NÚMERO 324 · 4€ NOVEMBRE - DESEMBRE 2011

REVISTA MUSICAL CATALANA

› **ÀLEX OLLÉ**
Dolç moment per a
La Fura dels Baus

› **ORFEÓ CATALÀ**
100 anys de la
'Missa en Si menor'

› **PHILIPPE JAROUSSKY**
Contratenor contra corrent

'Le Grand Macabre'

L'ANTIÒPERA DE LIGETI AL LICEU

DOSSIER:
Els Ballets Russos
a Barcelona

RUBÉN GIMENO CELEBRA ELS 25 ANYS DE "LA SIMFÒNICA"

PALAU 100

EL PALAU *SENT*

2011 · 2012

ABONA'T A PALAU 100 **piano**

Aquesta temporada obtindràs molts avantatges:

- 25 % de descompte
- Possibilitat de canviar les entrades quan no puguis assistir!

Preu d'abonaments de 32 a 135 €
Venda d'abonaments fins a l'1 de desembre

Informació i venda:
Tel. 93 295 72 42
A/e: abonaments@palaumusica.cat

PALAU 100 **piano**

Divendres, 2 de desembre de 2011, a les 20.30 h

LARS VOGT, piano

Schönberg: *Sis petites peces per a piano, op. 19*
Schubert: *Sonata en Sol major, D. 894, "Fantasia"*
Brahms: *Intermezzi, op. 117*
Brahms: *Variacions sobre un tema de Paganini, op. 35/1* (primer llibre)

Preu: 60€ | 42€ | 30€ | 21€ | 14€

"Un dels músics més extraordinaris amb el qual he tingut la fortuna d'estar associat"
Sir Simon Rattle

19.30 h **Conferència PARLEM DE MÚSICA**
amb **Benet Casablancas**, compositor.
Entrada lliure · Aforament limitat

Dilluns, 19 de desembre de 2011, a les 20.30 h

HÉLÈNE GRIMAUD, piano

Mozart: *Sonata en La menor, K. 310*
Berg: *Sonata op. 1*
Liszt: *Sonata en Si menor, S. 178*
Bartók: *Danses populars romaneses*

Preu: 60€ | 42€ | 30€ | 21€ | 14€

"Un dels recitals més interessants i desconcertants que he sentit en molt de temps" International Record Review · Londres, 2008

19.30 h **Conferència PARLEM DE MÚSICA**
Raimon Colomer, realitzador i presentador de Catalunya Música
Entrada lliure · Aforament limitat

Dimarts, 20 de març de 2012, a les 20.30 h

GRIGORIJ SOKOLOV, piano

Programa per determinar

Preu: 60€ | 42€ | 30€ | 21€ | 14€

Virtuosisme, sensibilitat i exuberància del gran pianista rus

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

La competitivitat, antídot contra la crisi

En un exemplar de la publicació d'Òmnium Cultural «Escola Catalana» de fa pocs mesos, es podia llegir una interessantíssima entrevista a Francesc Torralba, doctor en filosofia i en teologia i director de la càtedra Ethos, d'Ètica Aplicada, a la Universitat Ramon Llull. Torralba hi feia una reflexió al voltant de l'actual tendència i/o actitud generalitzada cap a la mediocritat que observa en la societat, basada en els conceptes que els mitjans de masses i, en molts casos –lamentablement–, les mateixes institucions educatives promouen. Torralba reivindicava el caràcter connatural en l'ésser humà de la competitivitat: *"Quan una persona no es conforma amb la mediocritat, i ho vol fer millor, el que acaba passant és que és millor que els altres", "qui realment aspira a l'excel·lència en un camp (la música, el teatre... el que sigui) de retruc és competitiu".* Francesc Torralba reclamava la necessitat de recuperar una *"educació integral"* que *"implica desenvolupar les diverses facetes o dimensions que hi ha en una persona i també la seva multiplicitat d'intel·ligències. I el repte és aconseguir uns mínims i potenciar els màxims."* Així mateix, Torralba feia una crida a l'excel·lència: "*Necessitem persones excel·lents en el món de la cuina, de les arts, de la ciència... Sense excel·lència no hi ha res! Tothom sap llegir i escriure (tot i que amb dificultats), i això és bo. Però a més cal que aquell a qui se li veia una capacitat lingüística extraordinària el tenséssim fins a tal punt (sense trencar-lo!) que avui tinguem un nou Carles Riba. O un altre Gaudí. Que no neixin per casualitat, sinó que el sistema els hagi acollit, els hagi protegit i els hagi estimulat". "És allò del món socràtic: el mestre ha de treure allò que tens en potència dins.* [...] *El que no pot ser és que ens passin per davant i no ho veiem. I que malmetem el talent. Som un país petit, però tot i això, les dimenssions de talent que tenim són enormes".* Però *"vivim del talent del passat. Avui, doncs, el que hem de pensar és com protegim el talent de la gent d'ara".*

La qüestió de la (mala) gestió del talent i del descrèdit de la cultura no és només atribuible a Catalunya i a la cultura catalana, però en un *"país petit"* com el nostre, com diu Torralba, i amb una llengua rica i històrica, però minoritària, encara és més important la defensa d'uns valors d'identitat, de tradició i de sentit de pertinença que s'han de cultivar des de les institucions i des de la base, l'educació. Però cultivar-ho, no demagògicament, sinó amb accions i de forma convincent. Extrapolant aquests conceptes a l'àmbit musical, és com a mínim trist, observar com la pràctica i l'ensenyament de la música pot ser considerat "opcional" i "extraescolar", i per tant, ser marginat a un àmbit ja ni tan sols secundari, sinó fins i tot innecessari, per allò de l'"opció" que suposa poder escollir sí o no...

Després ens sorprenem que els pocs joves que decideixen "optar" per la música, acabin traslladant-se a l'estranger perquè hi ha més possibilitats a nivell musical, ja sigui en l'àmbit educatiu o en el laboral. Perquè, òbviament, per tal que l'activitat musical (entesa a nivell professional pels músics, com de servei o oci pels diletants) tingui lloc, cal un doble circuit en què els agents (músics i indústria cultural) tinguin possibilitats de portar a terme les seves activitats musicals, així com també, com és lògic, tinguin un públic a qui adreçar-se.

Però, si la música és considerada "opcional" i, per tant, prescindible, ¿com es formaran, no solament els músics del futur, sinó els oients del futur, els homes i dones amb una formació integral que, en conseqüència, tindran intrínsec a la seva naturalesa el caràcter competitiu (competència i competitivitat) i buscaran l'excel·lència en el seu àmbit i, de retruc, en la seva cultura, la seva societat, el seu país?

La crisi no pot ser l'excusa que justifiqui un retrocés cultural com el que s'albira amb les retallades que afecten sectors bàsics –sí, bàsics– de la societat, com ara sanitat, educació i cultura. La crisi ha de ser l'oportunitat per revisar allò en què s'ha errat, per progressar i buscar solucions i millorar, doncs, les competències i la gestió dels recursos. Sense renunciar, en definitiva, a l'excel·lència.

REVISTA MUSICAL CATALANA

NÚM. 324
NOVEMBRE-DESEMBRE 2011
5a ÈPOCA
ANY XXVIII

www.revistamusical.cat

PORTADA
Muntatge de *Le Grand Macabre*
(foto: Théâtre de la Monnaie de Brussel·les)

CONSELL EDITORIAL
Pere Artís, Josep M. Bricall, Josep M. Busquets, Salvador Cardús, Benet Casablancas, Jaume Comellas, Gabriel Ferrer, Joaquim Garrigosa, Joan Guinjoan, Carles Guinovart, Jordi Ibáñez, Joan Matabosch, Lluís Millet i Loras, Ramon Muntaner, Àlex Robles Fitó, Antoni Ros Marbà i Josep Vila i Casañas.

DIRECCIÓ
Mercedes Conde Pons
mconde@palaumusica.cat
Tel.: 93 295 72 26

COORDINACIÓ
Teresa Martínez
revista@palaumusica.cat
Tel.: 93 295 72 28

CONSELL DE REDACCIÓ
Josep Barcons, Xavier Chavarria, Ana María Dávila, Lluís Nacenta, Mònica Pagès, Javier Pérez Senz i Albert Torrens.

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO
Rafael Argullol, Pere Artís, Josep Barcons, Ricard Bordas, Clàudia Brufau Bonet, Xavier Cazeneuve, Xavier Cester, Narcís Comadira, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Ana María Dávila, Víctor García de Gomar, Pep Gorgori, César López Rosell, Jordi Maluquer, Jordi Martínez Catalán, Lluís Millet, Joaquim Noguero, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, David Puertas, Miquel Pujadó, Jaume Radigales, Albert Suñé, Albert Torrens, Lluís Trullén i Albert Vilardell.

DISSENY ORIGINAL
Aleix Viadé

IL·LUSTRACIONS
Ut Musica: © lemniscates.com, "Contes a la vora del so": © Laura Borràs

PUBLICITAT
Gestac (Josep Molist)
molist.gestac@movistar.es
Tel.: 646 468 438

EDITA
Consorci del Palau de la Música Catalana

IMPRESSIÓ
Creacions Gràfiques Canigó, S.L.

DISTRIBUCIÓ
SADE

Dipòsit legal: B-34.432/83; ISSN: 1887-2980; membre de l'APPEC; membre de CEDRO;

© de les reproduccions autoritzades: VEGAP, Barcelona 2011

VERSIÓ DIGITAL
Webpublication

ORFEÓ CATALÀ

Mariona Carulla i Font, presidenta

c/ Palau de la Música, 4-6
08003 Barcelona
Tel.: 93 295 72 00
Palau de la Música Catalana, telèfon d'atenció al client: 902 442 882
(de dilluns a dissabte, de 9.30 a 21 h)
www.palaumusica.cat

Els articles publicats a la «Revista Musical Catalana» expressen només l'opinió de l'autor. «Revista Musical Catalana» no mantindrà correspondència amb els autors d'originals no encarregats i enviats espontàniament a la Redacció.

OPINIÓ

6 | VUIT PUNTS DE VISTA
per Lluís Millet, Pere Artís, Josep Barcons, Josep Pasqual, Xavier Chavarria, Jordi Maluquer, Jaume Radigales i Ricard Bordas

ACTUALITAT

14 | ENTREVISTA
Àlex Ollé
Dolç moment de La Fura

18 | SÓN NOTÍCIA
Imprescindible
Zeppelin 2011 al CCCB

19 | INDÚSTRIA CULTURAL
Ad Libitum Artis

Layetanaoffice.com

24 | REPORTATGE
"La Simfònica"
Rubén Gimeno celebra el 25è aniversari a ritme de fanfara

32 | TALENTS D'AVUI
Elena Copons

33 | ENTRE BASTIDORS
Stefano Palatchi

34 | COMPÀS LLIURE
Presència internacional

36 | A PROPÒSIT DE...
Marta Zabaleta
Nova directora de l'Acadèmia Granados Marshall

38 | REPORTATGE
Festival de Jazz BCN

EN PORTADA

12| REPORTATGE
'Le Grand Macabre'
Manual d'ús

DESTACATS

40| DOSSIER
Ballets Russos
L'empremta de la companyia de Diaghilev a Catalunya

26 | ENTREVISTA
Philippe Jaroussky
Un contratenor contra corrent

30 | REPORTATGE
Bach revisitat
L'Orfeó Català i la 'Missa en Si menor' de Bach

UT MUSICA

51 | L'RMC, FA 100 ANYS

52 | L'EMPREMTA DE...
Montserrat Torrent

53 | RECORDEM

54 | LIED SENSE PARTITURA
Léo Ferré

55 | PAPER D'ASSAIG
Una gran òpera en dos actes

56 | PANTALLES SONORES
Els clàssics noms cinematogràfics

58 | CORRESPONDÈNCIES
Vídeo i òpera

59 | L'ENCANTADORA DE FERES
Música a canvi d'ànima

60 | COS DE PARTITURES
Agustí Fernández
Pianista oceànic

62 | CONTES A LA VORA DEL SO
Un mite vivent

PUBLICACIONS

64 | DISCOTECA BÀSICA
Igor Stravinsky
Els tres grans ballets

65 | RESSENYES
Discos, DVD, llibres

71 | TECNOLOGIA

72 | CATALUNYA MÚSICA

73| MÚSICA ENCREUADA

VARIACIONS SENSE TEMA

Puix parla **català...**

PER LLUÍS MILLET

Unes reflexions arran del concert de l'11 de setembre passat en què tingué lloc la reposició –recuperació/revaloració– de la *Simfonia* de Joan Manén denominada "Nova Catalònia". No pretenc menystenir l'oportunitat i el valor d'aquesta iniciativa, ni voldria ser mal interpretat, però he de dir que d'entrada la música que, per ser legitimada, se serveix d'un adjectiu com a reclam, em provoca una certa prevenció. Per això, si en algunes circumstàncies l'adjectiu català ha volgut incidir en la substantivitat de la música, caldria aplicar-li aquella esmena de Joan Fuster al conegut lema tan car als prohoms de la Reinaxença, "*Puix parla català, Déu li'n do glòria*". Puix parla català –precisa Fuster– *vegem què diu.*

En el cas de *Nova Catalònia*, es tracta d'una obra d'un compositor de dinou anys (revisada més tard) tributària d'una estètica determinada, a més de respondre a les aspiracions de la societat catalana d'aleshores, centrades en una música nacional basada en la cançó popular. És una obra primerenca, difusa i amb limitacions lògiques. Curiosament, la seva desbordada generositat simfònica contrasta amb l'estil de Manén com a violinista que segons testimonis, tenia una tècnica prodigiosa però una arcada concisa i concentrada. Per la resta, tots els comentaris dels seus coetanis coincideixen a valorar la categoria musical de Manén, violinista de renom internacional, compositor ambiciós, pianista excel·lent, director d'orquestra competent...

També en el terreny de l'òpera va fer aportacions singulars a la nostra música. Recordo haver sentit algun fragment de *Neró i Acté* –estrenada al Liceu el 1928–, d'un tractament orquestral magistral i una extraordinària força dramàtica. Em pregunto si una representació de l'òpera completa podria mantenir el mateix interès d'aquests fragments aïllats, des del punt de vista dramatúrgic i teatral. Potser seria bo córrer el risc. Al cor d'Europa s'han recuperat amb èxit diverses òperes de compositors de la generació de Manén que havien caigut en l'oblit per raons diverses (*Die ferne Klang* de F. Schreker, *Die tote Stadt* de E. W. Korngold...).

Tornant a *Nova Catalònia*, en situar-la en les circumstàncies concretes d'aquesta represa –la celebració de la Diada Nacional de Catalunya– no puc deixar de somriure amb la fina ironia de l'amic Xavier Cester en la seva crònica del concert («El Punt/Avui», 14-9-2011): *"Almenys, en els* Segadors *recreats per Manén, Catalunya sí que és triomfant."*

MIKROKOSMOS

Un aniversari oblidat: **els cinquanta anys d'EDIGSA**

PER PERE ARTÍS

Fa cinquanta anys s'esdevingué a Catalunya un fet molt important: la fundació de la companyia discogràfica EDIGSA, creada per un grup d'entusiastes catalanistes que, malgrat la situació socioeconòmica contra el país, s'atreviren a fer un pas endavant a favor de la llengua i la cultura per mitjà d'uns LP que comprenien diversos gèneres: cançó tradicional, cantautors, gravacions amb la veu dels poetes com ara J. V. Foix, Tomàs Garcés, Carles Riba i Josep M. de Sagarra.

Van dedicar un apartat especial a la cançó tradicional i popular del país, a càrrec d'intèrprets de prestigi com l'Orfeó Català, la Coral Sant Jordi, el Cor Madrigal i l'Orfeó Lleidatà. Tampoc no hi podien faltar la fornada de cantautors pertanyents al moviments de la Nova Cançó.

També feren una labor pedagògica dedicada als infants amb contes tradicionals; van posar a l'abast dels joves la *Història de Catalunya en cançons* amb text de Jaume Picas i música d'Antoni Ros, els quals feren una feina de manera totalment desinteressada.

Malgrat les dificultats del moment, els fundadors, que eren joves, la majoria d'ells d'una trentena d'anys, juntament amb un grup de 200 amics van fundar una companyia sota la fórmula de societat anònima –això fou així a un efecte purament jurídic–, però era una associació sense ànim de lucre. Va arribar un moment en què decidiren que no podien esperar més a fer una obra de gran volada.

I així, el 1966 iniciaren l'«Antologia Històrica de la Música Catalana» sota la presidència de Pau Casals i dirigida, primer per Oriol Martorell i més tard per Salvador Pueyo. Amb aquesta col·lecció aconseguiren una obra d'alta cultura de la qual tots podem gaudir, gràcies també a la reedició del catàleg complet iniciada per Picap l'any 2008.

En resum, l'obra d'EDIGSA és un fet realment històric, que ben segur passarà al annals del nostre país. Finalment cal dir que és una obra equiparable a la fundació clandestina de les llibreries Catalònia i Pública (especialitzades íntegrament en el llibre en català), la *Gran enciclopèdia catalana* i el *Diccionari català-valencià-balear.*

Vivace
CatMúsica
Catalunya Música
Intensament clàssics
catmusica.cat
Barcelona: 101.5 FM, 102.4 FM, 96.4 FM - Girona: 96.7 FM
Camp de Tarragona: 105.4 FM- Lleida: 91.9 FM, 105.6 FM, 95.1 FM
Terres de l'Ebre: 104.9 FM - Alt Pirineu i Aran: 88.6 FM, 88.4 FM, 105.5 FM
Catalunya Central: 102.4 FM, 102.2 FM
El Corte Inglés
Patrocina Catalunya Música
Grup d'emissores de Catalunya Ràdio

AD LIBITUM

Escapçar la brotada

PER JOSEP BARCONS

En menys d'un any de govern, la consellera d'Ensenyament, Irene Rigau, ens ha regalat alguns estirabots magnífics que posteriorment s'han desmentit. Alguns han aixecat falses esperances; d'altres, confusió..., però en el *top ten* dels despropòsits pot situar-se aquest contrasentit flagrant: afirmar (i per escrit!) al punt 2.1 del Pla de Govern de la Generalitat 2011-2014 que es volen «establir les condicions que han de permetre declarar d'interès públic (...) les escoles de música privades» i al cap de nou mesos retallar, i amb efecte retroactiu al curs passat, l'aportació econòmica a les escoles de música municipals i dir que «no es pot seguir invertint diners en docències opcionals, extraescolars (...), que suposen un elevat cost per al municipi».

És a dir: passar de generar la il·lusió d'un possible concert econòmic a les escoles de música d'iniciativa privada (que permetria millorar les atziagues condicions laborals del professorat i pal·liar l'enorme esforç econòmic que han de fer les famílies dels seus alumnes), a escapçar més d'un 20% l'aportació financera a les escoles públiques. Una decisió desconcertant que, sumada a les males finances municipals, està conduint a un panorama inaudit: alumnes que no poden continuar estudiant per motius econòmics, perquè s'ha acomiadat el professor o perquè l'escola ha tancat.

El més desolador de tot plegat és que amb aquesta decisió (que no millorarà gens ni mica les arques de la Generalitat, perquè suposa una partida nímia) s'està desmantellant la tasca de normalització musical que s'ha vingut duent a terme –amb tanta abnegació com devoció– des de fa més de 25 anys. Però no és menys trist que el gremi de músics (que tant de bo aprengués del corporativisme sindical dels artistes nord-americans!) no hagi sabut reaccionar a l'unísson fent sentir no pas sonores cassolades sinó un esglaiador silenci arreu: ni classes, ni concerts, ni *jam-sessions*, ni música al metro, ni fil musical de fons...

