatges virtuosístics menen l'instrument d'una punta a l'altra del seu registre, mentre que en els temps lents deixa sorgir tota l'expressivitat melòdica que permet l'instrument, jugant amb forts contrastos entre fort i piano dins l'espai d'un mateix compàs i usant grans salts intervàlics per embellir les melodies del solista, que resulten de gran dificultat tècnica, però que també situen aquestes obres entre les cabdals escrites pel compositor.

El *Concertino per a trompa en Mi menor*, op. 45, escrit el 1815 originàriament per a trompa natural, és també pedra de toc en el repertori de qualsevol trompista i exigeix del solista l'anomenada tècnica multifònica. Weber escrigué també un *Concert per a fagot, en Fa major*, op. 75, datat el 1811 i que revisà el 1822, quatre anys abans de la seva mort. Tots dos perviuen ara bàsicament en les transcripcions per a piano com a repertori de concurs.

De les obres per a piano, els dos concerts, escrits el 1810 i 1812, són escassament interpretats avui dia, tot i que el segon mereixeria molta més atenció, especialment pel que fa a l'"Adagio", de gran inspiració melòdica típicament weberiana. El *Konzertstück per a piano i orquestra en Fa menor*, op. 79, ve a ser una mena de tercer concert per a piano i ha tingut millor sort. Escrit el 1821, fou acabat el mateix matí de l'estrena del *Freischütz* a Berlín, el 18 de juny de 1821, quan el tocà per a la seva esposa Caroline i per al seu deixeble Julius Benedict, i s'interpretà per primer cop una setmana més tard, el 25 de juny, en el seu concert de comiat de Berlín. L'obra té una mena de programa sobre un argument poètic titulat "El retorn de la Croada", tot i que Weber no volgué que s'imprimís finalment, i narra l'espera d'una bella castellana que veu la visió del seu cavaller ferit al camp de batalla. És a través del seu alumne per qui en coneixem l'argument. Més que un concert pròpiament dit, es tracta d'una "peça de concert", a manera de petit poema simfònic abans que aquest gènere existís com a tal, en un sol moviment dividit en quatre seccions. Aquesta mateixa idea de concert en un sol moviment continu fou més tard recollida per Liszt en el seu *Segon Concert per a piano*. Liszt coneixia bé aquesta obra, i l'arranjà per a piano sol com a S. 576a del seu catàleg. També Mendelssohn, que tenia només 12 anys quan assistí a l'estrena de Berlín,

Com Beethoven i Schubert, també Weber sap trencar els esquemes encotillats del pianisme del segle XVIII.

RMC
319

quedà impressionat per la peça i la incorporà al seu repertori, bo i tocant-la amb 18 anys, el 20 de febrer de 1827, en el seu primer concert públic al costat de la seva obertura *Somni per a una nit d'estiu*. El *Konzertstück* de Weber reclama un virtuosisme extrem del pianista, com ara tres octaves ascendents d'octaves en *glissando*, tot i que la dificultat tècnica queda emmascarada per aquella tendresa melancòlica tan pròpia de l'escriptura weberiana.

L'obra per a piano. Weber fou també eminent pianista a la seva època i la composició de música per a piano abasta tota la seva carrera, del 1800 al 1822, i tot i que ha transcendit escassament fins a la nostra època, fou admirada i lloada pels contemporanis. Liszt l'admirà, fins al punt de tenir-ne cura de l'edició i d'incorporar-la als seus programes de concert. També Chopin la tocava sovint i la recomanava als seus alumnes i fins i tot s'ha constatat la similitud entre la *Primera Sonata op. 29* de Weber i l'inici de l'*Estudi op. 10 núm. 12*, conegut com a *Revolucionari*, de Chopin. Aquesta sonata, tot i ser una pàgina juvenil, escrita el 1812 i dedicada a la gran arxiduquessa de Weimar, es mostra com una pàgina brillant en què el virtuosisme no perjudica la inflexió dramàtica i l'expressivitat de l'obra, d'arrel clarament operística. El darrer moviment, titulat *L'incansable*, recull un espectacular moviment perpetu, amb un inacabable passatge de semicorxeres. Weber escrigué un total de quatre sonates per a piano i la *Segona Sonata, op. 39*, escrita a Praga entre 1814 i 1816 contemporàniament a les *Variacions sobre una ària russa, op. 40*, mostra una clara evolució respecte de la *Primera Sonata*, tot i comptar també amb reminiscències i colors operístics en l'escriptura, de clares traces orquestrals, que recorden la trompa que obre el *Freischütz*. La *Tercera Sonata*, escrita de forma contemporània a la *Segona*, el 1816, just abans de deixar Praga, és la darrera obra important escrita abans del seu trasllat a Dresden. La *Quarta Sonata* i darrera de les obres escrites per a piano, data de l'època de composició del *Freischütz*, entre 1819 i 1822, i està dedicada al crític Johann Friedrich Rochlitz. El primer moviment en ordre de composició fou l'"*Scherzo*" i, segons l'alumne Julius Benedict, descriu un desfogament de ràbia i agitació interna, que contrasta enormement amb la calma del *Trio*. El "*Finale*", en canvi, és una mena de tarantel·la melancòlica però energètica que només es pacifica cap al final.

Igual que feren Beethoven i Schubert, cadascú a la seva manera, també Weber, tot i estar format dins l'escola clàssica, sap trencar els esquemes encotillats del pianisme del segle XVIII, i amb un agut sentit del timbre del piano escriu una música brillant i plena de dificultats tècniques i efectes virtuosístics, però que en tot moment té cura també de la melodia i de l'expressivitat, tot donant a les obres unes inflexions gairebé vocals, clares hereves de la seva vena dramàtica i teatral indiscutibles.

La resta de la seva obra per a piano la formen essencialment variacions, danses i peces a quatre mans, que escrigué de forma bastant prolífica. Però sens dubte, l'obra que més ha transcendit és la seva *Invitació a la dansa, op. 65*, també coneguda com *Invitació al vals* i que ha transcendit en l'orquestració que en va realitzar Hector Berlioz el 1841 i que més tard assolí la fama en la reconeguda coreografia de Fokine per als ballets russos de Diaghilev titulada *L'espectre de la rosa*. Berlioz en realitzà l'orquestració per tal d'incloure-la en una representació del *Freischütz* a París, on era típic que les òperes tinguessin un ballet al segon acte. S'estrenà en la funció del 7 de juny de l'òpera parisense, i de seguida l'arranjament agafà vida pròpia. Però la versió



RETRAT DE CARL
MARIA VON WEBER
FET A BERLÍN
EL 1824

original de Weber és un *Rondó brillant per a piano*, escrit el 1819 i dedicat a la seva esposa, la cantant Caroline Brandt, amb qui s'havia casat el 1817. L'obra ha esdevingut el millor exemple de vals de concert romàntic, el primer escrit en aquest gènere per ser escoltat i no ballat i, com passarà posteriorment amb *La Valse* de Ravel, és una apoteosi del vals, que segueix també una línia programàtica descrita pel mateix Weber: la invitació del cavaller, un refús educat, una posterior acceptació per part de la dama, la conversa abans de la dansa, l'inici del vals, que a poc a poc s'anima fins a arribar al cim. I, al final de la dansa, el regreïment dels ballarins, la separació i la partida, després d'un fugaç moment de pausa.

La música de cambra. Les obres cambrístiques de Carl Maria von Weber són força remarcables, si bé les que han fet més fortuna són també les dedicades al clarinet. Música de gran encant i certament original, no tant per la tècnica sinó pel temperament que demostra, amb clares reminiscències napoleòniques, amb el seu gust per la pompa, la lloança de l'heroi i l'epopeia, però descrita sempre amb un llenguatge suggeridor, a vegades nocturn i misteriós.

Existeix un primerenc *Quartet amb piano*, acabat el 25 de setembre de 1809 a Stuttgart, però segurament iniciat molts anys abans. El piano hi té en tot moment un paper absolutament concertant i de gran brillantor, tot i que no sempre la inspiració es mantinguí a la mateixa alçada en tota la peça i, tot i que l'obra no té la mateixa profunditat creativa d'altres, es deixa sentir agraçosament per l'audiència, com també passa amb el *Trio per a piano, flauta i violoncel, op. 63*, del 1819.

L'obra que més es manté en el repertori avui dia és, sens dubte, el *Quintet per a clarinet i cordes, op. 34*. Escrit a Múnic el 1811, mentre recorria Europa com a concertista i director, Weber travà amistat amb Heinrich Bärmann, clarinet solista de l'orquestra de la cort i gran virtuós de l'instrument. A ell dedicà aquest quintet, acabat quatre anys més tard, el 25 d'agost de 1815, com ho féu també amb la resta d'obres per a clarinet, com ara el *Gran Duo concertant per a clarinet i piano, op. 48*, del 1816, considerat per molts com l'obra de cambra més interessant del compositor, amb una gran seguretat en el tractament dels temes i en l'equilibri formal dels moviments, ja que no és una sonata per a clarinet i piano, sinó una obra concertant de gran volada per a dos virtuosos. Un cop més, Weber recorre aquí a l'element de la teatralitat a l'hora de compondre, que, com hem vist, marca tot el conjunt de la seva obra.