Un silenci que seria no sols mesura de protesta, sinó un avançament hiperbòlic d'allò que pot arribar a passar. Que no hi hagi ni músics preparats per tocar, ni públic amatent per escoltar. Perquè el nivell musical d'un país (com el d'una orquestra) no el marca pas l'intèrpret més brillant, sinó aquell menys format. I en aquest sentit, les escoles de música, tant públiques com privades, fan una tasca imprescindible de culturitzar el país a la qual no es pot posar traves. Una culturització que no és sols educativa, sinó fins i tot sanitària, si fem cas d'allò que diu el refrany: que *"qui canta, els seus mals espanta"*. Així, potser podríem retallar no pas en salut, sinó en aquesta sí enorme factura de fàrmacs que ja no ens farien servei.

COBLA

Tardor calenta, hivern roent

PER JOSEP PASQUAL

Des d'aquesta petita tribuna hem palesat en diverses ocasions que les produccions artístiques pròpies de les cobles, les que estan elaborades sense la col·laboració de les entitats que representen el cos principal de la seva operativitat econòmica, no tenen grans punts en comú amb els cànons estètics i organitzatius que s'acostumen a atribuir al sardanisme més popular. I hem de remarcar que hem dit "sardanisme", no pas "sardana", dos conceptes que cal no confondre. Quan aquesta col·laboració entre cobles i entitats es produeix, sovint s'acaba convertint en interferència i fa sorgir aquells trets tan simptomàtics del sardanisme que alhora estan tan allunyats de qualsevol patró propi de la música més o menys culta o, tot simplement, de l'espectacle a l'escenari. Òbviament, s'hi podrien distingir un grapadet d'honorables excepcions, és clar, però massa sovint la norma és aquesta.

A partir d'aquest mes de novembre i fins a la primavera, entre la Fira Mediterrània i la Temporada de Cobla de l'Auditori de Barcelona, s'hi donaran a conèixer un bon nombre de propostes d'aquest estil, de les que fugen dels cànons estètics del sardanisme. Algunes, per cícliques, ja són esperades, sobretot el Memorial Joaquim Serra, que enguany promet ser especialment il·lusionant amb l'aportació del britànic Tim Garland, una nova incursió creativa de més enllà de les fronteres naturals de la cobla. A banda d'això, la Cobla Catalana dels Sons Essencials i la Principal de Júpiter com a propostes estètiques que van una mica més enllà del rol habitual de la cobla, i les col·laboracions d'una cobla com la Sant Jordi amb artistes de fora de l'àmbit coblístic, com ara el cantautor Roger Mas, la cantant Carme Canela, el Lluís Vidal Trio i el guitarrista Niño Josele.

Molta qualitat i molts esforços que volen, sobretot, evidenciar encara més que la cobla no està ni molt menys cenyida a la sardana (ni al sardanisme) i que pot arribar a un públic molt més divers del que està directament vinculat al sector. En tot cas, també sovint, les cobles tenen la gran destresa de crear un producte allunyat del que demana el sardanisme, però en l'aspecte comercial s'hi cenyeixen gairebé en règim d'exclusivitat, com si els costés esbrinar els camins per arribar a aquesta altra mena de promotors, a aquests altres públics. La crisi no ho deixa fàcil, i encara menys els apriorismes propis del sardanisme (no pas de la sardana) que per simpatia arrossega la cobla. En tot cas, escenaris com els de Manresa i els de l'Auditori de Barcelona han de poder deixar-ho més fàcil. I justament això és el que entre la tardor i l'hivern podrà coure's.

ARS SUBTILIOR

‘I’m a catalan?’

PER XAVIER CHAVARRIA

En plena celebració de les efemèrides dels dos grans actes que va protagonitzar Pau Casals als Estats Units ara fa quatre i cinc dècades, sento certa nostàlgia i una lleu amargor en constatar que, furgant en els fets, no tot van ser flors i violes, però sobretot que ens estem convertint en uns tristos hereus de tots aquells ideals i que no fem honor al seu esperit: encara avui, Casals, amb la seva honesta valentia, deixa en evidència les misèries d’aquest país. No qüestionem els actes que s’han fet per rememorar aquelles dues fites, alguns d’ells molt dignes i emotius, sinó allò que s’hauria d’haver fet i no s’ha fet, sigui per servituds sigui per cobardia. Tampoc es tracta de treure mèrit i rellevància als actes que Casals va protagonitzar a la Casa Blanca i a la seu de les Nacions Unides a Nova York: va ser un merescudíssim reconeixement a la seva enorme categoria musical i a la tasca duta a terme al llarg de tota la seva vida, que va transcendir al món sencer i que va remoure moltes consciències. Però potser idealitzem massa i dotem d’una aurèola romàntica uns esdeveniments que, si bé van ser un cop d’efecte i un alè d’esperança per a les il·lusions de pau i llibertat no només d’un petit país de la riba mediterrània sinó també de mig món, no van aportar canvis significatius ni en la situació política del nostre país ni en la voràgine bel·licista i nuclear que assotava el món sencer. Objectivament, la trobada amb Kennedy, aquella “nit inoblidable” de fa cinquanta anys, plena de bons propòsits, va donar pocs fruits i no va propiciar cap de les accions concretes que havia demanat Casals, principalment pel que fa al canvi de relacions entre el govern dels Estats Units i la dictadura de Franco. De fet, aquell recital a la Casa Blanca va acabar convertint-se més aviat en una formidable operació propagandística de la política progressista i humanista del nou president, exhibint l’ideal (tan rendible políticament) de la vinculació de la cultura amb el progrés i la pau dels pobles que tan prestigi i bona imatge proporcionen als qui l’esgrimeixen: Kennedy, promiscu de mena, va repetir la fórmula amb Igor Stravinski, Ernest Hemingway, André Malraux... L’assassinat del president nord-americà dos anys després d’aquell recital va impedir constatar l’abast real del compromís amb Casals i amb la lluita contra les guerres i per la llibertat dels pobles.

I pel que fa a l’*Himne a les Nacions Unides* que Casals va escriure a petició d’U Thant, és trist constatar que mai no ha estat reconegut com a oficial, que s’ha interpretat poc i en versions de cambra, que està provocant conflictes de drets (tot i que Casals els va cedir a l’ONU), i fins i tot que l’any 2008 va ser confós amb el *Cant dels ocells* pels organitzadors d’un acte solemne a la seu de l’ONU a Ginebra. Però encara decep més que les nostres autoritats no hagin aprofitat l’efemèride per dur-lo i reivindicar-lo a Nova York, ni hagin recolzat el projecte de l’entitat Fòrum Musicae i del Cor i l’Orquestra de Joves Intèrprets dels Països Catalans d’interpretar-lo a la seu de les Nacions Unides a Nova York el dia just del quarantè aniversari. Potser millor així, si fem cas de la informació publicada ara fa uns mesos a la premsa, segons la qual un responsable de la Generalitat es mostrava contrari a incloure en l’acte el discurs que Pau Casals va pronunciar fa quaranta anys allí mateix, davant l’assemblea general, aquell que incloïa el contundent *I’m a catalan*, perquè *“és massa agressiu”*. Què en pensaria Casals, de tot això? Ell va parlar alt i clar, i nosaltres ens n’avergonyim.

TANGENTS

El pot petit

PER JORDI MALUQUER

Aquest comentarista, durant l’estiu ha tastat diversos festivals i ha assistit a una cinquantena de concerts. Ha vist produccions simfòniques, espectacles operístics o híbrids de gran format, però els moments que li han quedat a la memòria –perquè, a través dels intèrprets, ha pogut gaudir del miracle de la recreació– han estat concerts o recitals de cambra. En resum, que en el format petit ha trobat la satisfacció més gran.

Al Festival de Montpeller i en els concerts gratuïts del migdia es va trobar amb el Trio Avanesyan, liderat pel violinista que li dóna nom, que van brodar un *Trio* de Haydn amb el prodigi d’apreciar en una mateixa nota cinc o sis moments expressius diferents, com si es tractés d’un breu monòleg expressiu.

Per si fos poc, el dia abans la soprano Raffaella Milanesi, coneguda ací perquè havia intervingut òptimament en el *Sesostri* de Terradellas presentat a L’Auditori, ens va captivar amb àries de Cesti, Cavalli, Uccellini Porpora i Vivaldi.

Els altres destacats els trobem en indrets adequadíssims per fer bona música; així, a la Cripta de Cambrils amb Elena Copons en un recital impecable amb un gran pianista col·laborador com és Jordi Armengol.

Encara em ressonen *Les campanes de Marling* de Franz Liszt. Al Palau Maricel de Sitges, Eulàlia Solé ens va desgranar uns inesborrables *Charmes* de Frederic Mompou. Del Món Sant Benet, en un celler bellíssim però d’acústica ressonant per al piano, Marta Valero ens va captivar especialment en dues cançons angleses d’Isaac Albéniz.

I al setembre Oriol Romaní, en un recital que evocava músiques al voltant de la guerra civil al Refugi 307 de Barcelona, ens va destil·lar un *When day is done* de Benny Carter com només ho pot fer un bon músic que porta anys expressant-se amb el seu clarinet.

I encara, malgrat que sigui ja en la temporada de l’OBC, a frec encara amb l’estiu, el dia 23 Nelson Goerner, en la propina, ens va meravellar amb la interpretació delicadíssima d’un *Nocturn* de Chopin. Després d’aquest relat un s’adona que a través de la memòria ha construït el seu festival. I si fos promotor pensa que seria perfectament repetible i amb un pressupost raonable.

NITS D'ÒPERA

Pantallòpera

L'entrada de l'òpera al món audiovisual convida a reflexionar sobre el futur de l'art del directe més complet.

PER JAUME RADIGALES

En el seu impagable assaig *Pantalla global*, Gilles Lipovetsky i Jean Serroy relacionen el cinema amb l'òpera pels seus codis comuns de llegibilitat: somnis, imaginaris i encanteri poblen les imatges projectades a 24 imatges per segon. En el cas de l'òpera, cal afegir-hi el món de l'escenari que fa possible el desbordament emocional, tot i la inversemblança de veure morir una soprano de més de cent quilos interpretant una tísica. És el cant viu, directe i penetrant el que dóna la força i que culmina la clau de volta d'aquella versemblança, perquè la veu humana toca i desperta les emocions més primàries. I l'òpera, que és l'art del viu i el directe més complet de tots, encimbella aquelles emocions i les destil·la sintèticament en forma d'espectacle.

Ara, tot passa per la pantalla. I és bo que així sigui i que l'òpera no ho menystingui. Cant i pantalla, però, no sempre han estat bons amics. No entrarem ara a discutir el paper de l'òpera al cinema, ni l'encert d'algunes –poques– "òperes filmades". Però sí que plantejarem el paper crucial que adquireixen el pantallisme i els reptes tecnològics del segle XXI en matèria audiovisual respecte de l'òpera.

L'òpera serà audiovisual o no serà. És un fet. Per un costat, hi ha la incorporació de la pantalla en moltes produccions escèniques; per un altre, hi ha l'adopció que el cinema ha fet de l'òpera: avui dia podem anar a una gran sala d'exhibició, amb extraordinària qualitat acústica i nitidesa en la projecció, per veure una òpera emesa en rigorós directe des del Metropolitan de Nova York, La Scala de Milà o fins i tot el nostre Gran Teatre del Liceu. I assistim a un espectacle visualment desbordant i acústicament orgiàstic: també nosaltres ens sentim engolits per la pantalla, com Buster Keaton abduït pel llenç en *Sherlock jr.*, o com el pintor Wang-Fô que, segons ens explica Marguerite Yourcenar en un dels seus *Contes orientals*, va endinsar-se dins de les seves pròpies teles pintades.

La pantalla ho envaeix tot i a través seu seguim l'òpera i el seu món. Ens hi ajuden xarxes socials que ens permeten, amb el Twitter o el Facebook, seguir les passes dels nostres cantants de referència, des que es lleven fins que se'n van a dormir, després d'una o altra representació de les quals ens deixen, en temps real, les seves impressions.

Els mitjans tradicionals també incorporen l'òpera, però d'una manera més tímida. El paper vergonyant de les televisions públiques (de les privades no cal ni que en parlem), demostra que l'òpera fa por. O que activa una certa prudència: des de fa uns anys, Televisió de Catalunya ha projectat alguns títols de les darreres temporades del Liceu. Això sí, en hores intempestives, o sigui a altes hores de la matinada (de vegades amb endarreriments infamants), i oferint-nos un acte a la setmana, no fos cas que se'ns indigestessin *Tosca*, *La flauta màgica* o *L'incoronazione di Poppea* si es passaven senceres. Ara, la mateixa televisió catalana ("la nostra", o sigui la que tothom paga), torna a apostar per l'òpera des del vessant divulgatiu: Ramon Gener és el conductor i el factòtum d'*Òpera en texans*, producte pensat per parlar d'òpera des de l'enclusa d'un ferrer, des d'un prostíbul o des d'una presó per explicar-nos els drames de Leonora i Manrico, Violetta Valéry o Fidelio. Bon intent, que caldrà veure com qualla en un públic reticent a consumir productes vinculats a l'alta cultura. Tot i que, per poca audiència que hi hagi, si aquesta és fidel, un programa com aquest s'hauria de potenciar i perllongar.

Eppur, si muove. O sigui, i per continuar amb la frase referida més amunt però amb una lleu variant en la seva puntuació: l'òpera serà. Audiovisual o no, serà. Perquè per molta pantalla que ens envolti, l'òpera continuarà sent art del viu, del temps i, per tant, del directe. Cap emissió des d'enlloc per molta qualitat que tingui, cap DVD per ben editat que estigui i per molts extres que contingui, cap xat amb un o altre cantant, no supliran mai el plaer de sentir en viu la veu humana esgargamellant-se fins a les *sfumature* més arriscades. Això és l'òpera: una manifestació artística efímera, que tan sols queda en el record per molt que la pantalla o els suports més sofisticats la vulguin encapsular com els ocells atrapats a la gàbia de Papageno. Amb pantalla o sense, l'òpera sempre aixecarà el vol, lliure dels arbres que de vegades ens impedeixen veure el bosc.

VEUS MIXTES

I el concert es titula...

La integració cultural i social a l'altra banda de l'Atlàntic.

PER RICARD BORDAS

Quan deixem la nostra terra i marxem a un país llunyà, ens integrem a la nova societat, a les maneres de fer i de pensar, als costums culinaris i, és clar, a les tradicions culturals i musicals, de maneres ben diferents. La integració depèn, en una gran part, del nostre desig de formar part d'aquesta nova societat.

Després de deu anys vivint a Charleston, m'he adaptat força bé a la societat nord-americana i particularment a la societat dels estats tradicionals del Sud. Sovint escolto música *country* i *blue grass* que posen els veïns mentre tallen la gespa del jardí. Vaig a casa d'amics amb la gorra de beisbol dels Boston Red Sox (amb una B i els colors del Barça) a veure partits de futbol americà i a compartir una barbacoa d'hamburgueses, *hot dogs* i blat de moro. Són molts els aspectes de la vida als Estats Units que ja no em són gens estranys i que comparteixo amb els companys de la feina, els amics i la família.

Però, és clar, sempre hi ha coses que encara em sorprenen. Una de ben particular és que gairebé tots els concerts en què participo, ja sigui com a intèrpret o com a membre del públic, tenen un títol de presentació sempre ben curiós. Aquest setembre vaig compartir l'escenari en un recital amb dues cantants i companyes professionals de la universitat. El títol del concert era "Thinking globally, singing locally" (pensant globalment, cantant localment). El concert oferia música de vuit països i la idea era sintetitzar el contingut del concert en un títol que despertés la curiositat de l'espectador. La segona opció per al títol i que per sort no va fructificar era "Passport please" (passaport sisplau).

El títol de concert "The Baroque's velvet sound" (el so de vellut del barroc), d'un recital que vaig oferir de música antiga al Festival Piccolo Spoleto a Charleston, va ser suficient per despertar la curiositat d'una organitzadora d'un festival de música a Carolina del Nord. Després de trencar-me el cap per trobar un bon títol per a aquest concert, el director del festival va pensar que "The Baroque's velvet sound" era més atractiu que el meu "Joy and sorrow" (joia i tristesa). La seva imaginació per trobar un títol més impactant va contribuir positivament al meu nou contacte professional, que potser amb "Joy and sorrow" no hauria estat possible.

Cercant per Internet, un pot trobar títols de concert simfònics als Estats Units tan curiosos com "Glowing Ravel, Gorgeous Franck" (Ravel lluminós, Franck magnífic), "Premier soloists, premier Brahms" (primers solistes, primers Brahms), "Beethoven left his mark" (Beethoven deixà la seva empremta) o "From Salzburg with love" (des de Salzburg amb amor). Mentre algunes orquestres simfòniques utilitzen títols tan originals com poc orientatius i que obliguen l'espectador a fer més recerca per assabentar-se de quin repertori s'oferirà a l'escenari, altres orquestres de gran prestigi internacional, com són les orquestres simfòniques de Boston, Chicago, o la Filharmònica de Nova York, encara ens presenten els concerts amb títols ben "avorrits" com "Britten, Prokófiev and Sibelius", "Mahler 4", o "Maazel conducts Strauss" (Maazel dirigeix Strauss).

Després de veure títols tan curiosos, alguns de més apropiats per encapçalar articles sensacionalistes d'una revista o per presentar programes de televisió adreçats al gran públic, un es pregunta si realment són necessaris. En temps de crisi econòmica, en què cada dòlar és essencial per a la supervivència de moltes organitzacions musicals, tots cerquem fórmules noves per captar més públic i públic més jove. I un títol impactant n'és una.

Potser l'Orfeó Català podria presentar un concert titulat "Cantem de tot cor" i l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya un concert titulat... En aquest punt de l'article, quan cerco la programació de l'OBC al seu lloc web per oferir un títol ben original a un del seus concerts, el títol "La gràcia de Schubert" em somriu i em sorprèn a la pantalla de l'ordinador. Potser les dues cultures no són tan diferents, o potser jo m'he quedat antiquat i estancat al segle xx. Potser el proper concert es titularà "Visca la globalització".

REPORTATGE

‘Le Grand Macabre’ Manual d’ús

Què pot esperar de l’òpera de Ligeti.

PER JAUME RADIGALES

Llegeixi aquest text si té previst assistir a una de les funcions de l’òpera de György Ligeti al Gran Teatre del Liceu. Ni que sigui a mode de manual d’instruccions.

Què és ‘Le Grand Macabre’?

Una òpera en quatre escenes, dividides en dos actes. Música del romanès György Ligeti (1923-2007) amb llibret del mateix compositor i de Michael Meschke a partir de l’obra teatral *La balade du Grand Macabre* de Michael Ghelderode. Es va estrenar, en llengua sueca, el 12 d’abril de 1978 a la Reial Òpera d’Estocolm. No obstant això, la versió més prodigada és en alemany, tot i les traduccions al francès, anglès i italià. Ligeti va fer-ne la revisió el 1996, estrenada un any més tard a Salzburg i editada el 1998 en un disc dirigit per Esa-Pekka Salonen i gravat a París (Sony). Es tracta d’una versió en anglès, que es pot contraposar a l’enregistrada en directe a Viena el 1987, cantada en alemany i editada quatre anys més tard (Wergo).

Ingredients i composició

Orquestració immensa, amb una seixantena d’instruments de percussió, a més d’una àmplia orquestra tradicional, a la qual s’afegeixen clàxons, timbres i xiulets de tot tipus: atenció als preludis de clàxons (primer acte) i timbres (segon acte). Som davant d’una partitura complexa i exigent per als cantants, amb tessitures tradicionals que van des de la soprano lleugera (Venus, Gepopo) fins al baix (Astradamors, Nekrotzar) passant pel tenor (Piet), la mezzosoprano (Mescalina) o el contratenor (el príncep Go-Go), entre d’altres, a més del cor mixt.

Tot i que hi ha extensos monòlegs per a alguns dels personatges, aquesta no és una òpera amb formes tancades o amb àries pròpiament dites. Hi ha, però, intervencions en solitari dignes de ser recordades. Per exemple, el monòleg de Piet al primer acte interromput per singlots i eructes; o la narració de Nekrotzar al segon, en què explica l’enfilall de les seves maldats. Tot plegat amb un tractament atonal i amb comentaris sempre irònics de l’orquestra, com els que es deixen sentir entre els insults que es llancen els dos ministres a l’inici de la tercera escena.

Abans de veure i escoltar ‘Le Grand Macabre’

Aquesta és, després d’*Aventures* i de *Nouvelles Aventures* (escrites entre 1962 i 1965), la primera i l’única gran òpera del músic romanès, fins al punt que d’ençà de la seva estrena s’ha mantingut al repertori d’arreu. L’obra és un fresc en què tenen cabuda el sexe, la religió, la vida i la mort, amb un innegable rerefons irònic, fins i tot grotesc, davant de l’emergència de l’àngel de la mort que personifica Nekrotzar, aparentment terrible tot i ser igualment grotesc per la seva exagerada caracterització i per la fatxenderia. Els quadres *El triomf de la mort* de Pieter Brueghel o *El judici final* de Hieronymus Bosch), pel·lícules com *El setè segell* d’Ingmar Bergman o fins i tot els personatges i les situacions caòtiques de la pintura expressionista de Georg Grosz semblen inspirar una òpera d’aquestes característiques, sempre que ens la prenguem com una broma. Més ben dit, sempre que ens prenguem seriosament una broma com és *Le Grand Macabre*. Perquè per molta ironia i sarcasme que hi hagi, o fins i tot procacitat, som davant d’una òpera complexa i de molt difícil interpretació musical, canora i de posada en escena.

L’òpera s’ambienta a Brenghelland, país imaginari governat per un príncep inútil, Go-Go, amargat per les discussions dels seus dos ministres, el ministre Blanc i el ministre Negre, i assotat per la inutilitat del cap de la policia, Gepopo. L’acció política (per dir-ho d’alguna manera) transcorre al segon acte, després d’un primer en què hem assistit al retrat dels personatges principals, Piet, Nekrotzar i l’astròleg Astradamors, casat amb la nimfòmana Mescalina, que s’emmiralla en la deessa Venus. Qui porta les regnes de la trama és Nekrotzar, l’àngel de la mort, que anuncia l’apocalipsi, tot i que al final s’anirà empetitint fins a desaparèixer, després d’una immensa borratxera, convidat a beure per Piet i Astradamors. Que Nekrotzar representa la mort i el pas inexorable del temps és innegable gràcies als recursos de què se serveix Ligeti: un orgue electrònic a mode de regal renaixentista, en record de l’escena entre Caront i Orfeu al tercer acte de *L’Orfeo* de Monteverdi. I, sobretot, el ritme de tic-tac d’un rellotge quan Nekrotzar anuncia que tot quedarà destruït quan

Théâtre de la Monnaie

se senti el galop d'un cavall damunt del qual cavalca la mort.

Com veure i escoltar 'Le Grand Macabre'

Amb el mateix esperit amb què els personatges que queden dempeus al final del segon acte canten la *passacaglia* final: *"Bona gent, no temeu la mort, que ha de venir però no pas ara. I quan arribi deixeu-la passar però que regni fins aleshores el bon humor, i adéu-siau!"* És a dir, com una broma d'innegable humor negre. Prengui's amb un pacient distanciament i amb una resolta ironia l'enfilall de procacitats presents a l'obra, que de tan exagerades resulten fins i tot divertides. Per exemple, el cant de ressonàncies sexuals dels amants Amando i Amanda al primer quadre. Amants, per cert, que originàriament tenien noms molt més explícits (Spermando i Clitòria..., vostè ja m'entén...); o l'escena entre l'astròleg de palau Astradamors amb la seva esposa nimfòmana, Mescalina, que aparentment mor al primer acte ofegada pel penis de Nekrotzar, quan aquest la penetra per la boca. Ligeti escriu una antiòpera que de tan antioperística acaba sent tan operística com poden ser-ho els models que tenia al cap el músic romanès a l'hora d'escriure-la: la immoralitat de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, l'humor d'*Il barbiere di Siviglia* de Rossini i el vitalisme del *Falstaff* verdià. Tot plegat sense oblidar algunes citacions i referències musicals, com ara el ritme puntuat a l'inici del quart moviment de la tercera simfonia *Eroica* de Beethoven en l'entrada de Nekrotzar al segon acte; o el record del cancan de l'*Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach en l'escena del primer acte entre Mescalina i Astradamors.

Contraindicacions

Si vostè és dels qui pensa que l'òpera va morir després de Puccini; si vostè creu que per parlar d'òpera aquesta ha de contenir melodies reconeixibles; si no li agrada riure's del mort i de qui el vetlla (mai més ben dit); i si es pensa que l'òpera contemporània és avorrida, quedi's a casa escoltant *Lucia di Lammermoor*. Tampoc no s'afanyi a gaudir de *Le Grand Macabre* perquè toca, per allò de l'esnobisme o del que diran si diu que no li agrada: té tot el dret a no agradar-li. Això sí, limiti's i predisposi's a gaudir d'una vetllada operística de les que es recorden per sempre.

Possibles efectes secundaris

El més freqüent en el cas de *Le Grand Macabre* són les ganes de repetir després d'una audició atenta, tant de la música com del llibret. Qui avisa no és traïdor.

Caducitat

Que una òpera com *Le Grand Macabre*, escrita a mitjans dels anys setanta, es mantingui habitualment en repertori, vol dir que ha esdevingut un clàssic de l'òpera contemporània. I els clàssics no caduquen: es rellegeixen perquè ens rellegeixin. ♦

ENTREVISTA

Àlex Ollé

El muntatge exitós de La Fura sobre l'òpera de Ligeti arriba al Liceu.

PER CÉSAR LÓPEZ ROSELL

És l'any de gràcia d'Àlex Ollé. El director, que juntament amb Carlus Padrissa assumeix la responsabilitat dels cada vegada més sol·licitats projectes d'òpera de La Fura dels Baus, està vivint la seva etapa més fructífera.

Acaba de presentar a Brussel·les la versió d'*Oedipus* de George Enescu, després d'haver triomfat al març en el debut a La Scala de Milà amb l'estrena mundial de *Quartett* de Luca Francesconi, basat en *Les amistats perilloses* de Choderlos de Laclos, i de rebre una gran acollida al juny a l'Òpera de Lió el seu contingut i intimista *Tristan und Isolde* de Wagner. Ara, amb Valentina Carrasco com a codirectora, arriba a la temporada del Liceu amb l'aclamat muntatge de *Le Grand Macabre,* única òpera de György Ligeti inspirada en una obra de Michel de Ghelderode i convertida pel compositor i el llibretista Michael Meschke en una gran tragèdia bufa sobre la mort i la fi del món. Michael Boder assumeix la direcció musical de la producció que es veurà a Barcelona entre el 19 de novembre i l'1 de desembre.

Quins sentiments li vénen abans de presentar aquesta singular òpera al Gran Teatre del Liceu?

Els propis de qui exposa el resultat de la seva feina davant el públic, però sense que això suposi una responsabilitat extra. El muntatge ha passat ja per Brussel·les, Londres, Adelaida (Austràlia), Buenos Aires i Roma, on ha rebut una gran acollida del públic i de la crítica. Pocs dels meus espectacles han tingut tan bona acollida com aquest.

Què té d'especial aquesta òpera?

Que pren com a punt de partida una obra de Ghelderode amb una teatralitat fantàstica. En el món operístic et trobes sovint amb moltes dramatúrgies inconsistents, però aquesta és molt potent i això ajuda a l'hora de desenvolupar-ne el llenguatge escènic. A més, la música de Ligeti, que és un *collage* d'estils que van des de Monteverdi a Wagner, Beethoven o el jazz, acompanya molt bé. Tant és així que, tot i no ser una composició fàcil, ha funcionat molt bé amb públics poc habituats a l'òpera.

Potser caldria anomenar-la antiòpera...

És que ho és per aquella amalgama creativa que passa d'allò convencional al contrari. És una peça que lliga molt bé amb tota aquella atmosfera del món belga que reflecteix les danses medievals de la mort i la pintura flamenca de Brueghel i el Bosch.

Un bon caldo de cultiu per a l'estètica de La Fura...

Ens va com l'anell al dit. És una obra que ens parla de la por a la mort amb humor grotesc. En el fons és una tragèdia tot i que comença i acaba amb Amando i Amanda fent l'amor. En el muntatge hem creat un món imaginari a partir d'aquella enorme figura de dona inspirada com a model en la soprano Claudia Schneider. Ella, a més, ha col·laborat en un vídeo que es projecta a l'inici i que intenta esclarir la connexió entra la dona real i aquesta metafòrica nina gegant.

D'on va sorgir la idea d'aquesta enorme figura dominant l'escenografia?

Buscàvem quina era la forma d'expressió més idònia perquè la gent pogués entendre la por a la mort i a la fi del món. I vam trobar la solució en el cos d'una dona perquè està més lligat a la sensualitat i perquè les formes femenines ens donaven més espais de joc. Els personatges utilitzen les corbes, els orificis i l'interior del seu físic com a escenari per moure's. I en aquest àmbit de subversió d'allò grotesc coincideix el drama i el riure. Així, quan Astradamors va al seu observatori, entra dins del cap i tota l'escena del príncep Go-Go, que és un golafre, passa a l'interior de l'estómac i en podem veure les vísceres. Això genera un món fantàstic.

I una forma molt xocant de parlar d'aquella apocalipsi que no arriba mai...

És que aquest és el missatge final de l'òpera. No et preocupis del que ha de passar perquè passarà igualment, o sigui que mentrestant gaudeix i viu. Jo vaig aprofitar el context de la crisi en què estem immersos per mostrar aquest enorme cos des d'una certa decadència. Apareix llegint un diari que al·ludeix al col·lapse financer i menjant *fast food*, en concret un Big Macabre. Comença a trobar-se molt malament i sent un pànic que relaciona amb el que sent la gent del poble, a la qual han anunciat l'arribada de la fi del món. Al final la seva preocupació es queda en no res. L'obra, escrita abans de la Segona

Guerra Mundial, té molt de premonitòria i és aplicable a la situació actual.

Què hi diria Ligeti si pogués veure aquesta versió de la seva òpera?

Si parléssim d'una altra adaptació no m'atreviria a respondre aquesta pregunta, però en el cas de *Le Grand Macabre* penso que Ligeti s'entusiasmaria en comprovar la reacció del públic. Crec que hem aconseguit unir molt bé la música amb l'acció a partir d'una proposta escènica delirant però amb contingut. Precisament el compositor va criticar el muntatge que Peter Sellars en va fer a Salzburg perquè dóna una visió excessivament dramàtica i postnuclear d'un contingut que està carregat d'ironia.

¿Ha hagut de fer-hi alguna adaptació, com va succeir a Londres o Brussel·les, per a l'escenari del Liceu?

Cap ni una. En els casos que esmenta vam haver d'ajustar-nos a les característiques dels teatres, però sense variar mai el plantejament escenogràfic. Per exemple, al Colón de Buenos Aires, l'espai al voltant de la figura dominant era més ampli i el muntatge respirava més. Per a mi, l'important és que al Liceu actuarà el repartiment complet de l'estrena a Brussel·les, que va ser excel·lent.

¿Intenta atreure el públic més jove amb aquesta versió de l'obra?

No hi ha dubte que *Le Grand Macabre* té totes les característiques per aconseguir aquest objectiu, encara que molts no coneguin ni l'obra ni un autor la música del qual va ser utilitzada per Kubrick per a la banda sonora de *2001, una odissea de*

"*Le Grand Macabre* acara la por a la mort amb un humor grotesc".

Teatro alla Scala

iber:Camera

BARCELONA L'Auditori - Palau de la Música **28a TEMPORADA PROGRAMACIÓ 2011-2012**

Royal Philharmonic Orchestra
L'Auditori
3 de novembre
21.00 h

Royal Philharmonic Orchestra
Maria João Pires, piano
Pinchas Zukerman, director

Beethoven, Mozart

Els Ballets Russos
L'Auditori
12 de desembre
20.30 h

Orquestra Simfònica del Teatre Mariinski
Valeri Gergiev, director

Stravinsky

Bolero
L'Auditori
23 gener
21.00 h

Orquestra Filharmònica Nacional d'Hongria
Jean-Efflam Bavouzet, piano
Zoltán Kocsis, director

Liszt, Debussy, Ravel

Lorin Maazel
L'Auditori
6 de febrer
21.00 h
CONCERT FORA D'ABONAMENT

Orchestre de Paris
Lorin Maazel, director

Ravel, Debussy, Dukas

Orquestra de Cambra de Viena
Palau de la Música
16 de febrer
21.00 h

Mireia Farrés, trompeta
José Enrique Bagaría, piano
Eduardo Portal, director

Mozart, Xostakóvitx

Novena de Mahler
L'Auditori
12 de març
21.00 h

Orquestra Nacional de França
Daniele Gatti, director

Mahler

Yuja Wang
Palau de la Música
14 de març
21.00 h

Yuja Wang, piano

Brahms, Scriabin, Albéniz, Ravel i Fauré

Radu Lupu
Palau de la Música
12 d'abril
21.00 h

Radu Lupu, piano

Franck, Schubert, Debussy,

Missa solemnis
Palau de la Música
17 d'abril
21.00 h

Sinfonia Varsovia
Orfeón Pamplonés
Rafael Frühbeck de Burgos, director

Beethoven

Sonata en si menor
Palau de la Música
2 de maig,
21.00 h

Dezsö Ránki, piano

Haydn, Schumann, Liszt

2n concert de Rakhmàninov
L'Auditori
21 de maig
21.00 h

Tchaikovsky Symphony Orchestra
Alexei Volodin, piano
Vladimir Fedosseiev, director

Rakhmàninov, Txaikovski

Alfred Brendel
ACTIVITAT FORA D'ABONAMENT

Conferència - Concert "Sobre el caràcter de la música"
Palau de la Música (Petit Palau),
2 de febrer - 20.30 h

Classe magistral de música de cambra amb el Quartet Casals
Auditori Conservatori del Liceu,
3 de febrer - 20.30 h

Clàssics al cinema
Cinemes Alexandra
20.15 h
ACTIVITAT FORA D'ABONAMENT

Le jardín de Celibidache
Sergiu Celibidache, 25 d'octubre

You can't start without me
Valery Gergiev, 15 de novembre

L'insoumis
Sviatoslav Richter, 17 de gener

Man and mask
Alfred Brendel, 1 de febrer

GIRONA Auditori - Palau de Congressos **5a TEMPORADA PROGRAMACIÓ 2012**

Bolero
22 de gener
19.00 h

Orquestra Filharmònica Nacional d'Hongria
Jean-Efflam Bavouzet, piano
Zoltán Kocsis, director

Dukas, Liszt, Debussy i Ravel

Orquestra de Cambra de Viena
19 de febrer
19.00 h

José Enrique Bagaría, piano
Mireia Farrés, trompeta
Eduardo Portal, director

Mozart i Xostakóvitx

Concert de cambra
4 de març
19.00 h
CONCERT FORA D'ABONAMENT

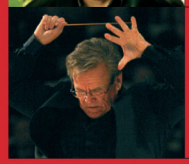
Trio Ludwig

Mozart, Beethoven i Xostakóvitx

Arcadi Volodos
25 de març
19.00 h

Arcadi Volodos, piano

Schubert, Brahms i Liszt



Orquestra Simfònica Txaikovski de Moscou
20 de maig
20.00 h

Alexei Volodin, piano
Vladimir Fedosseiev, director

Rakhmàninov i Txaikovski

Generalitat de Catalunya
Institut Català de les Indústries Culturals

Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura

Fundació Auditori Palau de Congressos
GIRONA

VENTA DE ENTRADAS
ServiCaixa
servicaixa.com

Abonaments, localitats i informació:

T. 93 317 90 50
www.ibercamera.es

l'espai. Però la idea de captar un públic més ampli està sempre present en les nostres posades en escena. El llenguatge de La Fura, sempre més suggerent que il·lustratiu, propicia l'acostament a l'òpera dels espectadors que n'estan més allunyats. Però un dels problemes que hi ha per aconseguir-ho és que part del públic encara veu els teatres lírics com llocs sagrats i en certa forma inaccessibles.

I què es pot fer per superar-ho?

Els directors d'aquests centres han de treballar més per aconseguir que la gent perdi la por d'anar a l'òpera. I una manera d'aconseguir-ho, com passa a Lió, és programant des de dins activitats musicals i d'altres tipus que propiciïn l'acostament a aquestes sales del públic més generalista. És un dels camins perquè després pugui convertir-se en consumidor dels muntatges operístics.

¿M'està dient que falten veritables agitadors culturals?

Sí, directors que obrin el ventall de possibilitats creatives i, pel que fa a l'òpera, és important que s'hi incorpori gent del teatre o el cinema que tinguin una nova visió de l'espectacle líric. Un exemple és el de Gérard Mortier. Va revolucionar Salzburg i va deixar el seu segell a l'Opéra de París i ara està intentant fer el mateix a Madrid des del Teatro Real.

A més, sempre ha apostat per La Fura...

El que té més mèrit és que ho va fer després d'haver vist el nostre muntatge de *L'Atlàntida* a Granada. En acabar la funció ens va dir que no li havia agradat, però que havia vist coses en La Fura que podrien donar un valor afegit a l'òpera. I, assumint un risc evident, va acabar encarregant-nos *La damnation de Faust* per al festival austríac. Sempre ha dit que aquella va ser una de les seves millors produccions. Després vam continuar treballant amb ell. L'últim que hem fet ha estat el muntatge d'*Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny* de Weill, que va obrir la seva primera temporada al Real i amb el qual hem estat aquest passat mes de setembre a Moscou. El 2013 portarem a escena a Madrid *La conquesta de Mèxic* de Rihm.

Quin és el secret de l'èxit de La Fura operística?

El nostre valor més important és el d'enfrontar-nos sense por i partint sempre de zero en cada nova obra. La por del fracàs és el pitjor enemic d'un creador. Això implica que uns projectes surten millor que d'altres, però no són mai iguals. N'hi ha prou de seguir la nostra trajectòria per comprovar-hi els canvis. En els muntatges sempre hi ha el nostre ADN, però no tenen res a veure *El castell de Barbablava* amb *Mahagonny* o el muntatge d'Stockhausen de Padrissa amb *Quartett*. A més, treballar en el món de l'òpera et dóna una visió més àmplia. Pots fer més coses que al teatre i, ara mateix, hi ha una avantguarda molt interessant present en aquest àmbit.

Quina influència té el pes d'una marca com la seva?