Weber, pel sedàs de Mahler

Gustav Mahler, reconegut director d'orquestra a la seva època, va sentir sempre un gran interès per l'obra de Carl Maria von Weber i programà les seves òperes a tots els teatres on dirigí. Però la seva relació va molt més enllà, ja que els seus camins com a compositors s'encreuaren quan Mahler es va encarregar d'acabar l'òpera *Die drei Pintos* que Weber havia deixat inconclusa.

per NONA AROLA i VERA

L'afar començà quan el 1886 l'intendent de l'Òpera de Leipzig i també escenògraf, Max Staegemann, decidí muntar un cicle Weber pel centenari del seu naixement i encomanà a Mahler, llavors director assistent a Leipzig, la direcció de *Preciosa, Abu Hassan, Der Freischütz* i *Oberon*. Es donava, a més, la felicitat casualitat que a Leipzig vivien els descendents de Weber, que posseïen gran nombre de manuscrits del compositor, i durant el festival Staegemann presentà Mahler al nét del músic, el capità Karl von Weber. Aquest li parlà dels esbossos d'una òpera còmica inconclusa, *Die drei Pintos*, contemporània del *Freischütz*, que la vídua Von Weber havia ofert infructuosament tant a Meyerbeer com a Lachner i Brahms per tal que l'acabessin. El cert és que els esbossos eren només unes línies vocals i de tant en tant un baix instrumental. Dels disset números del llibret, Weber només n'havia esbossat la música de set, i només els primers divuit compassos de la introducció i el *ritornello* del primer cor havien estat orquestrats. Per acabar-ho d'adobar, el compositor havia utilitzat una taquigrafia musical indesxifrable. Mahler se'ls endugué a casa i temptà en va de desxifrar-los, fins que un dia de la primavera del 1887, per atzar un raig de llum que entrava per la finestra li desvelà tot d'una el secret de l'escriptura. En un instant va veure la forma d'acabar un dels fragments i de seguida es posà a desxifrar la resta i una setmana més tard ja ho tenia tot transcrit. Imbuït de la música weberiana, que com a director ja estimava sincerament, cada dia visitava els Weber, per tocar-los allò que anava descobrint. Consulten també amb Staegemann la millor forma d'adobar el llibret, probablement el veritable punt feble de l'òpera, que finalment el mateix Karl von Weber s'ocupà de refer. La decisió d'estrenar l'òpera la temporada següent ja havia estat presa i Mahler s'enfrontava a un treball ardu, al qual l'esperonava, d'altra banda, una promesa econòmica inospitada i enorme per a ell, que de fet havia de ser decisiva per treure'l definitivament de les seves penúries econòmiques, a les quals l'arrossegaven també els afers de la seva família, ja que els drets d'edició van pujar vora els 50.000 marcs.

Entusiasmats per tot plegat, es capbussà en la feina i en l'estudi d'altres obres de Weber, obsessionat amb la idea de no utilitzar res en l'òpera que no fos material del mateix Weber.

Fins i tot es plantejà de fer una edició que distingís clarament allò original i allò que ell hi aportava. El contacte amb la família Weber es féu cada cop més estret, especialment amb la dona del capità Karl von Weber, Marion Mathilde Schwalbe, amb qui establí una relació amorosa summament intensa, fins al punt de fer plans per fugar-se plegats. Probablement el marit ho sabé i ocasionà escenes domèstiques compromeses. Però podríem dir que en l'aspecte musical tot plegat fou molt beneficiós per a Mahler, ja que d'aquesta època són els primers plans per a la *Primera Simfonia*, "*Tità*", i per a la *Totenfeier*. També a la biblioteca de la família Weber és on Mahler descobreix

l'antologia poètica d'Armin i Brentano *Des Knaben Wunderhorn*, que tan decisiva serà per a la seva inspiració musical fins a la *Quarta Simfonia*. *Die drei Pintos* li permet igualment travar amistat amb Richard Strauss, que s'entusiasma amb la seva feina, i donar-se a conèixer a altres teatres que de seguida s'interessaran per estrenar l'òpera. Finalment, l'estrena es produí el 20 de gener de 1888 a Leipzig, amb una sala de gom a gom i la presència de cinc intendants de teatres: Weimar, Dresden, Berlín, Kassel i Ham-

burg, així com els directors d'orquestra Ernst von Schuch, Hermann Levi i Johann Nepomuk Fuchs, als quals s'afegia un extens estol de crítics, entre els quals destacava el cèlebre Eduard Hanslick, vingut expressament de Viena. L'exhumació dels *Drei Pintos* aconseguí un èxit triomfal i es feren un seguit de representacions fins a l'estiu, i la crítica saludà amb entusiasme el "re-creador" de l'obra, tot consagrant Mahler com el veritable mag que havia fet renèixer dels llimbs una obra exquisida. Hanslick fou dels primers a reconèixer la sorprenent capacitat de Mahler de fondre's i confondre's amb la música de Weber. La instrumentació de l'òpera, escrivia, té un estret parentiu weberian, i la reinvençió mahleriana de l'entreacte és perfectament plausible i finament orquestrada. Una mena d'homenatge a Weber per part d'un compositor que reconeix amb afectuosa commoció un avantpassat musical, en un curiós cas d'identificació compositiva.

La relació de Mahler amb Weber no acabà aquí. Aficionat a fer revisions orquestrals d'obres de grans compositors (recordem les seves revisions de les simfonies de Beethoven, Schumann o Bruckner), Mahler emprengué també adaptacions escèniques d'altres dues obres de Carl Maria von Weber. Entre 1903 i 1904 reelaborà el llibret d'*Euryanthe* i el 1906 el d'*Oberon*, essent totes dues adaptacions editades el 1919 a Viena per la Universal Edition.



FRAGMENT DE LA PARTITURA DE DER FREISCHÜTZ

RMC
319

El baix baríton alemany Albert Dohmen és una de les veus més preuades de l'actual panorama operístic en la seva corda; un dels Wotan del Festival de Bayreuth sota l'ègida musical de Christian Thielemann –el Knappertbusch o el Furtwängler del moment–, que davant el perill de resultar encasellat com a cantant wagnerià, no ha dubtat a explorar gran diversitat de repertoris: des de l'òpera romàntica, el *bel canto* italià, l'òpera expressio-

nista, l'oratori i el lied. Un cantant versàtil, en definitiva, que després del seu impactant Hans Sachs al Liceu, hi torna com a Kaspar en *Der Freischütz* (El caçador furtiu) de Carl Maria von Weber, al costat d'altres grans cantants de la categoria de Peter Seiffert i Petra-Maria Schnitzer. Una relació estreta, la de Dohmen i el Liceu, que es materialitzarà en properes temporades amb el seu paper fetitxe, el déu pare de la saga dels Volsungs.

Albert Dohmen

La veu de Wotan

RMC
319

per MERCEDES CONDE PONS

–La seva vinculació amb el Gran Teatre del Liceu ve de lluny...

–Efectivament. Jo vaig cantar per primer cop a Barcelona al final dels vuitanta, quan encara hi havia al teatre el mestre Romano Gandolfi. Vam fer *Les noces* d'Stravinsky en concert, i després de l'assaig general abans de l'estrena a Barcelona, el director general del teatre en aquells moments em va oferir un paper molt atractiu per a un baix baríton: el Jochanaan de la *Salome* d'Strauss, però jo era massa jove encara i li vaig dir: "No, maestro, moltes gràcies per l'ofertament, però no em sento preparat encara per cantar aquest paper, sóc molt jove." A ell li va agradar molt la meua resposta i la meua actitud, i em va començar a convidar a fer altres rols més adequats per a les meves capacitats en aquells moments, com l'Enric VIII d'*Anna Bolena*. A més, jo vaig cantar la darrera funció que es va fer a l'antic teatre abans de l'incendi! Era amb l'obra *Mathis der Maler* de Hindemith, l'any 1993. Deu anys més tard hi vaig tornar, per fer Wotan en una substitució a darrera hora en *La Valquíria*. Per a mi va ser molt emocionant tornar al nou tea-

tre reconstruït, però he de dir una cosa, amb franquesa. Com que conec com era l'antiga acústica, trobo que amb la reconstrucció l'acústica ha canviat, però no a millor. L'anterior la podies comparar amb la de grans auditoris com el Musikverein de Viena o el Concertgebouw d'Amsterdam. Aquest tipus de sales tenen un secret, hi ha molts més elements de fusta. Actualment es fa servir molt més conglomerat. La fusta emet unes vibracions més naturals, mentre que al conglomerat el so no rebota. És clar, però, que continua essent un dels teatres més bonics del món.

–Abans ha comentat que va deixar Alemanya per anar a viure a Itàlia. Què el va moure a prendre aquesta decisió?

–És fàcil d'explicar. Jo tenia molts problemes per decidir què volia fer amb la meua vida i vaig començar a estudiar dret, però finalment el meu amor per la música era tan gran que vaig decidir ser cantant d'òpera. Però tenia grans problemes amb la forma com representen òpera a Alemanya.

–I això?

–Sí, perquè jo vaig decidir ser cantant d'òpera pel meu amor per la música. La

música significa molt per a mi i implica una gran responsabilitat. I jo espero el mateix grau de responsabilitat que tinc per l'òpera de tothom que treballa al seu voltant. Actualment a Alemanya hi ha una tendència –que va començar als anys seixanta– a fer de la direcció d'escena l'element més important de l'òpera, fins i tot per sobre de la música, i això és un error. "Prima la musica, poi le parole". Això és especialment clar en el cas de les òperes de Richard Wagner. Si un veu les seves indicacions sobre com volia exactament que fos l'escenografia, resulta evident que ell tenia molt clar què volia. El que vull dir és que, és clar que hem d'aparèixer davant d'un públic modern, però això no té res a veure amb les provocacions fàcils, això no té res a veure amb l'òpera. El problema a Alemanya és que és l'únic país on hi ha més de 80 companyies d'òpera. Si tu tens un contracte fix amb una companyia, no tens més remei que callar i fer el que et diuen. Però jo tinc el privilegi de poder cantar per tot el món; per tant, si jo no puc dir el que sento, qui pot dir-ho? I jo, en el fons, represento l'opinió d'una part de l'audiència. Molts amics meus que viuen a Alemanya ja fa temps que no van a l'òpera. Ja només volen sentir la música. Per tant, alguna cosa no va



LAVETANA/OFFICE.COM

bé. I el problema és que als anys seixanta Alemanya va perdre més del 25% de públic operístic; per tant, el que van fer per tal d'atreure nou públic va ser una estratègia contrària a la seva intenció: van fer fora el públic de sempre.

—Com es va sentir en la producció d'*Els mestres cantaires de Nuremberg* que es va veure darrerament a Barcelona?

—No és la meua producció favorita, però he de dir que el nivell musical era molt alt, amb Sebastian Weigle dirigint musicalment i un important elenc de cantants que coneixen molt bé el repertori. Vaig acceptar fer aquesta producció perquè, d'alguna manera, sí que explica la història original que va escriure Wagner i es podia entendre què passava. En qualsevol cas, cal preguntar-se de quina manera s'ha de presentar l'òpera avui dia, perquè quan es fa una nova producció no es pot pensar només en els crítics, que han vist moltíssimes produccions de la mateixa òpera, sinó en els que accedeixen per primer cop a l'òpera. D'altra banda, una òpera com *Meistersinger* necessita especialistes. Cantar Wagner és cada cop més difícil perquè calen anys d'experiència i el problema, avui dia, és que els joves veuen la meua generació com la vella generació i s'arrisquen a fer un repertori per al qual encara no estan preparats; ho fan abans de temps i llavors es cremen. Aquest és el motiu perquè cada cop hi ha menys *heldentenors*, per exemple. A més, actualment molts joves cantants volen accedir immediatament als pri-

mers papers i als millors teatres. I en l'òpera, les coses no es construeixen de forma immediata. Una veu és com un bon vi, millora amb els anys. Jo fa 30 anys no podia cantar Wotan.

—Quan va accedir als rols wagners?

—Vaig començar a cantar Wagner fa uns vint anys, però al principi només cantava el Wotan de *Das Rheingold*, que és el més fàcil. De fet, no és que sigui fàcil, però si el compares amb el Wotan de *La Valquíria*, sí que ho és. Recordo que era un canvi tan gran de respiració i de tot, que em va obligar a començar a cantar amb tot el cos. Tots els músculs de l'esquena i del tronc em van fer mal durant dues setmanes, perquè l'esforç era enorme! El que intento fer és aplicar el cantar com es fa en el *bel canto* italià. Quan llegeixes les cartes de Wagner es pot veure que ell volia que fos així, perquè ell coneixia i estimava el *bel canto* i jo crec que ell entenia la seva música per ser cantada com a *bel canto*. Després de vint anys de cantar Wagner i no fer-me malbé la veu, ho he entès.

—Vostè ha cantat sovint a Bayreuth. Allà també ha arribat aquesta tendència de posar en primer lloc l'element escenogràfic i la direcció escènica, tot interferint, fins i tot, en l'essència de les òperes.

—Vaig tenir una llarga discussió, a propòsit d'aquest tema, i la meua visió personal és que aquesta tendència és un error. El Festival de Bayreuth va oferir fins als anys vuitanta un grandíssim nivell musical, però a partir del moment

en què Gudrun Wagner accedeix al poder (després de casar-se en segones nupcies amb Wolfgang Wagner, director artístic del Festival de Bayreuth) va haver-hi un canvi en les prioritats, i fent de l'element escènic el més important. Aquesta no és una bona manera d'aproximar-se a l'òpera de Wagner en cap cas. Crec que hem d'anar enrere per trobar el punt de balanç entre la importància de la música i l'element escènic. L'escena no pot anar en contra de la música. Cap director escènic no pot posar per davant de tot el seu ego i fer d'*Els mestres cantaires* els "seus" *Mestres cantaires*. Quan s'escaifiquen *Els mestres cantaires* s'està escenificant l'obra de Richard Wagner. Alguna cosa no va bé quan la gent que estima la música prefereix anar a sentir una òpera en versió de concert abans que anar a un teatre a veure-la representada.

—Itàlia tampoc no està passant per un bon moment a nivell cultural...

—És un desastre, perquè el que passa a Itàlia és que als polítics que prenen decisions no els importa gens l'òpera. Això és un malson, perquè si els líders polítics del país no senten la responsabilitat sobre la cultura i només se senten responsables de la televisió i de fer diners amb la publicitat i apujar els números d'audiència, aquest és, definitivament, el final de l'òpera. Com és possible que el país que va veure néixer l'òpera ara la tracti així? Molts teatres són a punt de tancar, a mi fins i tot m'han arribat a cancel·lar contractes, no poden fer noves produccions... Això és perquè el go-

RMC
319

Es declara obertament un "mediterraniodependent". Fincat a Itàlia des de fa més de trenta anys, fugint d'una Alemanya on no podia fer òpera com ell volia, intercala paraules en italià mentre parla. Deixa clar, doncs, que Barcelona no li agrada no més pel seu teatre d'òpera, amb el qual manté una relació excel·lent des de fa molts anys i a qui ofereix la seva veu en projectes ambiciosos, sinó també pel clima mediterrani de la ciutat. S'escapa quan pot a la Barceloneta, on no dubta a permetre la carícia d'un sol que deixa petjada al seu rostre. Té l'estatura i el rostre d'un Wotan de pel·lícula: mirada profunda però càlida d'un pare, i veu que ressona amb harmònics de baix continu mentre explica, sense irritar-se però amb rotunditat, el que pensa de l'òpera i la cultura en l'actualitat.



LAYETANA.OFFICE.COM

vern a Itàlia té un líder que mai no ha llegit un llibre i que no li importa gens la música clàssica.

-Parlant de coses més positives... Quines són les produccions d'òperes de Wagner en què s'ha sentit més a gust treballant?

-Durant la meua carrera he tingut el gran privilegi de ser dirigit per les millors batutes del món, com Sir Georg Solti, Giuseppe Sinopoli, Claudio Abbado... Amb Abbado vaig fer *Fidelio* a Espanya, és un fenomen. Les millors produccions de Wagner les he fet amb ell a Berlín. Per a mi va ser molt interessant de veure com aquest gegant de la direcció s'apropa a Wagner, i el fa amb estil mediterrani i amb una llum brillant i molt a prop de la meua idea de com s'ha de cantar Wagner, com el *bel canto*. Un altre és Riccardo Chailly, amb el qual hem fet grans enregistraments. I és curiós, perquè tots dos són italians; jo estic convençut que aquesta és la manera com Wagner hauria volgut que se sentís la seva música. Hi ha un altre director que m'entusiasma, que és Christian Thielemann, que crec que és absolutament especial dirigint Wagner. Aquesta és la raó per la qual vaig voler tornar a Bayreuth, per poder fer Wagner amb ell. Tots dos tenim una manera idèntica d'acostar-nos a la nostra música, l'alemanya. I mai no ho hem parlat, només ho hem fet a l'escena i ja ens surt. Això és realment únic. Respecte de la producció que vaig fer... Tankred Dorst és un gran escriptor, però mai no havia fet res per a l'escena operística, i això és nota. Per tant, en aquests casos, el millor és tancar els ulls i deixar-se dur per la música.