La que pot donar la garantia de 32 anys d'existència tot mantenint, a partir d'un cert nivell de qualitat i renovació permanent, la capacitat de sorprendre la gent. Però això no només és mèrit nostre. És molt important l'aportació a la feina col·lectiva de creadors com Jaume Plensa, Enric Miralles, Francesc Aleu, Roland Olbeter, Alfons Flores, Lluc Castells, Chu Uroz, Peter van Praet i molts altres que ens fan replantejar-nos la feina. Aquella mirada externa ens ha ajudat a reinventar-nos. La Fura és qui és gràcies a aquesta actitud oberta.

¿Ha estat positiu separar camps d'acció en un equip amb sis directors?

Va ser als anys noranta quan Carles i jo vam trencar aquella dinàmica col·lectiva fent l'obertura dels Jocs Olímpics de Barcelona. Al llarg de 15 anys vam treballar junts en projectes de teatre, cine i òpera. Ens vam obrir una mica a acceptar noves propostes en relació amb la resta del grup i entenent que la creativitat no l'has d'emmarcar sinó aplicar-la on vulguis.

Però ara tots dos us enfronteu a apostes diferents.

Això és normal. Cadascú té inquietuds diferents i per això afrontem projectes per separat i d'altres junts. Això ens va bé perquè ens enriquim personalment i quan ens tornem a unir, com amb l'òpera de Weill, la propera de Rihm o el *Macbeth* de Verdi que farem a La Scala, hi aportem sempre alguna cosa nova.

Mortier els vol sempre junts...

Perquè li agrada que hi hagi debat. I a mi em sembla bé. Sense aquella fricció entre cooperadors, els resultats acostumen a ser molt diferents.

A què s'ha de renunciar en l'òpera amb la crisi?

A malbaratar. S'ha de fer un bon ús dels diners i els mitjans que posen a la teva disposició. El que no puc entendre és que es paguin quantitats indecents per muntar una òpera que es fa només en un lloc i ja ha acabat el recorregut. Jo obligaria els teatres a no assumir projectes sense coproductors. Això no passa amb *Le Grand Macabre*, que s'ha fet amb la participació de diversos coliseus, incloent-hi el Liceu. Després hi ha el compromís del creador, que s'ha d'adaptar a la realitat i esforçar-se a generar noves idees, i això té un vessant positiu.

Com ha de ser l'òpera del segle xxi?

Un espectacle que no depengui només de l'aspecte musical i en el qual s'ha de donar pas als nous llenguatges. Wagner ja la concebia com un espectacle total i estem vivint un moment en què el gènere està influenciat per molts factors. Des de la renovació del públic a la incorporació de les noves tecnologies i Internet, que són un complement més per actualitzar les produccions. ♦

"El més gran valor de La Fura és no tenir por del risc. En cada nou projecte sempre partim de zero".

IMPRESCINDIBLE

Zeppelin 2011 al CCCB

PER LLUÍS NACENTA

Els dies 9 i 10 de desembre es celebra al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona una nova edició de Zeppelin, festival de música electroacústica i paisatge sonor produït i dirigit per l'Orquestra del Caos (nom amb què es presenten els treballs conjunts dels artistes i investigadors del so José Manuel Berenguer i Carlos Gómez). Amb més de 10 anys d'experiència a l'esquena –la d'enguany és la tretzena edició–, Zeppelin s'ha convertit en una trobada de referència per a creadors i estudiosos en els àmbits de la música experimental i el paisatge sonor d'arreu del món.

L'edició d'enguany inclou dos actes que la fan especialment rellevant. D'una banda, la presentació dels treballs de cinc joves compositors de música electroacústica del nostre país: Medín Peirón, Ariadna Alsina, Joan Bagés Rubí, Olivier Rappoport i Marc García Vitoria. D'una altra, un concert per a 16 altaveus a partir dels paisatges sonors transmesos en directe a través de la xarxa RedEsLab, amb punts de captació situats a Córdoba (Argentina), São Paulo (Brasil), Santiago de Xile, Manizales (Colòmbia) i Barcelona. Aquest concert prendrà la forma d'una improvisació col·lectiva, en la qual participaran músics situats als diversos punts de captació de so. Una proposta singular i altament recomanable a l'escena cultural de la ciutat.

INDÚSTRIA CULTURAL

Ad Libitum Artis

PER MERCEDES CONDE PONS

Quines són les empreses del sector musical a Catalunya? Qui hi està situat al capdavant? Com treballen? Quines són les seves característiques i quin és el seu mètode de treball? En aquesta secció intentarem conèixer, a partir d'ara, qui és qui de la indústria cultural al nostre país. Un sector que s'amplia i diversifica cada vegada més, malgrat la tan temuda i sovint utilitzada com a excusa "crisi econòmica", i que es responsabilitza de la gestió dels béns patrimonials que, al cap i a la fi, representa la cultura d'un país.

L'agent literària Carmen Balcells, representant de nombrosos autors literaris d'èxit com Julio Cortázar, Miguel Delibes, Vicente Aleixandre, Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Vázquez Montalbán, Terenci Moix, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Juan Goytisolo, Alfred Bryce Echenique, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Isabel Allende, entre d'altres, i sis Premis Nobel del Literatura: Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Camilo José Cela, Vicente Aleixandre i Mario Vargas Llosa, va decidir fa poc més de cinc anys crear una agència musical que s'ocupés de representar artistes i gestionar i produir espectacles musicals per a empreses. Barcelona Ad Libitum va ser el germen d'una proposta que, recentment, ha desembocat en l'associació amb Jon Plazaola, tenor basc fundador i president de la companyia Intermezzo, una empresa que s'ocupa de gestionar serveis de reforç i creació de cors per a espectacles produïts per altres equipaments, entre els quals hi ha, per exemple, el Gran Teatre del Liceu. Una iniciativa d'èxit que, per exemple, els ha portat a convertir Intermezzo en el cor titular del Teatro Real de Madrid.

Ad Libitum Artis, la nova agència musical dirigida per Jon Plazaola, soci majoritari, té l'oficina administrativa a Donostia, però té situada l'oficina d'operacions a Barcelona, al mateix espai que ocupa l'agència literària de Balcells. Ad Libitum Artis se centra en l'atenció personalitzada a músics professionals en diferents especialitats: instrumentistes, solistes, intèrprets vocals solistes, agrupacions (orquestres simfòniques i de cambra) i dels projectes concrets de cadascun. Els seus clients principals són els auditoris, teatres i programadors.

Ad Libitum Artis és, doncs, una agència en ple procés de creixement i desenvolupament, que en paraules del seu director: *"Se centra en la qualitat dels artistes i agrupacions amb què treballa i la implicació de l'empresa en els projectes de cadascun. Un equip jove, molt dinàmic i coneixedor del món artístic que pretén garantir el suport (*in situ *en la mesura de les possibilitats de temps i d'espai) a cada artista, agrupació o projecte, tot creant una sinergia entre agència i artista."* Plazaola puntualitza: *"A més, Ad Libitum Artis aposta per la creativitat en totes les activitats, i dóna suport a la difusió de la música en espais, mitjans i audiències diferents a les habituals o buscant una alternativa sempre diferent del que ja s'ha fet."* Un dels trets que el director destaca de la seva agència és la importància que atorga el seu equip de treball al *"tracte amable i personal, i la passió aportada en cada projecte, que implica, com a conseqüència, resultats amables, personals i passionals"*.

D'agències, n'hi ha moltes, i cada vegada els processos de treball són més semblants i tendeixen a obtenir els millors resultats, però Ad Libitum Artis considera que *"per aconseguir l'objectiu final, que és l'experiència impecable de la música en tots els seus vessants, és primordial fer radicar les bases en les persones"*. Jon Plazaola no es cansa de repetir fins a l'esgotament: *"Jo crec en les persones."*

Actualment Ad Libitum Artis té entre mans diversos projectes, tant nacionals com internacionals. Entre els seus artistes, ara com ara inclouen orquestres com BandArt, que durant l'estiu passat es va poder veure en acció al Festival de Peralada amb l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck en l'original proposta de La Fura dels Baus; o el recentment creat Proyecto Veinte21, una orquestra de cambra especialitzada en la música contemporània. A més, estan preparant un projecte discogràfic i de presentació de concerts a nivell internacional dedicat a la música espanyola a l'exili, amb el reconegut clarinetista valencià Joan Enric Lluna i la col·laboració del pianista català Josep Colom. Ad Libitum Artis representa també cantants com Antoni Comas o Elena Copons, amb qui s'està treballant en aquests moments l'edició del cicle *La rosa als llavis* de Toldrà, enregistrat al costat de l'OBC i el mestre Ros Marbà. D'altra banda, Ad Libitum Artis està desenvolupant cooperacions de caràcter institucional amb diferents països per a projectes culturals, amb institucions com el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), l'Instituto Cervantes, la Hispanic Society of America, entre d'altres, i col·labora amb agències a Europa, el Japó i els Estats Units, per a la difusió dels seus artistes i de la música més enllà de les fronteres, no només mitjançant els circuits habituals de festivals, i programadors internacionals, sinó també del treball en xarxa amb empreses del sector i institucions públiques i privades. ♦

Presentació de la nova etapa de la «Revista Musical Catalana»

El passat 15 de setembre tingué lloc la presentació pública del nou format de la «Revista Musical Catalana» a la Sala de Cambra del Palau de la Música. L'acte comptà amb la presència de Mariona Carulla, presidenta de l'Associació Orfeó Català; Salvador Cardús, periodista, escriptor, doctor en Ciències Econòmiques i membre del Consell Editorial de la Revista; Jordi Cabré Trias, director general de Cooperació Cultural de la Generalitat, i Mercedes Conde, directora de la publicació. Durant l'acte es van presentar les novetats de la nova etapa de la Revista, a més de gaudir d'una breu actuació de l'Orfeó Català.

D'esquerra a dreta: Mercedes Conde, Mariona Carulla, Jordi Cabré i Salvador Cardús

Amics del Liceu, nou llibre de temporada i Premis de la Crítica

L'Associació Amics del Liceu ha publicat el 20è llibre *Temporada d'òpera* del Gran Teatre del Liceu. Enguany el llibre ha dedicat atenció primordial als títols menys habituals en la temporada liceista, com són *Linda di Chamounix, Il burbero di buon cuore, La Bohème, Adriana Lecouvreur* i *Pelléas et Mélisande*, o novetats absolutes com són el cas de *Le Grand Macabre* de Ligeti, *Yo, Dalí* de Benguerel, o el programa doble *Una tragèdia florentina* i *El nan* de Zemlinsky, amb articles d'escriptors i estudiosos com Jorge de Persia, Leonardo Waismann, Michael D. Searby i Alexandra Wilson, entre d'altres, i firmes populars o referencials com les del perruquer Lluís Llongueras, el director d'escena Emilio Sagi, la soprano Mirella Freni, l'escriptora Almudena de Maeztu, l'actriu Concha Velasco o el dissenyador de moda Jesús del Pozo. El llibre compta amb il·lustracions de l'artista barceloní Santi Moix, que ha fet tant pintures com composicions fotogràfiques molt lluminoses i suggerents.

D'altra banda, els Premis de la Crítica, destinats a produccions, directors i cantants de l'àmbit operístic, es van atorgar el mes d'octubre passat. Van ser premiats la producció de *Parsifal*, com a millor representació de la temporada (Liceu); Claus Guth, com a millor director d'escena per *Parsifal* (Liceu); Fabio Luisi, com a millor direcció musical per *Falstaff* (Liceu); Roberto Alagna, com millor cantant masculí per *Carmen* (Liceu); Elina Garanca, com a millor cantant femenina per *Anna Bolena* (Liceu); Bejun Mehta, com a millor cantant en concert per *Tamerlano* (Liceu); José Ferrero, com a cantant revelació per *Cavalleria rusticana* (Liceu); i Sondra Radvanovsky, com a millor cantant en recital (al Festival de Peralada). També es va atorgar una menció especial del jurat per a la revista especialitzada «Ópera Actual», pels seus 20 anys de trajectòria.

La Fundació Victoria de los Ángeles presenta un documental sobre la cantant i un recital de Nancy Fabiola Herrera

El passat 3 d'octubre va tenir lloc l'estrena del documental *Brava, Victòria!*, produït conjuntament per Cromosoma, TV3 i TVE, i amb la col·laboració de l'ICIC. L'acte d'inauguració va tenir lloc al Gran Teatre del Liceu, on a més del visionat del documental, els becats per la Fundació Victoria de los Ángeles van oferir un breu recital amb fragments d'òpera i lied. El documental *Brava, Victòria!* ha estat dirigit per Maria Gorgues, amb l'estreta col·laboració d'Helena Mora, i mostra imatges, enregistraments i vídeos inèdits de l'arxiu personal de la cantant, tot oferint una visió àmplia i entranyable de la cantant barcelonina. El dia 9 de novembre aquest documental ha estat escollit per obrir el IV Festival Memorimage de Reus, dedicat a les produccions en les quals intervé material d'arxiu. L'endemà, dia 10 de novembre, es farà una projecció a l'Auditori de Sant Cugat i el dia 11 s'estrenarà als Cinemes Girona de Barcelona. D'altra banda, la mezzosoprano canària Nancy Fabiola Herrera se suma al projecte de la Fundació Victoria de los Ángeles oferint un recital d'homenatge a la cantant, al Teatre-Auditori de Sant Cugat el proper 20 de novembre, en la inauguració d'un nou cicle que, amb el títol Lucero nuestro, està pensat per recaptar fons destinats a la manutenció d'Alejandro, el fill de Victoria de los Ángeles amb síndrome de Down. Nancy Fabiola Herrera estarà acompanyada al piano per Mac McClure i interpretarà cançons de Gerhard, Mompou, Ortega, Falla, Llorca i Montsalvatge.

‘L’elisir d’amore’ inaugura Òpera a Catalunya

El 19 d’octubre passat va començar a Sabadell (a La Faràndula) la 24a edició del cicle Òpera a Catalunya i la 30a temporada d’Òpera a Sabadell amb *L’elisir d’amore* de Gaetano Donizetti. Dos títols més, *Aida* i *Roméo et Juliette,* i un concert dedicat a la sarsuela, donen forma a aquesta temporada que l’any 2012 celebrarà els 30 anys de creació dels Amics de l’Òpera de Sabadell. Totes les representacions comptaran amb la participació del Cor Amics de l’Òpera de Sabadell –que dirigeix Daniel Gil de Tejada– i l’Orquestra Simfònica del Vallès, titulars d’Òpera a Catalunya.

El primer títol, *L’elisir d’amore,* va ser protagonitzat pel tenor català Albert Casals, debutant en el paper de Nemorino. Van completar el repartiment Elisa Vélez, Carles Daza, Toni Marsol i Eugènia Montenegro. L’òpera s’ha vist l’octubre passat a Sabadell, Reus, Manresa, Sant Cugat del Vallès, i ja aquest mes de novembre s’ofereix a Viladecans, el dia 4, i a Vic, el dia 6. El concert “Homenatge a la sarsuela” –que per segon any substitueix la producció d’una sarsuela– tindrà lloc a Sabadell els dies 25 i 27 de novembre i a Sant Cugat l’11 de desembre, amb Saioa Hernández, Carles Cosías i Ismael Pons.

Ja el 2012 serà el torn d’*Aida* de Giuseppe Verdi. Defensaran els rols principals Yannick-Muriel Noah (soprano canadenca nascuda a Madagascar que va ser guardonada en el Concurs Jaume Aragall), Ji Myung Hoon, Sanya Anastasia i Ismael Pons. La direcció d’orquestra anirà a càrrec d’Elio Orciuolo. *Aida* serà a Sabadell els dies 15, 17 i 19 de febrer, i rodarà per Lleida, Girona,

Reus, Sant Cugat del Vallès, Vic, Manresa, Viladecans i Granollers. El darrer títol, *Roméo et Juliette* de Charles Gounod, serà protagonitzat novament per Albert Casals, Maite Alberola, Àlex Sanmartí, Ángel Jiménez i Toni Marsol en els papers principals. L’orquestra i cor tornaran a ser dirigits per Daniel Gil de Tejada. *Roméo et Juliette* s’oferirà a Sabadell els dies 25, 27 i 29 d’abril, i al maig girarà per Vic, Manresa, Sant Cugat del Vallès i Granollers. També hi haurà la funció a càrrec dels alumnes del 16è Curs de Professionalització per a Joves Cantants el 26 d’abril a Sabadell.

Oller presenta una proposta de Pla Estratègic per al Palau

El 20 d’octubre passat, Joan Oller va presentar la seva proposta de Pla Estratègic per al Palau de la Música Catalana, tot esperant-ne l’aprovació, per tal d’afrontar el futur de l’Entitat. La proposta està assentada sobre els valors fundacionals de l’Orfeó Català, és a dir, l’assumpció que es tracta d’una *“institució amb un sòlid arrelament al país i vocació de servei a tota la societat, que, a través de l’excel·lència artística de: la programació musical pròpia, la pràctica del cant coral i el patrimoni, transmet valors universals i enforteix la cultura catalana”*. Per tant, els dotze punts en què se sustenta el dit pla, tenen com a finalitat a gestionar artísticament, però també econòmicament, l’Entitat, en un context de crisi que no es pot menystenir. Aquests dotze punts bàsics són: l’Orfeó Català, l’Associació Orfeó Català, l’Escola Coral, el Cor de Cambra, la programació artística, el Servei Educatiu, el patrimoni (edifici, Biblioteca-Arxiu i visites), la «Revista Musical Catalana», els públics, el patrocini i mecenatge, la internacionalització i l’explotació (sales i serveis). El Pla Estratègic proposa la unificació de les quatre entitats que configuren l’Orfeó Català i Palau de la Música en una sola fundació, i és previst que entri en vigor a partir de gener de 2012.

Presentació del contracte programa de L’Auditori

Oriol Pérez, nou director general de L’Auditori, va presentar a finals de setembre passat les directrius del nou contracte programa amb què gestionarà artísticament L’Auditori al llarg dels propers quatre anys. Un projecte que comença per *“impulsar el programa de l’OBC per situar-lo com a eix vertebrador de L’Auditori”* i donar-li, així, una dimensió real d’orquestra nacional. El segon punt del contracte programa va lligat a la importància d’entendre L’Auditori com la seu de l’OBC, i fer de l’Orquestra, doncs, la veritable protagonista de la programació de la institució, perquè sigui, a més, ambaixadora de Catalunya arreu del món. El tercer punt té a veure amb la construcció d’un relat cultural, en cooperació amb altres institucions –públiques i privades– per tal d’establir lligams que proporcionin una programació àmplia i interdisciplinària. El quart punt està vinculat a la catalanitat de la proposta cultural impulsada per L’Auditori i l’OBC, tot accentuant la creativitat i la reivindicació del patrimoni musical català. El nou director general de L’Auditori va parlar de la *“missió, funció i servei”* d’una institució pública com L’Auditori i de l’obligació que aquesta té com a transmissora de valors, prescriptora d’excel·lència i referència cultural.

Primera temporada del Théâtre de l'Archipel de Perpinyà

El Théâtre de l'Archipel de Perpinyà inicià les seves activitats el passat 10 d'octubre, i comprenen teatre, circ, dansa, música i òpera, propostes artístiques que faran d'aquest nou equipament un centre de difusió i creació artística clau a l'eix Llenguadoc-Rosselló i també en xarxa amb els teatres públics francesos i amb El Canal Centre d'Arts Escèniques de Salt/Girona a Catalunya. El seu director general és Domènec Reixach.