-Els rols wagnerians que més ha encarnat -els tres Wotan i Hans Sachs-

són molt diferents...

-A propòsit d'això, puc fer un anunci, cantaré tots tres Wotans al Gran Teatre del Liceu, el 2013, 2014 i 2015, respectivament. Ja els he fet tantes vegades, que si els havia de tornar a fer, havia de ser en un lloc ben especial, i Barcelona ho és. La diferència que hi ha entre Wotan i Hans Sachs, per començar, és que quan fas Hans Sachs no ets un déu sinó un home, i pots riure a sobre de l'escenari. És un ésser humà i això fa que en gaudeixi molt... si no fos perquè el rol és molt llarg...

-Com entén vostè Wotan, un déu que, alhora, és molt humà...

-Exacte! Sobretot en *La Valquíria*, en l'escena final quan s'ha d'acomiar de Brünnhilde, és molt humà. A mi no m'agrada el Wotan de *Das Rheingold*, obsessionat amb l'or del Rin... però, en canvi, a *La Valquíria* hi ha una transformació en ésser humà, i això és molt commovedor. Hi ha una relació entre un pare i una filla. I, des que vaig ser pare, la meua manera de cantar Wotan és una altra; puc entendre molt millor el que està passant en aquella escena, el que està sentint de debò Wotan. Una altra cosa que és molt especial en els rols wagnerians, i això passa també amb Hans Sachs, és que per poder endinsar-te en la música, primer t'has d'haver endinsat en les paraules. Wagner va escriure ell sol els textos de les seves obres i no hi ha cap altre compositor que tracti el llenguatge d'aquesta manera, donant un so musical a les paraules.

-Troba a faltar cantar un altre tipus de repertori?

-A vegades sí... Vaig començar com a oboïsta i acostumava a interpretar totes les cantates de Bach i els concerts; és un dels meus compositors favorits.

Fa uns anys vam fer la *Passió segons sant Mateu* a Madrid, dirigint Frühbeck de Burgos; jo cantava Jesús i li vaig preguntar si calia que cantés amb la meua veu natural o amb una veu més tipus oratori, i em va dir: "*Et volem per la teua veu*." Això a Alemanya no podria ser, perquè els darrers trenta anys s'ha fet una espècie de diferenciació entre les veus d'òpera i les veus d'oratori. Una diferenciació que fa cinquanta anys no existia!

-És cert, el gran baix baríton alemany Hans Hotter era un grandíssim intèrpret de lied, d'oratori i un gran Wotan alhora!

-Això mateix! Per això crec que és una llàstima que existeixi aquesta diferenciació. És una estupidesa, però el mercat és així. A Alemanya et diuen: "*No, no pot cantar Bach, perquè canta Wagner*"; és una cosa absurda. No em lamento, però; tinc moltes coses precioses per fer en el futur, però crec que és una llàstima, una manca d'interès. Fa pocs anys que començo a proposar de fer recitals de *lieder*, com també feien Hans Hotter o Theo Adam, que sempre cantaven amb la seva veu natural! Per què, on està escrit que un recital necessita una veu sense cos? Allò interessant és que una veu gran sigui capaç també de fer pianíssims! El que no accepto és la manera com fan recitals a Alemanya, en què només porten veus "especialistes" en recitals, i es genera un mercat en el qual, si ets cantant d'òpera, no pots ser-ho de recitals. Estic intentant obrir-me camí en aquest món perquè estic molt convençut del que vull i del que m'agrada i no m'importa el que els altres pensin. És l'amor a la música el que em mou, i vull al meu voltant gent com jo.

Festival d'orquestres a Palau 100

L'esprint final de la vintena temporada de Palau 100 condensa en poc més de tres setmanes quatre grans formacions simfòniques de característiques ben diferents i amb programes, també, de gran diversitat.

PALAU 100. Orquestra Nacional Russa. Vadim Repin, violí. Dir.: Mikhaïl Pletnev. Glazunov, Prokófiev i Txaikovski. / Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Frank Peter Zimmermann, violí. Dir.: Josep Pons. Casablanca, Beethoven, Dvorák. / Orchestre National du Capitole de Toulouse. Orfeó Català. Anastasia Kalagina, soprano. Garry Magee, baríton. Dir.: Tugan Sokhiev. Brahms. / San Francisco Symphony. Dir.: Michael Tilson Thomas. Mahler.

PALAU DE LA MÚSICA. DEL 13 DE MAIG AL 2 DE JUNY DE 2011 (20.30 h).

per MERCEDES CONDE PONS

Una oportunitat de conèixer de prop la impetuositat de l'Orquestra Nacional Russa –liderada pel seu fundador, Mikhaïl Pletnev– en un repertori amb obres de tres grans mestres del repertori rus; gaudir de nou del violí de Frank Peter Zimmermann de la mà de la Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen i sota la batuta de Josep Pons; sentir l'Orfeó Català en l'immens *Rèquiem alemany* de Johannes Brahms al costat de l'Orchestre National du Capitole de Tolosa de Llenguadoc o gaudir d'una de les formacions nord-americanes més punteres, com és la Simfònica de San Francisco amb la *Sisena* de Mahler sota la direcció d'una de les batutes més convincents de l'actualitat: Michael Tilson Thomas.

Orquestra Nacional Russa. La formació orquestral nascuda sota l'òrbita de la Perestroika, en una iniciativa liderada per Mikhaïl Gorbatxov i Mikhaïl Pletnev, torna a la temporada de Palau 100 després de la seva darrera actuació al Palau de la Música Catalana, l'any 2005, sota la direcció de Mstislav Rostropóvitx. Malgrat l'escàndol que van provocar el darrer estiu les acusacions dirigides contra Mikhaïl Pletnev sobre un possible delictes de prostitució infantil a Tailàndia, el pianista i director rus ha continuat la seva carrera professional i, enguany, es presenta al capdavant de l'orquestra de la qual és fundador i director artístic. El programa, recolzat en tres puntals del simfonisme rus, inclou el preludi de la *Suite* núm. 1, op. 79, "Des de l'edat mitjana" del compositor romàntic Aleksandr Glazunov, el *Concert per a violí* núm. 2 en Sol menor, op. 63 de Serguei Prokófiev –estrenat curiosament l'any 1935 a Madrid sota la direcció d'Enrique Fernández Arbós– i la *Simfonia* núm. 3 en Re major, op. 29, "Polonesa" de Piotr Ílitx Txaikovski, que deu el sobrenom als rit-

mes populars de dansa provinents de Polònia que es condensen en el seu darrer moviment.

Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. La vinculació del director català Josep Pons amb el repertori contemporani es materialitza, en aquest concert amb la Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen, amb la presència del "Nocturn" dels *Tres epigrames per a orquestra* del sabadellenc Benet Casablanca a l'inici del programa. L'obra de Casablanca, estrenada l'any 2000, és una de les obres més interpretades del seu catàleg i remet al gènere epigramàtic, una composició breu d'inspiració poètica i caràcter irònic o festiu, sovintejat repetidament pel compositor. La Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen, formació nascuda l'any 1980, es presenta novament a la temporada de Palau 100, acompanyant aquest cop el gran violinista alemany Frank Peter Zimmermann, que interpretarà el conegut *Concert per a violí en Re major*, op. 61 de Ludwig van Beethoven. Com a colofó del programa, Josep Pons dirigirà la *Vuitena Simfonia* d'Antonin Dvorák, una obra que recull el bo i millor del geni melòdic del compositor bohemí i en la qual l'accent folklòric és molt present.

Orchestre National du Capitole de Toulouse. Debut d'una de les orquestres franceses més internacionals a la temporada Palau 100. L'Orchestre National du Capitole de Toulouse –formació simfònica creada a principi de segle XIX per sostenir la temporada operística del Teatre del Capitole– s'ha afermat els darrers anys com a orquestra per al repertori simfònic i actua al Palau de la Música Catalana al costat de l'Orfeó Català, en una esperada producció conjunta que té com a nucli el *Rèquiem alemany* de Johannes Brahms. Tugan Sokhiev, titular de la formació



TUGAN SOKHIEV

francesa des del 2008 després d'haver-ne estat des del 2005 el principal director convidat, esdevindrà a partir del 2012 director titular i artístic de la Deutsches Symphonie-Orchester de Berlín. El jove i emergent director rus conduirà aquesta magna obra simfonicocoral que tindrà com a principal atractiu l'actuació de l'Orfeó Català, en un òptim estat de forma.