Amb una programació de 78 espectacles, els pilars de la programació del Théâtre de l'Archipel en aquesta primera temporada són el teatre contemporani, la reinterpretació de la tradició clàssica i la programació coreogràfica, amb un accent marcat sobre la dansa contemporània. D'altra banda, l'oferta també és completa amb òperes com *Rigoletto, Didon & Enée* i *La flute enchanté*; grans concerts de música clàssica i de música de cambra, així com una programació de músiques actuals tot l'any.

El Teatre de l'Archipel de Perpinyà és un complex escènic dissenyat per l'arquitecte Jean Nouvel i comprèn quatre edificis independents i connectats: Le Granat (la sala gran, amb un aforament modulable de fins a 1.100 localitats), Le Carré (o sala petita, del tipus *black box*, amb quatre grades desmuntables que permet múltiples possibilitats escenogràfiques), el Teatre Municipal (per a espectacles de format més petit, de teatre de text, solos de dansa, arts digitals i concerts) i el Mediator (que continuarà acollint espectacles de músiques actuals i d'arts digitals, com des de fa 10 anys). Aquest teatre forma part del projecte Escena Catalana Transfronterera, organitzat per les viles de Salt i Perpinyà.

El Concurs Canals i Naxos publicaran obra del pare Soler

A iniciativa del Concurs Internacional de Piano Maria Canals de Barcelona, i amb la col·laboració del segell discogràfic Naxos, s'enregistrarà la integral de les sonates per a tecla del pare Antoni Soler (Olot, 1729-El Escorial 1783), interpretades al piano. Els intèrprets seran els guanyadors dels primers premis del Concurs Canals. El corpus total del que s'enregistrarà en aquesta col·lecció de 15 CD comprèn unes 150 sonates que originalment no van ser pensades per a piano, sinó per a algun dels instruments de tecla de l'època (clavicèmbal, clavicordi, pianoforte i potser fins i tot alguna per a orgue), una ambivalència típica de la coexistència dels diferents instruments en aquell moment.

Recentment es va presentar a Olot el primer disc d'aquesta col·lecció a càrrec de Martina Filjak, que inclou les 15 primeres sonates seguint l'ordre proposat en la numeració del catàleg de referència per Samuel Rubio. El projecte compta amb la col·laboració de l'Auditori de Girona i de Yamaha. El tècnic de so és Lluís Soler i la direcció artística de la col·lecció és de Laura Pallàs.

Premis del II Concurs de Composició Sincronic

El 15 d'octubre passat tingué lloc a Lleida (a l'Auditori Enric Granados) la segona edició del Concurs Internacional de Composició Sincronic, certamen que l'Orfeó Lleidatà organitza amb la col·laboració de la Fundació Phonos i en el qual enguany han participat compositors de França, Alemanya, Grècia, Argentina i Espanya. El premi es decideix per votació popular del públic assistent al concert entre tres obres finalistes –seleccionades prèviament per un jurat professional–, que van ser interpretades per l'Orquestra Joves Músics del Vallès, dirigida per Pedro Pardo.

Així doncs, l'obra *Cants a l'atzar*, presentada per Marian Márquez (Tarragona), fou la més votada i, per tant, la guanyadora. El primer finalista va ser Guillem Pareja (Sabadell) amb l'obra *Poema per a cordes* i la segona finalista Ana Dall'Ara-Majek (de París) amb l'obra *Sept mimes messagers*. El concert també va incloure l'estrena mundial de l'obra *Concert a la Lluna* de Damián Sánchez Aviñó, guanyador de l'edició anterior del concurs.

L'Alfred Brendel més pedagògic a Barcelona

Aquesta temporada Ibercamera inclou en la seva programació diverses activitats paral·leles al seu cicle de concerts, centrades en una conferència i classe magistral d'Alfred Brendel i en un cicle de documentals relacionats amb figures clau del món musical. Darrere la proposta "Clàssics al cinema", amb la col·laboració dels cinemes Alexandra de Barcelona, s'inicià el passat 25 d'octubre un cicle de quatre documentals cinematogràfics –amb una introducció prèvia a la projecció– sobre quatre figures de gran carisma que han estat presents repetidament en les temporades d'Ibercamera i que són referents artístics i humans indiscutibles: Sergiu Celibidache (25 d'octubre, *Le jardin de Celibidache*, introduït per Javier Pérez Senz),Valeri Gergiev (15 de novembre, *You can't start without me*, introduït per Bernat Dedéu), Sviatoslav Richter (17 de gener de 2012, *L'insoumis*, introduït per Eva Vila) i Alfred Brendel (1 de febrer de 2012, *Man and Mask*, introduït per Jorge de Persia). Les sessions comencen a les 20 h. Precisament Alfred Brendel serà a Barcelona els dies 2 i 3 febrer de 2012 i oferirà la conferència-concert titulada "Sobre el caràcter de la música", al Petit Palau (20.30 h) i una classe magistral oberta al públic –amb el Quartet Casals– al Conservatori del Liceu (20.30 h), respectivament.

L'Escola Coral de l'Orfeó Català al Camerun

Entre els dies 3 i 18 de setembre cinc directores i professores de l'Escola Coral de l'Orfeó Català es van desplaçar al Camerun per col·laborar, conjuntament amb les Missioneres Filles de la Sagrada Família de Natzaret, en un projecte de tallers de cant coral adreçats a nens i joves. El projecte també va incloure la formació adreçada a directors de cors del país. Els tallers es van dur a terme simultàniament a Yaoundé, la capital, i a Loum Ville, un petit nucli rural i van culminar amb dos concerts. En aquest projecte de cooperació, hi participà com a pianista un professor local i s'hi van treballar obres del repertori local i també català.

Durant la seva estada al país africà, les directores van fer recerca d'obres corals del Camerun i de l'Àfrica en general, per treballar-les amb els cors de l'Escola Coral durant aquest curs. El proper mes de març s'organitzarà al Palau un concert benèfic pel Camerun per donar continuïtat i consolidar el projecte musical iniciat, amb la participació dels cors de l'Escola Coral i la interpretació d'obres africanes.

En el marc d'aquest projecte d'intercanvi i enriquiment mutu entre dues realitats diferents, els cantaires dels cors de l'Escola Coral van fer una recollida de flautes, gràcies a la qual els directors van poder fer tallers de flauta a un centenar de nens i nenes del Camerun. També es va fer un intercanvi de cartes i dibuixos entre els infants dels dos països al voltant de la seva experiència musical, amb la finalitat de promoure un major coneixement entre les dues cultures i la seva realitat quotidiana.

Ad Libitum Artis

In crescendo hacia la excelencia

Representación de artistas

Paseo de los Olmos 20, bajo. Donostia-San Sebastián 20016
Teléfono 610 589 730

Avenida Diagonal 580. Barcelona 08021
Teléfono 932 001 083

info@adlibitumartis.com / www.adlibitumartis.com

REPORTATGE

"La Simfònica"

Aniversari a ritme de fanfara.

PER MERCEDES CONDE PONS

Layetanaoffice.com

L'Orquestra Simfònica del Vallès (OSV) està d'aniversari. Nascuda sota l'òrbita de la temporada operística dels Amics de l'Òpera de Sabadell l'any 1987, "La Simfònica" celebra enguany les seves noces d'argent: 25 anys d'un projecte il·lusionant que ha crescut amb la motivació permanent de convertir-se en una orquestra propera i amb un marcat caràcter social.

Els orígens de l'OSV i la seva particular organització laboral –és l'única orquestra simfònica de l'Estat espanyol en la qual els músics i treballadors són alhora els propietaris i accionistes– n'han fet un cas a part en el panorama musical de l'Estat. L'OSV porta a les seves espatlles vint-i-cinc temporades d'òpera a Sabadell i quinze temporades simfòniques al Palau de la Música Catalana, on enguany, en la setzena, sorprèn un cop més el públic amb una programació eclèctica i amb segell propi. L'OSV ha passat de ser l'orquestra "popular" a ser una orquestra que, sense renunciar als seus orígens, busca oferir al públic nous al·licients musicals i extramusicals que afegeixin un al·licient més a l'hora de decidir anar als seus concerts.

Deu concerts completen la temporada d'aniversari de la Simfònica del Vallès. Una temporada que té, com a trets significatius, l'estrena d'una fanfara composta expressament per nou compositors catalans –entre els quals hi ha Xavier Boliart, Salvador Brotons, Joan Albert Amargós, Joan Vives, Carles Casas i Albert Guinovart– per a la celebració de l'aniversari, que es complementa amb la convocatòria d'un concurs de composició de fanfares que desembocarà en la interpretació de les tres obres finalistes el dia 26 de maig de 2012 en un concert al Palau de la Música, dins el cicle Simfònics al Palau. L'obra guanyadora serà escollida pel públic, però un jurat format per Christian Lindberg, trombonista, compositor i director (president honorífic), Rubén Gimeno, director titular de l'OSV, Benet Casablancas, compositor, i els solistes de les seccions de metall de l'OSV en farà la selecció prèvia.

Amb "El silenci després de Bach" s'inclou en la temporada de concerts al Palau la interpretació d'un breu fragment musical del compositor saxó en cada concert, tot convidant el públic al repòs i a la concentració. Beethoven és, també, un altre dels eixos centrals d'aquest aniversari, de qui, al llarg de tres temporades, s'interpretarà la integral de les seves simfonies; però al seu costat se sentiran obres de compositors tan diferents entre ells com Cage, Mozart, Bernstein, Orff, Gershwin, J. Strauss i Grieg. Un altre dels punts principals d'aquesta temporada és la presentació com a artista resident del polifacètic músic suec Christian Lindberg, que es complementa amb la presència d'importants músics del país, com Josep Pons –que va inaugurar la temporada–, el director David Giménez Carreras o el contratenor Jordi Domènech, i internacionals, com ara el pianista i compositor Fazil Say i joves talents de la música com els guanyadors del Concurs Maria Canals, Aleksei Lebedev i Ricard Viñes, Daniil Tsvetkov, el director polonès Michal Nesterowicz, guanyador del Concurs de Direcció de l'Orquestra de Cadaqués, i la directora coreana Shi-Yeon Sung, guanyadora l'any 2006 del Concurs de Direcció Sir Georg Solti. Mil i un motius, doncs, per no perdre detall de la temporada d'una orquestra acostumada a nedar a contracorrent de les vicissituds econòmiques que, actualment, afecten tot el sector musical. Afrontant enguany la seva tercera temporada al capdavant de la Simfònica, el director valencià Rubén Gimeno comenta les novetats de la temporada, al mateix temps que fa un balanç del seu temps al capdavant de l'OSV i el seu actual moment professional.

Malgrat la crisi, sembla que per a la Simfònica del Vallès són temps de bonança quant a projecció, consolidació...

És cert que, sense treure mèrit a tot el que s'ha fet al llarg dels anys, actualment hi ha un equip de gestió que ens hem entès molt bé i tenim molt clara la idea d'on hem d'arribar i, això, crec que s'ha reflectit fent un pas endavant, musicalment. També és important el suport del públic, i en un context com aquest s'han mantingut i augmentat les dades d'assistència.

A propòsit del context "crisi", creu que la música és un mitjà d'evasió dels problemes?

Crec que la música pot ser, en alguns casos, mitjà d'evasió i és, sobretot, un mitjà de comunicació i d'integració, que és un dels punts que treballa molt l'OSV. La música també té una funció molt important, a banda de difondre el llenguatge propi de la música, com a mitjà de comunicació i integració sociocultural.

Parlant d'integració, el projecte de la Simfònica a les presons està funcionant molt bé...

Sí, al principi vam anar-hi sense saber ben bé què ens trobaríem i la veritat és que hi hem trobat gent molt respectuosa i fins i tot amb músics. De fet, estem intentant trobar alguns instruments per tal d'iniciar novament aquesta gent en l'activitat musical.

Un dels trets característiques de la Simfònica els darrers anys és la manera com ha abordat la programació dels concerts, transformant el format habitual. Cap on creu que han d'anar els concerts de música clàssica?

Crec que no és tant un tema de repertori, perquè sabem que Beethoven continua essent, avui dia, el compositor més popular, sinó de com presentes aquest repertori. El fet que un director es pugui comunicar amb el públic directament relaxa molt l'ambient d'un concert, perquè hi ha molts convencionalismes que no ajuden a gaudir del concert al màxim. La disposició de les obres també és un altre punt important. Un programa convencional, segons com distribueixis les obres en el programa, diu una cosa o una altra de la importància que tu dónes al que s'interpreta. Una de les maneres per a un director de demostrar el poc interès que pot tenir per una obra contemporània, per exemple, és posar-la al principi del concert. El missatge que tu transmets així, és que aquesta és una obra menor, perquè després ja ve el concert de solista. Si primer hi poses el concert de solista, que per si sol ja destaca, i l'obra contemporània l'emmarques entre dues obres conegudes, de repertori, poses en valor aquella obra i la resposta del públic és molt diferent de si la disposició hagués estat "convencional". El concert és un camí, un viatge d'una hora i mitja. Segons com plantegis aquest camí, la resposta serà diferent. Guiar emocionalment el públic és molt important.

Du dos anys com a titular de l'OSV, però l'orquestra en porta vint-i-cinc de feina, amb una línia de programació centrada sobretot en els grans clàssics del repertori. Creu que l'OSV ja ha definit quin és el seu públic?

Crec que sabem quin és el públic que tenim ara i també a quin públic volem arribar. Estem treballant en el tipus de programació i en la presentació dels concerts per tal d'apropar-nos també, sense perdre aquest públic que tenim, més tradicional, a nous públics que podrien trobar en l'OSV el perfil d'orquestra idònia per viure per primera vegada l'experiència d'un concert simfònic.

Tercer any de titularitat... Quan va començar vivia la il·lusió d'un nou repte, ara ja hi du un cert temps; com valora l'experiència?

A nivell personal era important valorar quina aportació mútua ens podíem donar. A nivell de lliurament, l'OSV és única, i la pregunta és, què puc aportar jo a l'OSV? Aquesta és una pregunta que es respon des del treball en equip, del que estem construint tots junts, quant a il·lusió, actitud i lliurament als concerts. Som conscients que estem millorant i volem millorar més i crec que la gent té el compromís de fer-ho.

A part de la millora a nivell qualitatiu, quins objectius s'ha marcat?

Els objectius van canviant. En la tasca diària sempre tens la idea de deixar una orquestra amb personalitat. Sí que m'agradaria que després del meu pas per aquí l'orquestra tingués una personalitat definida, una manera de presentar el treball amb personalitat, amb un tipus de so concret, tractant de respectar la qualitat de l'orquestra, però més definit. Aquest és encara un dels meus objectius. D'altra banda, crec que l'orquestra està molt implantada a Catalunya, però hem de tenir l'oportunitat de sortir de Catalunya, a Espanya i a l'estranger.

És la primera titularitat que assumeix. Què significa per a vostè ser titular d'una orquestra?

És responsabilitat, perquè quan ets convidat tens la responsabilitat sobre el programa que prepares però no sobre el desenvolupament a mitjà-llarg termini de l'orquestra. Això es nota en cada concert, l'OSV és la "meva" orquestra. Així tinc la possibilitat de treballar d'una altra manera, més al detall, i s'agafa molta experiència en tractament de grups, de les persones, perquè cada dia s'aprèn i un s'equivoca i rectifica...

L'any passat va dirigir els *Contes d'Hoffmann* dins la temporada d'òpera de Sabadell i enguany acaba de dirigir *L'elisir d'amore*. No ha estat habitual que el titular de l'OSV s'impliqués en la temporada d'òpera...

Estic molt agraït a Mirna Lacambra per donar-me'n l'oportunitat. A mi la música d'escena m'agrada molt, i a més, com a responsable de l'orquestra, crec que és molt important ser present en cada projecte que fa l'orquestra, i l'òpera és una part important de la seva activitat. Això permet treballar d'una altra manera.

Forma part de la nova fornada de directors espanyols que estan duent a terme una carrera professional destacada. Es considera ambiciós?

No sóc tan ambiciós com optimista. M'agrada gaudir de les coses que em dóna la vida... Si un és massa ambiciós, al final hi ha el perill de no estar mai content amb el que es fa. La voluntat de fer cada dia millor la meva feina, aquesta sí que és la meva ambició, però a nivell personal. No cal pensar en les oportunitats que no et donen, sinó en allò que sí que tens; el que hagi de venir, ja vindrà. ♦

ENTREVISTA

Philippe Jaroussky

Un contratenor contra corrent.

per Albert Torrens

No podem dir que hagi estat en silenci, però sí que, discretament, i de manera veloç, el seu nom no només ha entrat a formar part d'aquell grup de noms que cal tenir en compte, sinó que és considerat, avui dia, un dels grans de la seva especialitat. Francès amb cognom rus, aporta la seva veu a un món complex i sovint voltat de polèmica: a l'intent d'aproximar-se al so de la veu dels *castrati*, ell hi afegeix l'obertura a nous repertoris. Una combinació que el fa aparèixer, definitivament, contra corrent.

Aquest estiu, s'ha presentat al Festival de Torroella amb un programa semblant al del seu últim disc, tan eclèctic com diferent del que interpretarà, al desembre, al Gran Teatre del Liceu. A què respon aquest contrast?

A diverses raons: la primera és que el concert de Torroella, en principi, no comptava fer-lo al costat del violoncel·lista Gautier Capuçon –amb qui ja hem actuat junts a Suïssa. I no hi ha tant de repertori per a veu, violoncel i piano, de manera que vam optar per afegir-hi algunes versions de cançons espanyoles, com ara les *Set cançons populars* de Falla, que, lògicament, va ser la primera vegada que les vaig cantar, tot i que em feia una mica de respecte fer-ho precisament aquí. A la gira que faré amb la Freiburger Barockorchester, amb la qual actuaré a Barcelona, en canvi he proposat un programa dedicat monogràficament a Händel, i sé que l'orquestra ha quedat una mica decebuda, perquè esperaven que jo no els demanaria que toquin Händel com la resta de contratenors.

Vostè ja és conegut entre el públic espanyol, el segon país on actua després de França. Com és, això?

De fet, el concert d'aquest desembre serà el primer que faci a Barcelona. Però a la resta d'Espanya, és cert que em coneixen més, sobretot a Madrid arran de la *Poppea* que hi vaig fer l'any passat. No sé per què, tinc una connexió especial amb el públic espanyol, i no cregui que dic això a tots els països!: hi ha un entusiasme per la veu de contratenor que em sorprèn sempre i que crec que prové del fet que la gent espanyola és molt oberta a la novetat, a tot allò diferent, també en la societat en general. I és un entusiasme sa, perquè no només és curiositat sinó també interès pel repertori. Em consta que hi ha molts aficionats a Espanya que segueixen la meva carrera i que fins i tot em segueixen quan actuo en un altre país.

Ha parlat d'un cert entusiasme per la veu de contratenor. Creu que som davant d'una moda passatgera o d'un interès genuí?

Crec que el més interessant d'aquest moment és que no estem descobrint la veu de contratenor, sinó que el públic cada cop és més exigent amb nosaltres: no es conforma només amb la sorpresa d'una veu nova, sinó que també ens demana un repertori nou, el barroc, que crec que finalment ha trobat el seu lloc al costat del clàssic i el romàntic. Amb tot, jo sempre recordo que el repertori barroc no és el meu, perquè sabem que la veu dels *castrati* era una mica diferent de la dels contratenors actuals.

Mentre la majoria de contratenors se centren només en òpera i autors barrocs, vostè s'ha identificat tant amb la recuperació de repertoris oblidats com amb l'adaptació de peces relativament modernes. Per què?