San Francisco Symphony. La prestigiosa formació nord-americana, una de les més ben valorades dels Estats Units, torna a Palau 100 en l'any del seu centenari sota la direcció del seu titular, Michael Tilson Thomas, que hi ocupa el càrrec des de l'any 1995. Amb un programa homenatge a Gustav Mahler –en l'any de la commemoració del centenari de la seva mort–, l'SFS (com es coneix popularment la formació) interpretarà la seva *Sisena Simfonia*, tot un monument simfònic. La San Francisco Symphony va ser fundada per Henry Hadley l'any 1911 i després de perillar-ne l'existència durant l'època de la Gran Repressió, va ser rescatada pel prestigiós mestre francès Pierre Monteux, el qual la va restaurar i posar a la primera línia artística. Des de llavors, grans batutes, com les de Leopold Stokowski, Georg Solti, Erich Leinsdorf, George Szell, Bruno Walter i Ferenc Fricsay l'han dirigit i mestres com Seiji Ozawa i, des de 1995 Michael Tilson Thomas, n'han estat titulars. El director nord-americà ha dut a terme una important revitalització de l'orquestra i, en concret, l'ha posat al capdavant en la interpretació de les simfonies de Gustav Mahler, de qui recentment han enregistrat el catàleg íntegre.

RMC
319

Aldo Ciccolini

interpreta Mozart

IBERCAMERA. Orquestra Simfònica de Viena. Aldo Ciccolini, piano. Dir.: Fabio Luisi. Schubert, Mozart, Beethoven. L'AUDITORI, 31 DE MAIG (21 h).

El veterà pianista italià Aldo Ciccolini clausura la XXVII temporada d'Ibercamera al costat de l'Orquestra Simfònica de Viena amb un sucós programa a cavall entre el classicisme i el primer romanticisme, amb grans obres de Schubert, Mozart i Beethoven.

És una ocasió, també, per viure en directe el retrobament entre mestre i alumne: Aldo Ciccolini i Fabio Luisi –el titular de la formació austríaca va ser alumne de l'eminent pianista a París. Luisi, en un dels moments més sòlids de la seva carrera professional, torna a Barcelona en un concert simfònic amb un repertori que remet a les arrels del gran simfonisme romàntic que es desenvoluparà al llarg del segle XIX. Un programa que obre el foc amb la inspiradíssima *Sinfonia* núm. 8, "Inacabada" de Schubert. Un exercici de maduresa i genia-

litat que el compositor vienès va deixar inacabat malgrat haver sobreviscut encara sis anys a la data de la composició dels dos primers moviments que se'n conserven. Diversos intents de reconstruir-ne els esbossos trobats i que haurien d'haver-la completat, mai no s'han imposat a la tradició d'interpretar de forma autònoma els dos moviments originals de Schubert. Contemporani a l'estrena de la seva joiosa òpera *Le nozze di Figaro*, el *Concert per a piano i orquestra* núm. 23 en *La major* de Mozart és un dels més populars del seu catàleg. La frescor i brillantor del característic esperit classicista que es desprèn de la partitura de Mozart –el concert va ser escrit l'any 1786– marca distàncies amb la rauxa que amara la *Sinfonia* núm. 3, "Heroica" de Beethoven. La melangia del segon moviment del concert de Mozart és més dolça i pacífica que no pas



la del segon moviment de l'obra de Beethoven, més contingut i sever. El pas del classicisme al romanticisme, doncs, hi és evident.

Fabio Luisi es presenta novament a Barcelona al capdavant de la seva orquestra austríaca, que tan bé coneix l'esperit vienès que amara les tres obres programades, amb l'al·licient afegit de fer-ho al costat d'un dels genis vius del piano com és Aldo Ciccolini, de vuitanta-sis anys i un dels pocs pianistes en actiu en una edat tan avançada.

Mahler tanca la temporada de l'OBC

TEMPORADA OBC. Christianne Stotjin, mezzosoprano. Cor Madrigal (cor de dones). Cor Vivaldi. Dir.: Pablo González. Bach-Webern, Schubert, Mahler, Strauss. L'AUDITORI, DEL 20 DE MAIG AL 7 DE JUNY (CAL CONSULTAR DATES I HORARIS).

La temporada actual de l'OBC s'acomiada del públic de L'Auditori amb dos concerts en què Mahler torna a ser l'eix central de la programació. En aquest cas, la coincidència amb la commemoració del centenari de la seva mort durant aquest mes dóna una dimensió especialment emotiva als dos darrers programes que entre final de maig i principi de juny clouen la temporada de l'OBC.

Gustav Mahler, mort el 18 de maig de 1911 a Viena als cinquanta anys, va deixar incompleta la seva darrera simfonia –catalogada com la desena–, de la qual l'any passat vam poder sentir la versió completada per Remo Mazzetti. En el concert que dirigirà el titular de la formació orquestral barcelonina, Pablo González, podrem sentir l'únic movi-

ment completat pel compositor –que s'acostuma a interpretar d'una manera independent– al costat de tres grans obres escollides deliberadament per a l'ocasió. El programa suggereix un viatge temporal des de les arrels de l'harmonia moderna –amb el suggerent arranjament d'Anton Webern de la *Fuga ricercata* de Johann Sebastian Bach–, passant pel gran simfonisme romàntic germànic que representa la *Inacabada* de Schubert, fins al profund poema simfònic de Richard Strauss, *Mort i transfiguració*, compost entre els anys 1888 i 1889. És significatiu que Webern s'interessés per l'obra de Bach; un punt i a part en la línia d'evolució de la música occidental i un explorador dels extrems harmònics que, sens dubte, devia resultar enigmàtic als membres de la Segona Escola de

Viena. Schubert, exponent de la Primera Escola de Viena, aconseguí cotes de genialitat sense precedents en aquesta encisadora simfonia interrompuda. I Strauss, rival i alhora amic de Mahler, explorà nous horitzons expressius contemporàniament al compositor bohemí, i aconseguí resultats diversos però igualment enriquidors, com es fa palès en aquest poema simfònic.

Si l'any passat la temporada finalitzava amb la seva *Segona Simfonia*, enguany és la *Tercera Simfonia* de Mahler la protagonista del concert final de temporada. Juntament amb la secció femenina del Cor Madrigal, el Cor Vivaldi i la mezzosoprano Christianne Stotjin, l'OBC i el seu titular, Pablo González, abordaran aquesta immensa obra simfònica que conté dos fragments poètics extrets del llibre de Friedrich Nietzsche *Així parlà Zarathustra* i del cançoner popular *El corn màgic dels infants*: "Es sungen drei Engel" (Tres àngels cantaven), respectivament.

PAPER D'ASSAIG

La balada d'Edward

per MIQUEL
DESCLOT

POETA



L'any 1765, l'anglès Thomas Percy va publicar les seves *Relíquies de poesia anglesa antiga*, un remarcable recull de balades més o menys antigues, més o menys retocades pel curador, encapçalat per la venerable *Chevy Chase* que ja havia despertat l'admiració incondicional de poetes renaixentistes com Sir Philip Sidney o Ben Jonson. Era la primera vegada, de fet, que s'aplegava i es publicava un conjunt tan important de balades antigues (l'equivalent nòrdic dels nostres romanços). La majoria, com la mateixa *Chevy Chase*, eren balades de frontera (*border ballads*), sorgides de la incòmoda i sovint violenta convivència de les comunitats anglesa i escocesa, a la ratlla entre les dues nacions. Aquella publicació pionera havia de tenir una influència decisiva en la cristallització iminent de la nova estètica romàntica, al costat de l'edició contemporània de l'*Osian* de James Macpherson. Curiosament, la primera conseqüència de relleu la trobarem a Alemanya, on tant la publicació de Percy com la de Macpherson van tenir un ressò extraordinari. L'any 1774, el poeta alemany Gottfried August Bürger, bon coneixedor de les lletres angleses i en particular del llibre de Percy, va publicar la balada *Lenore*, amb una macabra història d'ultratomba, que de seguida es va convertir en un model per a la balada romàntica alemanya. Només quatre anys més tard, el gran Johann Gottfried von Herder va començar a publicar les seves *Veus dels pobles en cançons*, que no eren sinó versions alemanyes de balades forasteres (unes quantes, adaptades directament del recull de Percy). La moda de la balada havia esclatat amb força a Alemanya, i des d'allà es va propagar a altres parts d'Europa (fins i tot va rebotar a la mateixa Anglaterra de Percy, on en pocs anys es van publicar set versions poètiques de la *Lenore* de Bürger). Van escriure balades Goethe i Schiller, i també els seus successors romàntics (com Uhland, Brentano o Heine), i fins poetes força més tardans (com Fontane o Meyer). A Anglaterra, l'estètica romàntica triomfava justament amb la publicació de les *Balades líriques* de Coleridge i Wordsworth (1798).