Primer de tot he de dir que, malgrat que en els meus primers discos gairebé tot eren primeres gravacions, últimament cada cop tinc més tendència a mesclar coses desconegudes amb d'altres més conegudes. Però és cert que fa anys que tinc aquest interès d'anar a la biblioteca i fer les meves pròpies recerques. El que més m'atrau és que sé que, anant a buscar una cosa concreta, n'hi trobaré d'altres que es transformaran en noves idees. Sempre m'ha passat així.

A banda de fer discos, què més es pot fer per donar a conèixer aquests compositors? Fins a quin punt té capacitat d'incloure'ls en els programes dels seus concerts?

Hi ha pocs cantants que tinguin el poder de proposar un programa i que tothom l'accepti. Això potser només ho pot fer Cecilia Bartoli. En el meu cas, quan vaig començar a proposar, per exemple, un programa de Caldara en els meus concerts, els programadors dubtaven que poguessin vendre les entrades, de manera que vaig haver de combinar-lo amb àries de Händel i Vivaldi. I això no m'agrada, perquè la de Caldara és una música molt interessant però una mica més fràgil, i necessito tot un concert per defensar-lo. Si hi poso al costat dues o tres àries famoses de Händel o Vivaldi, això mata la música de Caldara.

Simon Fowler/Licensed to Virgin Classics

En vigílies de presentar-se davant d'un públic que el coneix a l'avançada, Jaroussky dedica una tarda de l'estiu empordanès a atendre amb amabilitat extrema l'interès desvetllat en els mitjans de comunicació. En aquest entorn, i malgrat tractar-se només d'una impressió, l'artista apareix, més que mai, com el jove anònim que, en la conversa, demana poder ser. S'expressa amb gestualitat profusa, en un castellà molt correcte i sense estalviar ni un minut la curiositat de l'entrevistador. Es fa evident, doncs, que som davant d'un artista en tots els sentits de la paraula.

A propòsit de Cecilia Bartoli: si els comparem, tenen algun punt en comú?

Bartoli ha encetat un mercat que les cases de discos pensaven que era impossible, ha obert una porta gràcies a la qual a mi m'ha estat més fàcil proposar determinats projectes: el concepte del disc-llibre, per exemple, i el fet de complementar la música amb un context històric. Per a mi, hi ha un abans i un després de Cecilia Bartoli i estic segur que, en el futur, formarà part de la història: els seus discos quedaran durant molt de temps, que al capdavall és l'obsessió de tots els artistes.

Tornem als repertoris desconeguts. Vostè s'ha caracteritzat per enregistrar-los ja des de ben jove, sense haver afrontat encara bona part de les òperes barroques, com sol ser habitual...

Gravar coses famoses fa por, a l'artista, per la possibilitat de la comparació. Fa poc he enregistrat el "Pie Jesu" del *Requiem* de Fauré, i recordo haver sofert més tensió que no pas quan he enregistrat Caldara o Bach. D'altra banda, gravar coses que no s'hagin enregistrat mai també és interessant perquè quedin en el repertori i, si mai hi ha una persona que s'interessa per aquell compositor, pugui trobar el meu disc o el d'algú altre.

Fa anys l'acusaven d'haver seguit una carrera excessivament ràpida. S'han assentat una mica les coses, ara?

És cert que he hagut d'estabilitzar-me i aprendre una nova manera d'organitzar el meu temps. Ara actuo a més llocs i més llunyans, i això també implica que tinc menys temps per fer programes diferents. I malgrat que dic això, se'm fa difícil canviar la meva pròpia naturalesa i dir que no a determinats projectes o rebutjar propostes de música de cambra –que també és important per a mi, perquè no m'agrada només fer concerts d'àries d'òpera. Amb el temps he acumulat contactes molt especials amb molts grups amb els quals treballo i tot això ho vull mantenir. També estic provant de fer una mica més d'òpera –dues produccions l'any– i poder fer els papers que em van millor més d'un únic cop.

Com va decidir dedicar-se a explotar el registre de contratenor?

Ho he explicat moltes vegades i no vull canviar la versió que n'he donat perquè és certa: una nit vaig anar a escoltar un concert del sopranista francès Fabrice Du Falco, i vaig quedar impressionat per aquella veu tan clara i natural, i també pel repertori, centrat en àries de la pel·lícula de Farinelli. I durant una hora, vaig poder imaginar-me la meva pròpia veu cantant en el futur. Així que em vaig posar en contacte amb la professora de Du Falco, que més tard ha estat la meva durant catorze anys, malgrat que després de la primera lliçó em va dir que no estava segura que pogués fer una carrera, que la meva veu era interessant però lleugera i petita. Jo li vaig dir que estava segur de poder fer-ho, i és que estic convençut que els contratenors podem notar que ho som d'una manera real, física, psicològica. La nostra no és una veu com les altres, n'hem d'estar segurs.

Vostè també ha insinuat, com altres col·legues seus, l'interès per dedicar-se a la direcció quan ja no pugui cantar amb tanta freqüència...

M'encanta cantar, però per a mi el més important és fer música. Abans he estat pianista i violinista, i ara sóc cantant. Cantar és preciós, però també cansa molt: la pressió psicològica és molt forta i això fatiga al cap d'uns quants anys. Jo puc imaginar-me cantant encara uns deu anys més, però no estic segur que després encara en tingui ganes. D'altra banda, si durant un procés de recerca de partitures descobreixo, per exemple, una òpera nova, cada cop tinc més ganes de fer tota l'obra i no només una ària, i això és el que em dóna energia per imaginar-me com a director d'orquestra. De fet, ara mateix ja tinc el meu propi grup, però el paper que hi faig és més aviat el d'una direcció artística, i dono molta confiança als músics. Podria treballar-hi més sovint, però penso que encara és important conèixer molts directors, mantenir-hi un contacte i aprendre'n moltes coses. Seria un error fer aquest pas massa jove.

Quins projectes de noves òperes té?

He rebut una proposta molt interessant per fer *Giulio Cesare* de Händel a Salzburg amb Bartoli, Scholl i Von Otter –un cast increïble!. També tinc un altre projecte sobre un rol preciós, Archi, al *Polifemo* de Porpora, que és un paper que estava pensat per Farinelli. D'altra banda, cada cop m'agrada més fer concerts amb altres cantants, perquè trobo que, de vegades, el recital sol és molt pesat i narcisista, i tenir un diàleg amb una altra veu és molt interessant, perquè la gent pot apreciar que totes dues veus tenen qualitats i particularitats molt diferents. Aquest últim any ho he fet diverses vegades –per exemple, amb Núria Rial, Marie Nicole Lemieux o Andreas Scholl. Pel que fa als discos, l'any que ve vull fer una pausa en els enregistraments de recital i tinc en marxa un projecte molt original amb altres cantants i el conjunt L'Arpeggiata sobre música llatina. I el projecte més gran que tinc per a l'any 2013 és no fer res: vull tenir un any sabàtic per pensar en el futur, en la tècnica... És una idea que em va donar el pianista Alexandre Tharaud, i crec que necessito aquesta pausa sobretot a França, perquè hi he cantat molt i tinc por que la gent es cansi de sentir sempre el mateix. A més, aquests últims anys tinc la impressió que corro d'un projecte cap al següent, i crec que és important agafar una mica de distància i fer altres coses de la vida que ara només puc imaginar com a luxes. És cert que la durada d'una veu és una cosa misteriosa i sé que tinc sort de poder fer carrera, però fins i tot mantenir l'entusiasme reclama un esforç. Per conservar l'energia fonamental per cantar, cal deixar de cantar. ♦

El projecte més gran que tinc per a l'any 2013 és no fer res: vull tenir un any sabàtic per pensar en el futur, en la tècnica. És cert que la durada d'una veu és una cosa misteriosa i sé que tinc sort de poder fer carrera, però fins i tot mantenir l'entusiasme reclama un esforç. Per conservar l'energia fonamental per cantar, cal deixar de cantar.

Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell

òperacatalunya

XXIVè CICLE D'ÒPERA 2011-2012

L'elisir d'amore

Gaetano Donizetti

Intèrprets: Elisa Vélez, Albert Casals, Carles Daza, Toni Marsol i Eugènia Montenegro

Cor Amics de l'Òpera de Sabadell - *Director:* Daniel Gil de Tejada

Orquestra Simfònica del Vallès - *Director:* Rubén Gimeno

Director d'escena: Carles Ortiz - *Disseny escenografia:* Jordi Galobart

Il·luminació: Nani Valls - *Vestuari:* AAOS

Sabadell 19, 21 i 23 d'octubre
Reus 25 d'octubre - Manresa 26 d'octubre
St. Cugat del Vallès 28 d'octubre
Viladecans 4 de novembre - Vic 6 de novembre

Homenatge a la Sarsuela

Intèrprets:
Saioa Hernández, *soprano* - Carles Cosías, *tenor*
Ismael Pons, *barítono*

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

Romances, duos i tercets dels títols:
El tambor de granaderos de Chapí - *La leyenda del beso* i *La del soto del parral* de Soutullo i Vert - *El gato montés* de Penella - *Doña Francisquita* de Vives *La Verbena de la Paloma* de Bretón i altres.

Sabadell 25 i 27 de novembre
Sant Cugat del Vallès 11 de desembre

Aida

Giuseppe Verdi

Intèrprets: Yannick-Muriel Noah, Ji Myung Hoon, Sanya Anastasia, Ismael Pons, Ivan García, Marc Pujol, Eugènia Montenegro

Cor Amics de l'Òpera de Sabadell - *Director:* Daniel Gil de Tejada

Orquestra Simfònica del Vallès - *Director:* Elio Orciuolo

Director d'escena: Carles Ortiz - *Disseny escenografia:* Jordi Galobart

Il·luminació: Nani Valls - *Vestuari:* AAOS

Sabadell 15, 17 i 19 de febrer - Lleida 23 de febrer
Girona 26 de febrer - Reus 28 de febrer
Sant Cugat del Vallès 2 de març - Vic 4 de març
Manresa 7 de març - Viladecans 9 de març
Granollers 11 de març

Roméo et Juliette

Charles Gounod

Intèrprets: Albert Casals, Maite Alberola, Àlex Sanmartí, Àngel Jiménez, Toni Marsol, Júlia Farrés-Llongueras, Albert Deprius, Carles Ortiz, Laura Vila, Xavier Aguilar i Juan Carlos Esteve

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

Director d'escena: Pau Monterde - *Disseny d'escenografia:* Elisabet Castells

Il·luminació: Nani Valls - *Vestuari:* Cornejo

Sabadell 25, 27 i 29 d'abril
Vic 6 de maig - Manresa 9 de maig - St. Cugat del Vallès 11 de maig
Granollers 13 de maig

ESCOLA D'ÒPERA DE SABADELL

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

- Dedicat a l'òpera **ROMÉO ET JULIETTE** de Charles Gounod
- Tancament de la inscripció el 26 de gener de 2012
- Concurs els dies 31 de gener, 1 i 2 de febrer de 2012
- Inici del Curs: 13 de febrer de 2012
- Finalització del Curs: 26 d'abril de 2012
  Amb la representació de **Roméo et Juliette** de Charles Gounod al **Teatre M. La Faràndula de Sabadell**

Producció i organització del Cicle Òpera a Catalunya: Amics de l'Òpera de Sabadell

Miembro de Ópera XXI

Presidenta i Directora Artística: Mirna Lacambra

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

Patrocinen: Generalitat de Catalunya Departament de Cultura · Fundació BancSabadell · BS · Ajuntament de Sabadell · Gobierno de España Ministerio de Cultura Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Col·labora: LA VANGUARDIA

REPORTATGE

Bach revisitat

L'Orfeó Català i la 'Missa en Si menor' de Bach.

PER ALBERT TORRENS

Aquest mes de novembre l'Orfeó Català interpreta una obra cabdal del repertori coral-orquestral, la *Missa en Si menor* de Bach, precisament el mateix dia i al mateix lloc on, fa un segle, es va poder sentir per primera vegada a Espanya.

Hi ha efemèrides que, de tan anecdòtiques, semblen forçades. I si bé el pròxim 28 de novembre, segurament, poc més que la música bachiana i les pedres del Palau seran les mateixes que ara fa un segle, la importància de la cita i la il·lusió amb què s'haurà preparat seran, però, les mateixes o més –si això és possible– que cent anys enrere.

Sovint es recorda el paper cabdal de l'Orfeó Català en la presentació de les grans obres per a cor i orquestra per primera vegada a Catalunya, on fins llavors no s'havien sentit perquè no existia cap altra formació que pogués cantar-les. Però la programació d'aquesta nova audició de la *Missa* de Bach va més enllà d'una picada d'ullet a la història.

Estem parlant d'una obra que, per la seva magnitud des de múltiples punts de vista, atreu l'interès de melòmans i afeccionats d'arreu. És cert que, a Catalunya, s'hi ha pogut sentir amb una certa freqüència –tres audicions en les dues últimes temporades–, però l'audició que ara en prepara l'Orfeó incorpora un simbolisme afegit. *"[L'efemèride] era una excusa idònia per planificar el treball del cor d'aquests darrers anys amb vista a la consecució de diverses fites musicals, una de les quals era retrobar aquesta missa"*, explica Josep Vila, director de l'Orfeó Català.

"En la vida artística de l'Orfeó Català, la celebració dels festivals Bach restarà com una de les dates més memorables de la seva història [...]. Tots han col·laborat en aquesta esplendorosa manifestació artística amb un igual entusiasme, i han de sentir-se, en veritat, orgullosos d'haver-la duta a terme amb un èxit tan extraordinari", es publicava a les pàgines d'aquesta Revista a propòsit de la primera interpretació de la *Missa en Si menor*, l'any 1911. I és que el cor, institució més que centenària, afronta l'execució completa de l'obra per tercera vegada en la seva història: també la va escollir per celebrar, el 1951, el seixantè aniversari de l'Orfeó.

Una composició singular

Entre tota la producció vocal sacra de Bach, la *Missa en Si menor* destaca no només per la grandesa musical, sinó també per moltes circumstàncies que n'envolten la gènesi i evolució històrica. Així, per exemple, segons afirma Lluís Millet, assessor musical del Palau de la Música i nét del fundador de l'Orfeó, *"sovint s'havia afirmat que la* Missa *com a obra unitària només era un invent de la posteritat, per la composició discontínua de les seves parts, durant quasi un segle, i els empelts d'obres pròpies anteriors de què Bach se serví –d'altra banda, una pràctica corrent a l'època"*.

Avui, però, si bé la composició continua essent enigmàtica, la feina de biògrafs, editors i musicòlegs permet respondre algunes qüestions essencials, com ara la cronologia –sobretot del "Kyrie", el "Gloria" i el "Sanctus"– i la concepció d'un tot estructurat per voluntat del compositor que, els últims anys de la seva vida, hauria volgut llegar una mena de testament musical.

"El rerefons religiós de la Missa*"*, continua Millet, *"també ha estat font de conjectures. Exclosa, òbviament, la funcionalitat litúrgica"* –una interpretació completa dura prop de dues hores–, els experts suggereixen que *"els sentiments religiosos de Bach eren més amplis i profunds que els del protestantisme del seu temps"* i al·ludeixen a la importància històrica de la missa com a gènere musical, al qual el compositor hauria volgut contribuir.

L'anàlisi d'aquesta obra ha fet vessar tants rius de tinta com els que caben en diverses tesis doctorals. Per això, en demanar-li una síntesi extrema, Millet conclou: *"Penso que el més apassionant d'aquesta missa, a més de les seves òbvies excel·lències estètiques, rau en el fet que representa d'una manera colpidora per mitjà dels sons tota una concepció del món i alhora un inventari de tots els recursos i mitjans d'expressió de quatre segles de música. L'obra és plena de símbols i al·lusions, unes vegades evidents i unes altres ocultes, el descobriment de les quals és realment fascinant."*

Bach en la història

Johann Sebastian Bach mai no va escoltar una interpretació completa de la *Missa en Si menor*. La generació següent a la seva tampoc. No va ser fins al 1859, cent anys després –la data no és casual– de la mort del compositor, que Felix Mendelssohn va impulsar-ne una audició íntegra. Però la lectura de l'obra va ser diferent tant

Josep Molina

de la que hauria fet Bach com de la que es fa avui dia.

I és que el capítol de la interpretació amb criteris històrics és un dels que, des de fa temps, donen més joc a músics i musicòlegs. L'opinió de Lluís Millet és que *"les grans obres d'art es conserven, però cada generació les entén i interpreta a la seva manera. Cal saber desxifrar el que diu la partitura en cada moment de la història de la música –les indicacions de caràcter, de* tempo*...–, però no voler tornar a fer el que feien en aquella època, que d'altra banda tampoc no ho sabem".*

I quan demanem a Josep Vila quin és el seu posicionament sobre aquesta qüestió arran de la producció d'aquest novembre –que dirigirà el mestre britànic Robert King–, explica que *"com a preparador, tinc el deure de fer-ne un muntatge obert, resoldre totes les qüestions d'ordre tècnic i deixar ben clars els paràmetres estilístics per tal que el director pugui conduir els cantaires amb facilitat cap a la seva visió particular de l'obra".*

"Les dificultats que l'obra planteja són moltes i diverses", afegeix Josep Vila, per si algú a aquestes altures encara dubta de l'enorme contesa que representa la posada a punt d'una *Missa en Si menor* de Bach. *"Vocalment exigeix solidesa, resistència i tessitura, però també un alt nivell de transparència sonora per fer entenedors els teixits contrapuntístics, que són la base del llenguatge de Bach. A tot això, cal afegir-hi un alt grau de virtuosisme vocal per l'execució de les coloratures".*

Per tots aquests motius, el director de l'Orfeó ha planificat, pensant en aquest concert, uns mecanismes d'assaig extraordinaris: *"És una obra llarga i demana molta agilitat d'aprenentatge. En el moment que vaig plantejar el projecte, vaig deixar ben clar que hi participarien els cantaires més experts vocalment i musicalment. L'obra s'haurà preparat durant els mesos de juny, juliol, octubre i novembre, i els cantaires han assumit el compromís de preparar-se individualment abans de cada assaig."*

Tota comparació és odiosa, però si bé seran diverses les versions de la *Missa* que l'Orfeó haurà ofert amb un segle de distància, no ho seran menys els períodes d'aprenentatge de la partitura. *"En temps curtíssim hem preparat l'execució d'aquest monument incomparable",* escrivia Lluís Millet a la «Revista Musical Catalana» l'any 1911, *"doncs vaig esser arrastrat per l'entusiasme de tots: començàrem assaigs diaris per a tothom [...]. A mida que els assaigs avançaven, l'esforç posava veus ronques, la fadiga cares llargues; mes, a pesar de lo aspre de la lluita, el públic savi i el senzill aficionat han aclamat la nostra victòria".* I hi afegia el diari «La Veu de Catalunya»: *"Hermosos y corprenedors son el fervor y l'abnegació dels anònims orfeonistes [...]. Aquestes darreres setmanes la llur tasca ha sigut penosa. Y hauria sigut aclaparant si no els hagués animat a tots el més gran esperit patriòtich y el més afalagador sentiment d'art. Han sigut molts els dies que'ls ensaigs han durat fins a la matinada; moltes festes han ensajat tarda y nit, sense que ni un hagi desertat del lloch d'honor artístich y d'honra y gloria pera la nostra terra".*

Les cròniques de les primeres audicions d'aquella *Missa en Si menor* –per cert, interpretada de manera fragmentada en tres concerts previs a l'execució íntegra– són nombroses i detallades. Però sentimentalismes al marge, si l'objectiu d'aquest article és encoratjar el públic a assistir a la cita, el qui subscriu es queda amb les paraules de Lluís Millet nét: *"He sentit molta música a la meva vida i per moltes coses ja no faria un pas, però sempre faria un pas per escoltar una* Missa en Si menor." ♦

TALENTS D'AVUI

Elena Copons, entre el lied i l'òpera

PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

Després de la seva actuació a les *Escenes de "Faust"* de Robert Schumann al Gran Teatre del Liceu, aquest octubre passat, la veu d'Elena Copons omplirà aquest novembre amb diversos concerts a Catalunya. D'una banda, els recitals de lied alemany i cançó catalana que oferirà acompanyada del pianista Jordi Armengol a l'Auditori Josep Carreras de Vila-seca i a l'Auditori Municipal de Terrassa, la seva ciutat natal, on també impartirà unes classes magistrals sobre lied alemany. I de l'altra, interpretarà a L'Auditori el *Requiem* de Fauré novament amb l'Orquestra Simfònica i el Cor del Gran Teatre del Liceu en la temporada de l'OBC, orquestra amb la qual ha enregistrat fa poc el cicle de cançons d'Eduard Toldrà *La rosa als llavis* sota la direcció del mestre Antoni Ros Marbà.

Elena Copons és una veu de referència de la generació actual que ha construït la carrera artística entre Barcelona i Viena, on resideix des que hi va anar a estudiar cant, lied i oratori, tot obtenint-hi matrícula d'honor i posteriorment guanyant el segon premi del Concurs Internacional de Lied d'Stuttgart el 2007. Des de llavors, la veu d'Elena Copons ha anat incorporant la base del lied i l'expansió de l'òpera, amb un gran nombre de recitals per Àustria i Alemanya i amb la interpretació de papers com Marzelline, Donna Elvira, Pamina i Papagena, Dido, Frasquita o Susanna. Justament aquesta temporada també actuarà al Liceu en la producció de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy que es podrà veure els mesos de juny i juliol del 2012. A més, aquest proper any també farà el seu debut al Teatro Real amb *Don Quichotte* de Massenet, en el rol de Pedro.

El fet que Elena Copons hagi establert aquest pont artístic entre la música catalana i l'alemanya, entre Àustria i Catalunya, fa que aquests dos mons s'uneixin en la seva veu amb naturalitat i posant en evidència tots els punts en comú i els trets diferencials d'ambdós repertoris. Una relació que equipara les dues llengües dins del paisatge musical universal i que col·loca la nostra música al nivell europeu que sempre ha tingut.

Preguntes entre bastidors a Stefano Palatchi

Jorge Andreu-Fidelio Artists

1. **Música per escoltar en solitari?**
Els *Boleros* d'Armando Manzanero.

2. **Música per escoltar acompanyat?**
Música *funky* i disco.

3. **Un menú musical de tres plats?**
Canelons Rossini, broquetes Meyerbeer i copa Melba.

4. **Llibre a la tauleta de nit?**
La voie d'Edgar Morin.

5. **Tres discos per endur-se a una illa deserta?**
Vinicius de Moraes, Frank Sinatra i Gershwin.

6. **Un lloc per viure?**
Barcelona.

7. **El seu primer record musical?**
La meva mare cantant.

8. **Experiència musical que li agradaria viure?**
Fer un concert de *swing* amb una *big band*.

9. **Un esdeveniment musical inoblidable?**
La *Turandot* de la inauguració del Liceu.

10. **Amb quin personatge operístic, dels que ha interpretat, s'identifica més?**
Amb el Sarastro de *La flauta màgica*.

11. **Un so que no tolera?**
Els crits.

12. **La música: cor, estómac o cervell?**
La romàntica amb el cor, la verista amb l'estómac, la contemporània amb el cervell.

13. **Tres compositors imprescindibles?**
Txaikovski, Verdi i Gershwin.

14. **Un instrument?**
El piano.

15. **Un teatre o sala de concerts?**
El Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

16. **Vacances, amb o sense música?**
Amb música.

17. **Quin és l'aspecte que més valora en l'ésser humà?**
La humanitat.

18. **I el que menys tolera?**
La violència.

19. **Un defecte que reconeix en vostè?**
La impaciència.

20. **Una virtut?**
L'empatia.

21. **De quin aspecte de la seva vida està més satisfet?**
Del fet de poder dedicar-me al que més m'agrada.

22. **Quina és la seva por més gran?**
Una llarga malaltia.

23. **Quina és la seva principal afició?**
El golf.

24. **Un heroi a la vida real?**
Vicenç Ferrer.

25. **Un heroi/heroïna de ficció?**
Tintín.

26. **Quina és la seva idea de la felicitat perfecta?**
Tenir salut, una feina que t'agradi, bons amics i sobretot una família que t'estimi.

COMPÀS LLIURE

Presència internacional

Directors d'escena catalans arreu del món.

PER XAVIER CESTER

Una simple ullada pel calendari operístic internacional, ara que la majoria de temporades ja han arrencat, permet constatar un fenomen que ha anat guanyant embranzida els últims anys: la destacada presència de directors d'escena catalans als teatres de mig món.

Calixto Bieito i La Fura dels Baus en podrien ser els noms més llampants, als quals es pot afegir, entre d'altres, un cada cop més actiu Joan Font, cap visible de Comediants. La seva nova proposta, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, és un bon exemple del joc a múltiples bandes que actualment implica tirar endavant una producció operística: aquest muntatge, que obre la temporada de la Houston Grand Opera, està coproduït amb la Canadian Opera Company, l'Òpera Nacional de Bordeus i Opera Australia.

No és casualitat que Font sigui l'únic dels tres noms esmentats que presenta el seu treball als Estats Units –la relació amb Houston ja va arrencar amb *La Cenerentola* també vista al Liceu–, no debades el seu estil colorista i juganer no deu molestar gaire el conservador (en matèria escènica) públic nord-americà. Hauria estat fascinant saber com el mateix Houston rebia el *Wozzeck* de Berg dirigit per Bieito, però el teatre texà finalment va caure de la coproducció prevista amb el Liceu i el Real de Madrid.

I és que el nom de Bieito s'ha convertit, per desgràcia, en una mena d'espantall per atemorir les ànimes càndides, l'ase dels cops quan es volen concentrar en un sol nom tots els excessos més blasmables de les posades en escena operístiques actuals, però sense parar gaire a reflexionar què ens vol explicar realment en els seus muntatges. No fa pas gaire, Piotr Beczala, el protagonista del *Faust* en bocins al Liceu, afirmava a la premsa preferir una versió en concert abans que trobar-se amb un muntatge de Bieito. Més d'un deu estar d'acord amb el magnífic tenor polonès; personalment, ho trobo ben trist. Preferir la castració del concert és negar l'entitat dramàtica del gènere operístic, en la qual, ben probablement, Bieito creu més que molts aficionats de pell fina.

Cert és que l'exdirector del Romea no sempre ho posa fàcil, i els arbres més aparatosos del seu estil (un ús de la violència i el sexe de forta arrel cinematogràfica) a vegades amaguen el bosc d'un creador que vol confrontar el públic, sense concessions, sense anestèsia, amb les misèries del món podrit on vivim. És obvi que molts espectadors busquen en l'òpera el confort del reconeixement i la rutina d'allò conegut abans que el vertigen del descobriment, però sense considerar que les grans òperes del repertori són clàssiques, justament, perquè ens parlen a nosaltres, ara i aquí.

Un altre risc de la fama de Bieito: molta gent deu anar al teatre predisposada a la brega, abans fins i tot que pugi el teló, mentre la premsa espera, impacient, un nou sarau per poder omplir titulars sobre "el polèmic director català". I per acabar-ho d'adobar sempre hi ha les afirmacions poca-soltes dels que creuen que els directors d'escena anhelen ser escridassats per sentir-se més triomfadors. Ben mirat, les estrenes tempestuoses del director català ja no haurien de ser notícia, sinó formar part d'una normalitat una mica malaltissa. És clar que segurament ara ja no l'escridassen tant.

Bieito ha començat la temporada amb una activitat frenètica, dues estrenes al setembre en poc més d'una setmana. La primera, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Kurt Weill, era l'espectacle inaugural de l'Òpera de Flandes, rebut sense cap vestigi de protesta. Tanmateix, les rialletes que sentia de la meva veïna de butaca, ¿no indicaven que alguna cosa no quadrava? En aquesta crítica ferotge als excessos del capitalisme, ben vàlida en aquests tristos temps que vivim, Bieito desplega tot el seu arsenal d'hipèrboles escèniques en una allau d'imatges i gags que sepultava la càrrega de profunditat de l'obra.

El Bieito que apareixia a la Triennal del Ruhr, però, era diferent. Sense perdre la seva capacitat per extreure la màxima intensitat expressiva als intèrprets, el director català va trobar en *Hanjo* de Toshio Hosokawa un camp propici a la depuració dels seus recursos estètics. Potser el que necessitava era justament una història concentrada, de poc més d'hora i vint de durada i amb només tres personatges, encara que sigui curiós que aquests resultats tan corprenedors es produïssin en el que, si no vaig errat, era la seva primera experiència en el camp de l'òpera contemporània. Aquest muntatge estava coproduït per l'Staatsoper Unter den Linden de Berlín –resulta difícil ima-

Òpera de Flandes/Annemie Augustijns

Calixto Bieito signa aquest muntatge de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Kurt Weill, espectacle inaugural de l'Òpera de Flandes

ginar el muntatge en un marc diferent del de la planta siderúrgica on es va estrenar–, una prova més que Alemanya, la pàtria del *Regietheater* en totes les seves accepcions, ha acollit el director català amb els braços oberts. I no cal creure en les teories de la conspiració o en les tesis que creuen que hi ha una conxorxa dels directors artístics dels teatres per contractar Bieito a fi d'atreure públic (pel morbo de l'escàndol) i atenció mediàtica. Amb els seus encerts (molts, com *Hanjo)* i errors (també un grapat, per exemple *Mahagonny*), Bieito és un director massa estimulant com per permetre's el luxe de prescindir-ne, però per als que prefereixen estalviar-s'ho de totes totes, hi ha països com França o Itàlia que encara continuen immunes al seu influx i d'altres com la Gran Bretanya que ja fa força anys que no han vist cap muntatge operístic seu.

La Fura dels Baus no és menys prolífica que Bieito, però jugant, això sí, amb avantatge: són uns quants, si bé en el camp operístic bàsicament dos, Àlex Ollé i Carlus Padrissa, els camins dels quals han anat divergint cada cop més. Si no m'erro, l'últim cop que van signar conjuntament una producció va ser amb el *Mahagonny* que va obrir la temporada 2010-11 del Real de Madrid, un cop més de bracet de Gerard Mortier, el gestor que els va donar l'empenta operística internacional amb la ja cèlebre *La damnation de Faust* al Festival de Salzburg. Al seu voltant, col·laboradors destacats com Roland Olbeter i les seves maquinàries increïbles, Chu Uroz i els seus vestits multiformes i, i sobretot, Franc Aleu, signatari d'alguns dels vídeos més apassionats vistos en un teatre d'òpera.

Padrissa ha protagonitzat algunes de les aventures més ambicioses de la companyia, com la Tetralogia de Wagner al Palau de les Arts de València o *Les troyens* de Berlioz al mateix teatre, i també alguna proposta poc reeixida com l'*Orfeo ed Euridice* de l'estiu passat a Peralada, i ha trobat en Zubin Mehta un valedor que li ha obert les portes de grans coliseus com La Scala de Milà amb un *Tannhäuser* d'ambientació hindú o ara al desembre amb una *Turandot* per al seu debut a l'Òpera Estatal de Baviera. Per la seva banda, Ollé, amb un traç més subtil que el del seu company, va estar al darrere de l'impressionant *Le Grand Macabre* que aquesta temporada arriba al Liceu, i presenta al mateix escenari on es va estrenar la producció de l'obra de Ligeti, La Monnaie de Brussel·les, l'*Oedipe* d'Enescu, coproduït de nou amb Barcelona.

Trobar directors d'escena catalans en teatres operístics de primera línia ja és un fet normal. Juguem, però, a la mateixa lliga a nivell musical? La resposta segurament és que no. ♦

A PROPÒSIT DE

Marta Zabaleta

NOVA DIRECTORA DE L'ACADÈMIA GRANADOS MARSHALL.

PER ALBERT TORRENS

En un dels centres formatius històrics del paisatge musical català té lloc aquest curs, i amb la discreció que el caracteritza, un relleu directiu que, en realitat, és molt més que això. La persona –pianista i artista– que n'ha de guiar els destins d'ara endavant ens explica quins són els seus projectes.

Felicitats pel nou càrrec. Quin ha estat el procés que l'ha dut a convertir-se en directora de l'Acadèmia?

Crec que Carlota Garriga, fins ara directora de l'Acadèmia Marshall, va sentir que necessitava injectar al centre gent jove, que conegui a fons la manera de treballar de l'Acadèmia i alhora aporti noves idees pedagògiques. Alícia de Larrocha ja m'havia proposat ajudar-la fa anys, però en aquell moment, amb la meva maternitat recent, no em va ser possible.

Quins plans de futur té per a l'Acadèmia? Creu que té el prestigi que es mereix? Fins a quin punt ha de ser un centre de referència per a l'estudi del repertori pianístic espanyol?

Algunes d'aquestes preguntes me les faig a mi mateixa. Des del meu punt de vista, una de les apostes més fortes que cal fer és donar a conèixer l'Acadèmia internacionalment: una escola fundada per Granados i que ha format grans pianistes de categoria internacional –per no parlar dels personatges de tots els àmbits que s'hi van arribar a reunir– ha de ser reconeguda arreu.

Vostè gaudeix ja d'una carrera consolidada com a pianista. Per què obrir ara aquest nou front en la seva activitat i com ho compatibilitzarà?

No ho veig incompatible, però evidentment la direcció del centre ha de ser un treball en equip que estic configurant a poc a poc, en què jo representi la gestió artística. La meva presència a Barcelona, per ara, és mensual, i més endavant ja veuré si cal incrementar-la.

Abans ha esmentat Alícia de Larrocha. Quina relació hi va tenir, vostè? Quan la va conèixer i quins records en conserva, com a mestra i com a persona? Per què va estudiar amb ella?

Jo he estat sempre, des de petita, una gran admiradora seva. Els seus discos van ser dels primers que van entrar a casa meva, i el seu meravellós fraseig, el *rubato* inconfusible i el ritme em van impressionar i van ser referències en el meu treball quotidià durant anys. La seguia en tots els concerts que m'era possible, i anava a saludar-la en acabar. Un dia em vaig atrevir a preguntar-li si tindria temps per escoltar-me de tant en tant, i ella em va animar a inscriure'm al seu màster de música espanyola. Així ho vaig fer i, un cop acabats els estudis, la vaig continuar veient –a l'Acadèmia o a casa seva– pràcticament fins a la seva mort. Durant tots els anys que vaig treballar amb ella –uns catorze–, mai no em vaig atrevir a dir-li com l'admirava i com havia influït en mi la seva manera d'entendre la música, en part perquè sabia que ella odiava els elogis, encara que fossin sincers.

¿Imposa ser-ne la successora i dels qui la van precedir?

Sí, és clar. Però tinc clar el que vull des del punt de vista pedagògic i molta il·lusió en aquest projecte per tal que sigui referencial en la vida cultural de Barcelona. Sé que tinc el suport incondicional de Carlota Garriga i Alícia Torra, així com de l'equip que vull formar per tornar a situar l'Acadèmia entre les millors escoles de música del país. Tinc molt en comú amb Alícia de Larrocha però també moltes diferències, i no hi vull donar més voltes. M'abocaré a la feina, i prou. ♦

El seu cognom i la seva trajectòria delaten uns orígens bascos que traspuen també les seves paraules i ens acosten la imatge d'una dona forta, valenta, exigent i volenterosa. Conscient tant de les seves capacitats com dels seus límits –també de la responsabilitat que se li atorga–, esmenta el record inevitable dels seus antecessors sense caure en la mitomania, i al mateix temps deixa clares les seves intencions a l'hora d'assumir les regnes d'una institució on el pes de la història impregna cada angle del piano.

REPORTATGE

Festival de Jazz BCN
Eclecticisme musical

PER ALBERT SUÑÉ

El Voll Damm 43è Festival Internacional de Jazz de Barcelona s'inicià amb un avançament espectacular el 27 de setembre a càrrec de Trombone Shorty & Orleans Avenue. Però la manifestació en si s'inicià el passat 16 d'octubre i acabarà l'1 de desembre. En total, una sèrie de més de setanta concerts agrupats en diferents temàtiques.

Per exemple, hi haurà el desembarcament del Festival d'Umbria com un dels patrocinadors de l'efemèride. També hi haurà els apartats Pianos, Finestres, Cocktail & Swing, Sopar & Blues, Jazz en Família i Sessions Gin & Jazz. A part d'això, més del cinquanta per cent de les actuacions les protagonitzaran músics de casa. I s'amplia el ventall de sales de concerts, ja que enguany les actuacions es repartiran entre L'Auditori, el Palau, el Conservatori del Liceu, Luz de Gas, el Teatre Joventut de l'Hospitalet de Llobregat, el Silken Gran Hotel Havana, el Bikini, el Coliseum, el Parc Central del Poblenou i el Harlem Jazz Club.

Enquadrat en un pressupost d'1.126.000 euros, el Festival presenta una sèrie de concerts realment engrescadors. És el cas dels que protagonitzaran Maria Schneider Orchestra, Rudresh Mahanthappa Samdhi, Eliane Elias & Brazilian Quartet, Randy Weston and His African Rhythms Trio, Enrico Rava Tribe, Stefano Bollani, Paolo Fresu-Omar Sosa Duo, Gabrielle Mirabassi Trio, Madeleine Peyroux, Ryuichi Sakamoto Trio, Pat Metheny Trio i Paolo Conte, entre d'altres.