La florida de la balada romàntica va trobar de seguida, almenys en terres

germàniques, la seva traducció musical. No ho tenia tan fàcil com la cançó lírica, per l'extensió mateixa de la balada (no oblidem que una balada és un poema narratiu: *Lenore* consta de trenta-dues estrofes de vuit versos cadascuna), però malgrat tot no va deixar d'estimular la imaginació dels músics. Encara dins el segle XVIII, compositors com Johann Friedrich Reichardt o Johann Rudolf Zumsteeg, avui força oblidats, van experimentar amb èxit en el gènere i van influir el jove Schubert, que també s'hi va exercitar. De fet, la primera obra mestra indiscutible de la balada musical és l'*Erkönig* que Schubert va escriure als divuit anys sobre una no menys magistral balada de Goethe. Si amb *Gretchen am Spinnrade*, de 1814, el vienès s'erigia en el primer gran mestre del lied alemany, amb *Erkönig* s'erigia l'any següent en el primer gran mestre de la ballade alemanya. Així i tot, la seva producció baladística va ser sempre, quantitativament, molt inferior a la liederística. Durant el segle XIX, altres compositors es van interessar per la balada, com ara Schumann, que en va fer un autèntic gènere simfonicocoral. I a les portes del XX, els *Gurrelieder* de Schönberg s'inscrivien encara en la tradició de la balada romàntica.

Potser la mena de balada més característicament romàntica és aquella que se les heu amb la manifestació del sobrenatural: la *Lenore* de Bürger, el *Herr Oluf* de Herder o de nou l'*Erkönig* de Goethe en són exemples antonomàstics. Però aquí em vull centrar en una balada no sé si dir-ne de terror psicològic, extreta del llibre de Herder, que al seu torn l'havia traduïda del recull de Percy: *Edward*. Es tracta d'una balada escocesa, en forma dialogada, a la manera del nostre romanç del Comte Arnau, que va exercir una rara fascinació entre els compositors germànics:

“—Per què l'espasa tens que sagna, / Edward, Edward? / Per què l'espasa tens que sagna, / i per què estàs tan trist, oh? // —Oh, he mort el meu falcó tan bo, / mare, mare, / oh, he mort el meu falcó tan bo, / i ja no en tinc cap més, oh! // —La sang del falcó no és tan roja, / Edward, Edward, / la sang del falcó no és tan roja, / fill meu, deixa-m'ho dir, oh! // —Oh, he mort el meu cavall rojal, / mare, mare, / oh, he mort el meu cavall rojal, / que era tan lliure i ferm, oh! // —Era ja vell i no et calia, / Edward, Edward, / era ja vell i no et calia, / un altre mal et puny, oh! // —He mort el meu estimat pare, / mare, mare, / he mort el meu estimat pare, / i això em rosega el

cor, oh! // —I com ho pagaràs tu ara, / Edward, Edward, / i com ho pagaràs tu ara, / fill meu, digue-m'ho a mi, oh? // —No posaré ja els peus en terra, / mare, mare, / no posaré ja els peus en terra, / me n'aniré a la mar, oh! // —I què serà del teu casal, / Edward, Edward, / i què serà del teu casal, / tan ferm i tan bonic, oh? // —Que aguantis fins que caigui a trossos, / mare, mare, / que aguantis fins que caigui a trossos, / ja no el veuré mai més, oh! // —I què han de fer el fill i la dona, / Edward, Edward, / i què han de fer el fill i la dona, / quan tu seràs en mar, oh? // —El món és ample, que hi mendiquin, / mare, mare, / el món és ample, que hi mendiquin, / ja no els veuré mai més, oh! // —I què li deixes, a la mare, / Edward, Edward, / i què li deixes, a la mare, / fill meu, digue-m'ho a mi, oh? // —El foc roent de tot l'infern, / mare, mare, / el foc roent de tot l'infern, / que ella és qui m'hi ha empès, oh!”

El primer compositor que es va interessar per aquesta tràgica balada va ser el jove Carl Loewe, contemporani de Schubert, que en va publicar una versió com a primer número del seu *opus 1*, l'any 1818 (al costat d'una notable versió de l'*Erkönig*). Loewe va escometre *Edward* com una petita escena dramàtica seqüenciada, paradoxalment resolta amb un sol cantant, d'un gran efecte patètic (escolteu-ne la magnífica interpretació de Dietrich Fischer-Dieskau amb Jörg Demus, per exemple). També s'hi va interessar el darrer Schubert, que l'any 1827 en va escriure un duet per a soprano i baríton, amb piano. El contrast amb l'obra de Loewe, però, no pot ser més xocant: Schubert la converteix en un diàleg aparentment intranscendent, resolt en forma de cançó estròfica, on l'horror de fons es manté latent sota la superfície “rutinària” d'una manera torbadora (en podeu escoltar la versió de Marie McLaughlin i Thomas Hampson, amb Graham Johnson). Finalment, bastants anys més tard, s'hi va fixar Johannes Brahms. Ja de ben jove, l'any 1854, va escriure una balada per a piano sol sobre el poema (és la primera de les *Balades*, op. 10). Però més tard, el 1877, en va compondre encara un duet vocal amb piano. I aquí, el compositor que mai no havia escrit per al teatre hi aconseguia una estampa dramàtica altament emotiva, sense abandonar el disseny estròfic de fons, en una tercera via entre Loewe i Schubert (escolteu-ne, si us plau, la versió de Brigitte Fassbaender i Peter Schreier amb Karl Engel). La comparació de les tres solucions, totes magnífiques, pot ser una lliçó —ben recomanable— sobre les relacions entre música i poesia.

RMC
319

L'OMBRA ALLARGADA DE...

Eulogio Dávalos

Una guitarra xilena que defensa el llegat musical català



L'ALCALDE HEREU FELICITA DÁVALOS EN L'ACTE DE LLIURAMENT DE LA MEDALLA D'OR DE LA CIUTAT

per ANA MARÍA DÁVILA

RMC
319

El passat mes de novembre, l'alcalde de Barcelona, Jordi Hereu, va lliurar al guitarrista xilè fincat a Barcelona Eulogio Dávalos Llanos, la Medalla d'Honor de la ciutat. Un guardó que ha premiat no només una carrera musical *"que ha sabut conciliar les més altes aspiracions artístiques amb el compromís social"*, sinó també les seves *"meritòries contribucions a l'enriquiment de la vida musical barcelonina"*.

Han passat 36 anys des que Eulogio Dávalos (Santiago de Xile, 1945) va arribar a Catalunya fugint de l'horror de la dictadura pinochetista. Com tots els exiliats, per a Dávalos aquella era una situació transitòria i mai va imaginar que no només faria la seva vida a Catalunya, sinó que acabaria deixant en aquesta terra una gran empremta.

Artista compromès musicalment i socialment, Dávalos ha exercit un llarg i fecund mestratge que ha contribuït de manera decisiva a la formació de nous valors de la guitarra catalana; ha lluitat infatigablement per la recuperació de la figura del guitarrista Miquel Llobet, tasca que l'ha portat a la creació d'un concurs internacional que du el seu nom, i ha dedicat esforços ingents a reforçar l'intercanvi cultural entre Catalunya i Xile.

"He fet moltes coses, però darrere de totes només hi ha hagut un sentiment per aquesta terra. Mai no m'he pres això com un deure. Simplement ha estat una qüestió de dir «què aportes tu al país que

t'acull»", exposa el músic.

Nascut en el si d'una família de músics –el seu pare era pianista i director d'orquestra, i la seva mare, saxofonista i guitarrista– Eulogio Dávalos va gaudir de la consideració de *"revelació artística"* quan encara era un nen. El seu primer concert al Teatro Municipal de Santiago de Xile, als vuit anys, va marcar l'inici d'una trajectòria artística precoç.

Amb el temps, i paral·lelament a la seva exitosa carrera com a solista –va ser el primer guitarrista llatinoamericà que va gravar el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, i durant més de vint anys va formar duo amb l'argentí Miguel Angel Cherubito–, Dávalos es va implicar també en tasques de promoció i difusió cultural que el van portar a exercir el càrrec de cap de l'Àrea de Música del Ministeri d'Educació durant el govern de Salvador Allende. El cop d'Estat de 1973 posà fi a tots aquests projectes i obrí el camí de l'exili.

Amb aquest bagatge, 30 dòlars a la butxaca i una guitarra, va arribar a Barcelona el 17 de gener de 1975. Des de llavors, Eulogio Dávalos ha estat un lluitador infatigable per la recuperació històrica de la guitarra catalana. *"Catalunya era un referent de la guitarra clàssica mundial i, a més, jo havia estudiat amb José Pavez Rojas, un músic xilè deixeble de Llobet. Ell m'havia fet conèixer música d'aquí, i això havia despertat en mi, abans de venir, un sentiment molt especial cap a Catalunya"*, explica el guitarrista. *"Malauradament, tot el que havia estat Catalunya en aquest sentit es va perdre amb la guerra civil. Quan vaig arribar em va sorprendre molt descobrir*

que no existia, per exemple, cap centre de guitarra Ferran Sor. Llavors, en veure que hi havia aquell buit, em vaig posar de seguida a intentar fer coses."

Amb la pedagogia com a eix principal de la seva activitat –durant 25 anys, el seu Estudio Musical va ensenyar més d'una generació de guitarristes catalans a *"cantar amb l'instrument"*–, Eulogio Dávalos ha abocat esforços especials a la creació del Certamen Internacional de Guitarra de Barcelona Miquel Llobet, un projecte que es va posar en marxa el 1995 però que, per manca de suport, va haver d'esperar deu anys per tenir continuïtat.

Recuperat el 2005, des de llavors el concurs no només ha donat suport al treball de nous valors mitjançant premis en metàl·lic i gires de concerts. També ha estimulat el coneixement de la vida i obra de Llobet i ha propiciat la creació d'un centre d'estudis, el Cercle Guitarrístic a Catalunya. *"Em sento molt satisfet, perquè veig que aquest esforç és valorat i reconegut en els ambients musicals. Tot i això, encara em falta aquella tranquil·litat de no haver de patir cada any per veure què passarà i, sobretot, la incorporació de gent d'aquesta terra, que agafi aquesta responsabilitat quan nosaltres no hi siguem"*, assenyalava el músic.

Per a Dávalos, el fet d'haver repartit temps i esforç en totes aquestes activitats no ha estat en cap cas una resta. *"El sentiment que experimento fent aquestes coses és el mateix que quan sóc dalt de l'escenari fent un concert. Crec que totes aquestes facetes són part d'un tot. Si en deixés de banda una, em faltaria quelcom fonamental"*, confessa. *"Potser sí que abocar-me a tot això m'ha restat temps per a mi mateix com a guitarrista, però em trobo bé. No són coses que lamenti. Perquè, al cap i a la fi... què és una carrera? És veritat que als vint anys tothom vol recórrer el món, però jo també penso que el solista no pot ser algú apartat de la societat en què viu. I que, per sobre d'artistes, som persones."*

President del Centro Salvador Allende de Barcelona, Eulogio Dávalos s'ha significat també pel seu permanent esforç per mantenir viva la memòria del drama històric que va patir el seu país natal –ha impulsat la creació d'una plaça i un homenatge anual a la figura d'Allende a Barcelona– i per enriquir els vincles culturals entre Catalunya i Xile. Fundador del Festival Internacional de Guitarra de Xile, molts guitarristes han travessat l'Atlàntic –en ambdues direccions– de la seva mà.

"Em sento tranquil perquè crec que he complert amb Xile. Ara, la meua gran il·lusió és que el concurs quedi com una aportació a la cultura catalana", diu.



Victoria de los Angeles. Victoria from the heart. Love Songs

Lieder de Brahms, Schubert, Schumann, Ravel, Hahn, Canteloube, Fauré i àries d'òpera de Puccini, Mozart, Gounod i Verdi.
COLUMNA MÚSICA.

Un enregistrament interpretat per Victòria dels Àngels és, per definició, un compendi de bellesa; un tot de sensibilitat, exquisidesa i musicalitat refinada. I després d'això potser no caldria afegir res més, perquè en essència no hi ha res més de fonamental que s'escapi del que s'acaba d'exposar.

La Fundació Victòria dels Àngels, amb el segell Colum-

na Música, continua la seva benèfica tasca de projecció del llegat de la gran cantant barcelonina amb diverses i totes elles saludables iniciatives, entre les quals figura en un lloc cabdal la reedició del seu extensíssim patrimoni discogràfic. És un degoteig esplèndid de productes que ens permet recuperar moments memorables del seu art.

En aquest cas, hom ha

comptat amb el suport de la Foundation for Science, Health and Education promoguda pel famós cardòleg català Valentí Fuster; d'aquí la idoneïtat del títol.

Idoneïtat que es completa amb la del subtítol (*Love songs*), que és el leitmotiv de l'enregistrament. O sigui, un compendi –valgui la insistència del terme– de temes presidits, com en pocs d'altres, pel concepte bellesa de les composicions i naturalment per la d'unes interpretacions que agombolen tots els atributs no sols del millor moment de la carrera de Victòria dels Àngels –las majoria procedeixen de versions de les dècades dels cinquanta i seixanta–; ens trobem en aquell territori que contínuament ens situa davant del dilema: “És possible fer-ho millor?” A

més, comptant amb col·laboracions de tant de pes com acompanyaments al piano de Gerald Moore, Geoffrey Parsons i García Morante; del baríton Dietrich Fischer-Dieskau en alguns temes i de les orquestres de les òperes de Roma i París, amb batutes com les de Tullio Serafin i André Cluytens. Fet que completa el gran atractiu del producte. Això i, és clar, un aplec d'obres conegudes (*lieder* i àries d'òpera) d'una bellesa –mot inevitablement recurrent– de tall eminentment romàntic, fora de ponderació. I per acabar dues breus composicions de la mateixa Victòria sobre poemes de Paul Gélraldy acompanyant-se a la guitarra que descobreixen una faceta amagada, enriquidora, si encara cal, de la seva personalitat. **J. Comellas**



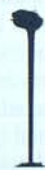
RAFAEL FERRER Sardanes

COBLA SANT JORDI-
CIUTAT DE BARCELONA.
Enric Ortí, tenora solista.
Dir.: Francesc Cassú.
PICAP.

La Cobla Sant Jordi ha aprofitat el centenari del naixement del compositor i director musical Rafael Ferrer per fer públic el segon volum discogràfic del projecte que recollirà la seva obra completa per a cobla. Jordi León va ser l'encarregat d'iniciar aquest projecte ara fa gairebé 15 anys amb l'aparició del primer volum, i esperant l'edició que recollirà l'obra de format lliure, Francesc Cassú hi ha donat continuïtat per tancar el catàleg en què el creador va utilitzar la sardana com a forma d'expressió musical. Tots dos volums donen per si sols una perspectiva completa de l'evolució estètica del mestre en incor-

porar-hi cronològicament obres de totes les èpoques i repartint equitativament les que han obtingut més presència social. En tot cas, el volum actual permet copsar d'una manera més diàfana la imatge més inconeguda d'un Rafael Ferrer que es descobreix com un dels principals paradigmes de l'intimisme melòdic català. Potser per la qualitat de les obres, potser per la indubtable maduresa que la Cobla Sant Jordi ha assolit amb el temps, o potser per la batuta d'un Francesc Cassú que, com Jordi León, es declara ferventment ferrerià. Siguí com sigui, amb tots aquests magnífics elements interpretatius fan sorgir de la sobrietat de recursos musicals de Ferrer la màxima profusió d'emocions, decorosament defensades pels solistes de la Sant Jordi en obres majestuoses com *Balada mediterrània*, recollidament intimistes com *Miana* o disfrutablement extravertides com *Vallderoure*. Amb tot, els moments estel·lars se situen en les delicadíssimes versions de *Tendresa*, *Verd de pi*, *blau de mar* i, sobretot, *Granet de blat*, obra senyera d'un volum amb què la cobla signa una de les seves propostes discogràfiques més acurades. **Josep Pasqual**

ESTEVE MOLERO
& COBLA MARINADA
LA MÚSICA DE NINO ROTA



La música de Nino Rota

COBLA MARINADA.
Dir.: Esteve Molero.
AUDIOVISUALS DE SARRIÀ.

Des del seu retorn formatiu a Rotterdam, Esteve Molero està mostrant una mena d'hiperactivitat que se centra en bona mesura en el món de la cobla, creant, induint o participant en diverses propostes artístiques en què la sardana se sotmet als canons més estrictament musicals del terme. La Cobla Marinada comparteix aquests interessos, i ara sublima una història plena d'incursions en aquest món amb un projecte artístic de projecció indubtable centrada en la música de Nino Rota. Xavi Piñol, el productor musical de la proposta, ha vist amb molta claredat les possibilitats sonores que l'esfera musical de Rota pot aportar a la cobla, i aprofitant el cente-

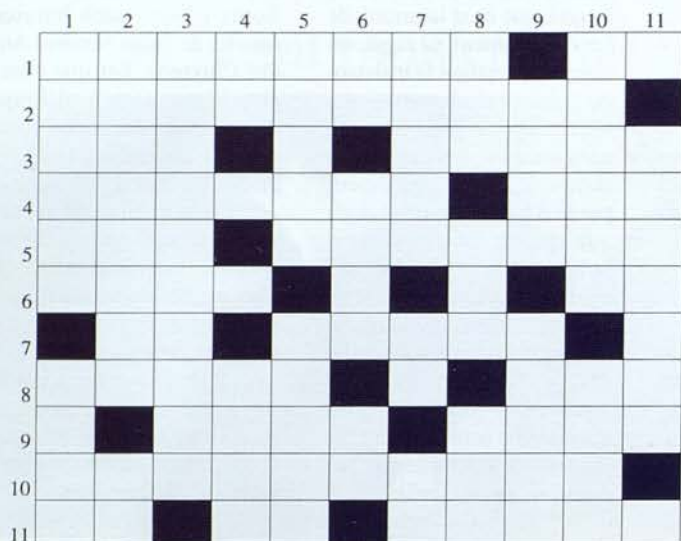
nari del naixement del polièdric compositor italià ha teixit un projecte en què no ha dubtat a fer-se acompanyar per Molero, que actua com a director musical i arranjador. “La bellesa sempre emociona. Entristeix, d'alguna manera, encara que es tracti de quelcom alegre.” És una màxima de Rota que protagonitza el llibret d'aquesta proposta i que il·lustra a la perfecció el contingut de l'àlbum. Emotivitat, delicadesa, alegria continguda, impressions íntimes... són algunes de les característiques més estrictament fellinianes que l'estètica de Rota adornava amb plenitud, perfectament traslladades per la Cobla Marinada en un treball musical perfecte. La trompeta de Carles Raya transporta amb total nitidesa *Els valsos del Padrí*, mentre que Dani Navarro es converteix en l'interpret ideal del *Concert per a trombó*, i juntament amb altres propostes de Rota, l'esfera musical del disc es completa amb *Les notes de l'amor* que el seu hereu sonor Nicola Piovani va compondre per a Bigas Luna. El llac català es tanca amb *La ballarina i el soldadet de plom*, la sardana de Francesc Cassú que més bellament pot il·lustrar els lligams sonors entre Rota i la cobla.

Josep Pasqual

RMC
319

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 d'abril 2011 (núm. 318)

Horizontals. 1. Compositor barceloní, autor de l'obra simfònica *Anna Frank*, un símbol. 440 vibracions per segon del revés. 2. Temperaments. 3. Societat Internacional de Trompistes. Un pont de violí fent la vertical. Relatiu al vent, com ara un aeròfon. 4. Estimarien antigament. Nicolau, Morera i Altisent. 5. Uns quants compassos de Leroy (Anderson). Inici de la cançó nadalenca que convida a picar rítmicament (del revés, dues paraules). 6. Sordesa per les vocals. Nono, Nielsen o Nicanor (Zabaleta). Res-pighi, Romberg o Ruera. Codina, Comalada o Cordero. 7. Limiten l'editora. Emet sons vocals, més o menys afinats. Fort a la partitura. 8. Nom popular de l'herpes labial que tant empenya els trompetistes (del revés). Una timbala vista des de l'orgue. Carbó sense gos. 9. Ravel, Rameau o Rakhmàninov. Membranòfon en anglès. Capen els futurs *castrati*, però no del tot. 10. Ciència de les castanyoles. 11. Vibració audible. Societat Lírica. La Major d'estiu és la més musical de l'any.

Verticals. 1. Enric i Pau: germans músics del Vendrell. Indispensables per als violinistes. 2. Creacions artístiques que duren ben poc. Limiten en Rigoletto. 3. Frenant a la partitura. 4. Viena consonàntica. Aquesta i la següent són les lletres brodades al llençol de Robert Schumann. Música, pintura i literatura, per dir-ne només tres. 5. Les cinc vocals en anàrquica disposició. Culpa despentinada. 6. Cinquanta romans sobre cent romans. Instrument per al músic professional. Mil romans sobre cinquanta romans. 7. Client decapitat. El que diu el director quan li demanes que et deixi la batuta. Oriol Feliu. 8. Tres timbales vistes des de l'orgue. La poesia, per dir-ne només un. En Pagès (Xavier, compositor de Ribes), sense cap ni peus. 9. Sense ordre, les consonants d'en Glenn (Miller, és clar). El que toca l'arpa s'esmuny per l'11 horitzontal. 10. La de força li posen al músic boig (cap amunt). En anglès: pulsació, ritme. 11. Els darrers cinquanta romans de l'encreuat. Instrument que sona fatal, i a més deu fer pudor. La major.

Solucions en el número següent.

sidokus.com

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

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 ombrades (en ordre: d'esquerra a dreta i de dalt a baix) sonen els primers compassos de la peça musical que s'indica al peu del *sidoku*.
Solucions en el número següent.

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

<www.sidokus.com>

«Là ci darem la mano» de Don Giovanni (W. A. Mozart)

RMC
319Sidoku d'abril 2011 (núm. 318)
Bon dia (Els Pets)



SOM MÚSICA

TARDES AL PALAU

TEMPORADA 2010/11

CONCERT NÚM. 1 Sala de Concerts

Dilluns, 21 de març de 2011 - 19.00 h
Preus: 20 i 25 €



ORQUESTRA SIMFÒNICA JULIA CARBONELL DE LES TERRES DE LLEIDA CORAL SANT JORDI

Marta Mathéu, Francina
Josep Fadó, Eloi
Toni Marsol, avi Castellet
Jordi Casanova, Baldiri
Anna Puche, Catrina
Alfons Reverté, director

Recital de sarsuela

J. M. Usandizaga: *Las Golondrinas* (Pantomima)
G. Giménez: *El baile y la boda de Luis Alonso*
(intermedis)
R. Martínez Valls: *Cançó d'amor i de guerra*

CONCERT NÚM. 4 Sala de Concerts

Dissabte, 14 de maig de 2011 - 19.00 h
Preus: 12 i 15 €



ESBART MARBOLENY

Aigua, espectacle de dansa segons danses i cançons
tradicionals catalanes

CONCERT NÚM. 2 Sala de Concerts

Dissabte, 2 d'abril de 2011 - 19.00 h
Preus: 12 i 15 €



COBLA SANT JORDI- CIUTAT DE BARCELONA

Rubén Gimeno, director

S. Brotons: *Les encaixades*
F. Taverna-Bech: *Rondalles*
J. Garreta: *Nydia*
R. Ferrer: *Imatges* (suite), op. pòstuma
E. Casals: *Heroica*
E. Toldrà: *Atzavares i baladres*
J. Serra: *La moixeranga d'Algemesi*
A. Ros Marbà: *Festa a ciutat*
M. Oltra: *Suite primària per a dos clarinets i cobla*

CONCERT NÚM. 5 Sala de Concerts

Dilluns, 6 de juny de 2011 - 19.00 h
Preus: 20 i 25 €



MÚSICA I CINEMA ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS

Rubén Gimeno, director

Homenatge a Nino Rota (centenari del naixement)

Pel·lícules:
Assaig d'orquestra; *Romeo i Julieta*; *Amarcord*; *El Padrí*;
La strada; *8 1/2* (Otto e mezzo); *Titanic*; *Hi havia una
vegada Amèrica*; *Gladiator*; *La guerra de les galàxies*

CONCERT NÚM. 3 Sala de Concerts

Dilluns, 9 de maig de 2011 - 19.00 h
Preus: 12 i 15 €



ORIGINAL JAZZ ORQUESTRA TALLER DE MÚSICS

D. Ellington - C. Basie: *Satin Doll*
D. Reinhardt: *Djangology*
J. Coltrane: *Naima*
Ch. Mingus: *Song with Orange*
Th. Jones - B. Brookmeyer: *Skylark*
Ch. Parker: *Moose the Mooche*
M. Davis: *Tutu*

CONCERT NÚM. 6 Sala de Concerts

Dilluns, 20 de juny de 2011 - 19.00 h
Preus: 12 i 15 €



BROSSA QUARTET DE CORDA

Alex Puig i Pere Bartolomé, violins
Laia Besalduch, viola
Quico Pugés, violoncel
Gregori Ferrer, acordió cromàtic
Josep Pinyu Martí, percussions
Marta Valero, cantant

Les cançons dels brigadistes

Gallo negro, gallo rojo; *Si me quieres escribir*; *El quinto
regimiento*; *Viva la quinta brigada*; *Los soldados del
pantano*; *Bella ciao*; *Los cuatro generales*; *Canción de
las brigadas internacionales*; *Himno de Riego*; *No
pasarán*; *Dime dónde vas morena*

**Entrades
a la venda**

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

31 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA PAU CASALS


**AUDITORI
PAU CASALS**

EL VENDRELL (SANT SALVADOR)
TEL. 977683468

JULIOL AGOST 2011

JULIOL

9 _____
CONCERT INAUGURAL
Ensemble Explorations
Roel Dieltiens, violoncel

16 _____
Cor Zongora

21 _____
Cobla Marinada

23 _____
Andrea Marcon, orgue
ESGLÉSIA PARROQUIAL DEL VENDRELL

29 i 30 _____
Orquestra de cambra de Múnic

AGOST

4 _____
Acadèmia 1750

6 _____
Misha Maisky, violoncel

11 _____
Orquestra Camerata XXI
Joaquín Achúcarro, piano

13 _____
La Real Cámara

18 _____
Berg Orchestra de Praga

19 i 20 _____
Berg Orchestra de Praga
The Beatles go Baroque

25 _____
Trio Puella

27 _____
Spanish Brass Luur Metalls

28 _____
CONCERT FAMILIAR
Spanish Brass Luur Metalls

i FESTIVAL JOVE "MÚSICA ALS JARDINS"
VIL·LA MUSEU PAU CASALS