Joan Anton Cararach, director artístic del Festival, ja porta nou anys al peu del canó. I n'està satisfet, pel que la manifestació ha pogut oferir al públic i perquè pràcticament no s'han tocat els preus de l'any anterior, ja que aquest 2011 hi han pogut entrar nous patrocinadors. *"La paraula Festival és un comodí. De fet, el jazz fagocita tota mena de músiques i sempre sorgirà la pregunta de quin tipus de música és jazz i quin no ho és. Per això presentem una sèrie d'actuacions de fusió d'estils. No ens podem tancar només a oferir jazz pur. O sigui, l'oferta és prou àmplia com perquè n'hi hagi per a tothom."* Durant els anys que Cararach porta al capdavant de la qüestió artística, se suposa que ha rebut alguna crítica pel que fa a una programació oberta i que mira clarament endavant. *"Jo sempre dic que* Kind of Blue, *un dels discos més emblemàtics de Miles Davis va ser rebut amb escepticisme per molta gent. Perquè per a ells no era jazz. I resulta que a la fi ha estat considerat un disc de culte. I plenament jazzístic. Per tant, les crítiques no em preocupen. Cosa que no vol dir que les menystingui. Sé, i em consta, que hi ha molts aficionats que combreguen totalment amb el que fem cada any. I afegiria que aquesta és una manifestació conservadora. Ho dic en el sentit que pràcticament tot és jazz. Ara, no podem només mirar enrere. I pretenem que als concerts assisteixi el màxim de gent possible. Per tot això, jo valoro molt el fet que a Duke Ellington no li agradava que la seva música l'anomenessin jazz."*

Enguany, un dels patrocinadors ha estat el Festival d'Umbria. Aquesta regió italiana, entre la Toscana i el Laci, s'aboca al cent per cent amb el jazz. *"Institucionalment, a casa nostra encara no hi ha el suport que necessita un festival de les característiques i prestigi del de Barcelona. Cal tenir en compte que Umbria Jazz dóna molts bons fruits pel que fa a músics. És una manifestació extraordinària en la qual s'arriben a aplegar vuit mil persones i que es veu obligada, i ningú se'n queixa, a programar també gent com Elton John o Prince. Enguany tenim un estol d'excel·lents músics italians que configuren el millor jazz transalpí. Vénen encapçalats per Paolo Conte i Enrico Rava, que de ben segur no deixaran ningú indiferent. Però els altres també estan a un nivell molt alt. A més, el tracte preveu que músics catalans puguin actuar al Festival d'Umbria en un futur pròxim, cosa que interessa especialment a la gent de casa nostra que es vulgui donar a conèixer fora de les nostres fronteres. De fet, tenim l'experiència plenament exitosa de l'any passat, quan vam fer tractes amb el Festival de Newport. Per tant, sempre que es pugui, farem venir altres festivals importants per tal d'acoblar-los amb el nostre."*

Parlem d'un dels cicles, el de Pianos. *"Un cicle obert a diferents pianistes, que no són gaire coneguts, però que tenen una qualitat que cal que els afeccionats catalans coneguin. És el cas d'Alfredo Rodríguez, Marcin Wasilewski, Vijay Iyer, i Neil Cowley, que actuaran amb els trios respectius. També serà el torn de Jaume Vilaseca, més conegut perquè és català, que ho farà amb el seu quartet, el qual inclourà Ravi Chary, músic de sitar."*

Les grans figures que vénen enguany a Barcelona, també mereixen un comentari. *"La banda de Maria Schneider, que no és la primera vegada que ve al Festival, és considerada per crítics i lectors de les millors del món, i la seva líder com la*

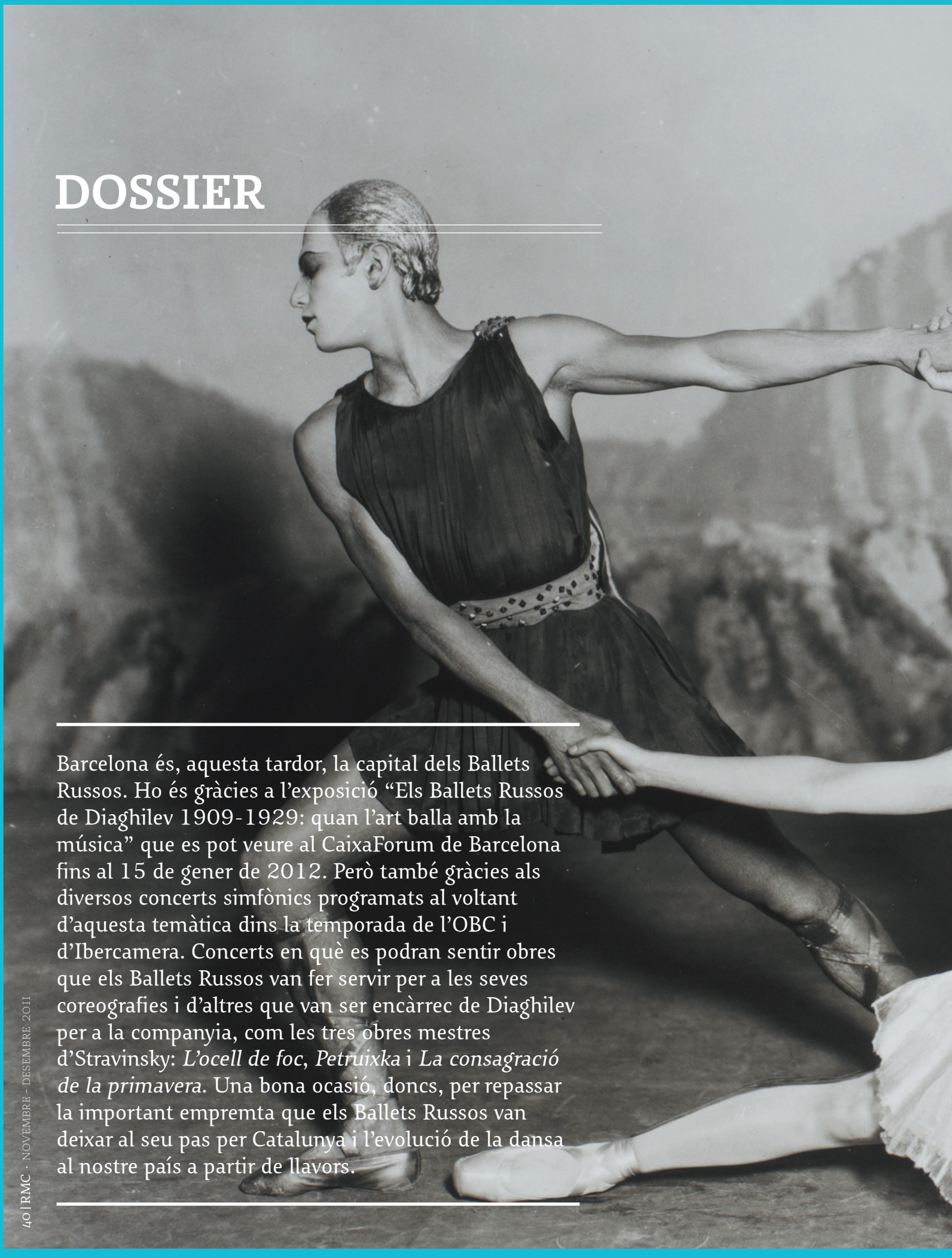
Standin

millor pel que fa a direcció i composició. De Pat Metheny em sembla que no cal dir res. És un guitarrista excepcional que, a més, s'envoltarà de dos grans músics que han tocat amb ell manta vegades: Larry Grenadier, contrabaix, i Bill Stewart, bateria. Tenim també un duo dels del morro fort: Joshua Redman (saxo tenor) i Brad Mehldau (piano), així com la barreja de jazz i música brasilera d'Elianne Elias i el seu grup; el jazz portuguès empeltat de música tradicional de Luísa Sobral; la personalitat extraordinària de Paolo Conte, que ofereix una barreja de blues, jazz, cançó francesa, cançó d'autor i músiques del món; la música empeltada d'arrels africanes d'un pianista que no decau mai: Randy Weston; la barreja de música hindú i jazz que ofereix Rudresh Mahanthappa Samdhi, millor saxo alt els últims tres anys segons la Jazz Journalists Association, i considerat millor saxo alt de l'any 2011 per la revista «Down Beat»; i no ens oblidem d'altres músics italians: Enrico Rava i Paolo Fresu , coneguts internacionalment des de fa anys. Però no podem deixar de banda el trio de Gabrielle Mirabassi, clarinetista que, al costat de guitarra i contrabaix, oferirà una fusió magnífica de jazz i músiques brasilera i mediterrània. En fi... N'hi ha per donar i per vendre."

L'aportació dels grups autòctons és molt elevada. Enguany, des dels renascuts Pegasus fins a La Locomotora Negra, passant per Sílvia Pérez Cruz, hi ha un reguitzell de grups que oferiran diferents estils. Ens referim al Matthew Simon Trio, un dels que entra dins de l'apartat Cocktail & Swing. Però també hi són els trios de Josep M. Farràs, Lluís Coloma i Toni Solà, La Vella Dixieland, Vicenç Solsona Sextet, Andrea Motis i Joan Chamorro Group, Cesc Miralta Quartet, Biel Ballester & Artur Regada Project i David Pastor-Francesc Capella Quintet, entre d'altres. *"El Festival de Barcelona pretén oferir els millors artistes del món* –afirma Cararach–. *Per la senzilla raó que el jazz no s'esgota i els seus músics tampoc. Donem un cop d'ull al primer Festival: hi són els grups de Dave Brubeck, Max Roach, Stan Getz... Això vol dir que sempre s'ha apuntat alt. Els organitzadors, The Project, i jo mateix, pensem que hem intentat seguir aquesta tradició acoblant-nos als temps que corren. De fet, anem de bracet amb el públic. I, malgrat la crisi, la cosa funciona."* ♦

Madeleine Peyroux presentarà el seu darrer disc *Standing on the Rooftop*, en el seu doble vessant de compositora i intèrpret, al Palau de la Música. L'artista americana cavalca entre el jazz i el blues, amb un estil propi que agrada tant als incondicionals de Billie Holiday com als de Tom Waits

DOSSIER



Barcelona és, aquesta tardor, la capital dels Ballets Russos. Ho és gràcies a l'exposició "Els Ballets Russos de Diaghilev 1909-1929: quan l'art balla amb la música" que es pot veure al CaixaForum de Barcelona fins al 15 de gener de 2012. Però també gràcies als diversos concerts simfònics programats al voltant d'aquesta temàtica dins la temporada de l'OBC i d'Ibercamera. Concerts en què es podran sentir obres que els Ballets Russos van fer servir per a les seves coreografies i d'altres que van ser encàrrec de Diaghilev per a la companyia, com les tres obres mestres d'Stravinsky: *L'ocell de foc*, *Petruixka* i *La consagració de la primavera*. Una bona ocasió, doncs, per repassar la important empremta que els Ballets Russos van deixar al seu pas per Catalunya i l'evolució de la dansa al nostre país a partir de llavors.

Ballets Russos

L'empremta de la companyia de Diaghilev a Catalunya.

Fotografia de Sasha © V&A Images

Una llavor fecunda

El genotip dels Ballets Russos a Catalunya.

per Joaquim Noguero

Art, dansa i música. La tesi continguda al títol apunta directament a la diana. Els "Ballets Russos de Diaghilev 1909-1929: quan l'art balla amb la música" és l'exposició del Victoria and Albert Museum de Londres inaugurada a primers d'octubre al CaixaForum de Barcelona, on romandrà fins al 15 de gener de 2012, i el que s'hi presenta al detall és això: quina va ser la combinació de música, dansa, figurins i escenografies, ben sovint d'avantguarda, que els Ballets Russos de Diaghilev van impulsar a Europa a la primeria del segle xx, en una feliç troballa d'artistes en què l'energia encomanadissa de Serguei Diaghilev feia de pal de paller, de *provocador* tant en el sentit agent de la paraula (impulsor, incitador, promotor) com també en el més comunicatiu a l'hora de cridar l'atenció de tota mena de públics, a favor i en contra. La mostra del museu londinenc ha arribat a Barcelona amb menys material que el de l'exposició original, que reunia préstecs diversos, però en canvi té un disseny expositiu més modern que suma capes d'informació diverses i presenta novetats. La presentació barcelonina resulta atractiva quan concentra l'essencial en un espai en penombra i com de vestidor o tramoia: cartells, alguna carta, vestuari, figurins, una petita filmació dels Ballets Russos a Suïssa als anys vint i, sobretot, un munt d'acolorits vestits a voltes inversemblants (la del Victoria and Albert Museum és la col·lecció més àmplia de materials originals dels Ballets Russos). A part, com a detallet envers l'amfitrió que l'hostatja, s'hi ha inclòs un altre apartat, en aquest cas especialment dedicat a la presència de la companyia a Barcelona i a Espanya (i sobretot al revés, a l'aportació feta per artistes catalans i espanyols a la companyia, des de Pablo Picasso fins a Josep Maria Sert, per concentrar-ho en dos dels primers col·laboradors).

A la mostra de l'espai de Montjuïc, aquesta contribució hispànica al repertori del grup ve avalada sobretot per tres fites: el ballet *Parade*, l'obra de caire cubista amb què l'any 1917 Picasso va sorprendre, escandalitzar o admirar el públic del Liceu junt amb Massine (coreografia), Satie (música) i Cocteau (llibret), sempre sota l'estimuladora mirada de Diaghilev; l'estilització d'un tema popular espanyol en *Le tricorne*, estrenat a Londres el 1919, ballet que adaptava *El sombrero de tres picos* d'Alarcón, amb música de Manuel de Falla i també, altra vegada, coreografia de Massine i decorat i vestuari de Picasso; i, en tercer lloc, i potser encara més important, la llarga llista de col·laboradors plàstics del país que van treballar amb els Ballets Russos al llarg dels anys, primer amb Diaghilev viu (Picasso, Sert, Pere Pruna, Antoni Utrillo o Joan Miró, entre pintors estrangers com Henri Matisse, Georges Braque, Max Ernst i Giorgio de Chirico) i després en la continuació que van representar-ne els Ballets de Montecarlo o del coronel de Basil (Joan Miró en *Jocs d'infants* el 1932 o Salvador Dalí en *Col·loqui sentimental* i en *Bacchanale*, per esmentar-ne dos). Diaghilev, que provenia del món de l'art (havia estat director de la revista «Mir Iskusstva», que impulsava els nous corrents artístics, i va comissariar importants exposicions a Rússia i a París), es planteja la mena d'obra total escènica wagneriana, la *Gesamtkuntswerk*, a partir del ballet (sense la veu humana, però amb música i arts visuals de primer nivell), i ho fa situant les obres del seu repertori en un punt equidistant entre, d'una banda, la tradició (tant la culta del ballet italià i francès com la popular d'arrel eslava, és a dir, des de *Les sílfides* o *L'espectre de la rosa* fins a *El príncep Igor*, per concentrar-ho tan sols en títols de Fokine) i, de l'altra banda, les novetats del moment més sorprenents o provocadores, pel que representaven d'introducció d'una mobilitat del cos que ja no era estrictament clàssica: així, les controvertides *La migdiada d'un faune* o *La consagració de la primavera* de Nijinski connecten amb les tesis rítmiques de Jaques-Dalcroze a través de Maria Rambert (fundadora de la famosa companyia anglesa), alumna del suís i que Nijinski havia contractat per preparar *La consagració* amb els ballarins de la coreografia. Són obres més orgàniques, i els moviments es tornen més pesants i terrenals, més connectats al terra i a la carn, de manera que s'allunyen de la puresa estrictament aèria del ballet clàssic vuitcentista, cosa que en el seu moment horripila alguns crítics (fins i tot anys després: només cal veure les recriminacions de Sebastià Gasch a *De la danza*, el 1946). La dansa culta occidental avançava també junt amb els canvis de percepció plàstics, morals i higienistes dels nous temps, oberta doncs a altres cànons. I, en qualsevol cas, en totes aquestes provatures no hi havia res d'improvisat i sí molt d'investigació oberta, enmig d'un procés dialèctic entre tradicions geogràfiques i temporals. Sortosament, Diaghilev entenia que el ballet clàssic no era una creació tancada, un avantpassat fòssil, sinó una obra viva, una tradició en marxa alimentada d'energies renovables. Fins i tot un crític tan racionalista i apol·lini com l'orsià Farran i Mayoral, crític al diari de Cambó «La Veu de Catalunya», ho veia així, malgrat les pre-

Fotografia de Sasha © V&A Images

A la pàgina anterior, Serge Lifar i Alexandra Danilova a *Appolon musagete*, 1928, amb la primera versió del vestuari dissenyat per Coco Chanel. A dalt, ballarins dels Ballets Russos, amb Lubov Txernitxeva en primer pla, posant amb el vestuari de *Schéhérazade*. Granada, maig de 1918

vencions cap a excessos naturalistes o modernista-wagnerians, i qualificava el formalisme plàstic dels Ballets Russos com a *"floració d'alta cultura europea, i no producte sensual o pintoresc, són els ballets russos àdhuc en els pitjors moments, quan es complauen a jugar amb les perversitats de literatura d'ahir, o amb convencionals arqueologies. I no, com alguns creien, art malaltís ni decadent, sinó de plena joventut i salut i robustesa. I en alguns moments alta beutat, art del més pur, refinat i culte"*. Per a Mayoral, podien sorprendre el públic, però reaccionés l'espectador com ho fes, els artistes *"treballen sempre ocupats d'ells mateixos per a ells mateixos i per a uns pocs escollits i no per al públic. Ja saben ells que la gran part, la millor de les innombrables fineses de gest, d'intenció, de línia, passen inadvertides del gran nombre"* (recollit a *Reflexions i sentiments*, sèries I i II, editat per Publicacions de La Revista el 1931).

Dit d'una altra manera, l'objectiu de l'experimentació dels Ballets Russos no era gens la provocació, per bé que sí la sorpresa sobre unes expectatives prèvies molt calculades. Ja diuen que el lema amb què Diaghilev s'acarava als seus amics i artistes era un *"Sorprèn-me!"* que els deixava molt de camp lliure. Aquest era el paper de l'activista rus, la feina d'aquesta força de la naturalesa; un individu magmàtic i excessiu que va tenir sempre la companyia a la vora de la ruïna econòmica, perquè feia passar per davant els resultats artístics, costés el que costés; una mena d'Orson Welles tant en el físic com en la trempera de promotor i els maldecaps del productor. A Diaghilev, el retrata prou bé aquella anècdota que Ricard Buckle explica a la biografia que li va dedicar, sobre quan van anar a visitar el rei Alfons XIII. Com que Diaghilev no dirigia directament la companyia, ni era compositor, ni coreògraf, ni ballarí, ni pintor, el rei li va dir: *"Escolti, no acabo d'entendre el seu paper, però així vostè què hi fa?"*; i diuen que ell li va respondre: *"Majestat, jo sóc com vós: no hi faig res, no treballo, però sóc indispensable."* Ho era realment, com ho prova la dissolució d'una companyia que no el va sobreviure quan va morir el 1929 i, alhora, gens paradoxalment, com ho demostra també la pervivència d'un llegat que contamina la història posterior de la dansa a partir dels múltiples

L'objectiu de l'experimentació dels Ballets Russos no era pas la provocació, per bé que sí la sorpresa sobre unes expectatives prèvies molt calculades.

esquitxos que els Ballets Russos han repartit pel món per via de Fokine, Massine, Lifar i Balanchine, amb el naixement de les formes neoclàssiques del ballet que aquests representen. Això inclou des de detalls anecdòtics (als peus girats cap endins com a contrapunt lletgista a la funcionalitat pretesament bella de l'*en dehors*, per exemple, ja hi havia recorregut Nijinski dècades abans que Béjart), fins a punts cabdals com, sobretot, el nou pes concedit al ballarí masculí, que ja no serà mai més un simple portador de la lleugeresa femenina, sinó una peça fonamental, forta i masculina enmig de l'escena (un canvi dràstic en la fisonomia de cara a la galeria de les obres), però també havien tingut lloc altres canvis importants com la concentració de les peces en un acte, l'abstracció formalista d'algunes coreografies, la valoració de la cultura tradicional revisada des d'una òptica culta d'avantguarda o la relació de tu a tu amb la música, sense subsidiarietats de cap mena, cosa que permet dansar peces musicals que no havien estat pensades per ser ballades: obres de Beethoven, Schumann, Mussorgski, Rimski-Kórsakov, Satie, Debussy i Stravinsky, amb desenvolupaments formalistes equivalents al que representen aquests darrers compositors. El ja esmentat Farran i Mayoral s'havia referit a Stravinsky com un *"matemàtic subtil de les més noves i belles relacions entre els sons i entre les formes"*, un artista que *"com tot veritable inventor"* fa *"presidir la seva labor pel coneixement profund de l'obra dels seus predecessors"* i és *"original i continuador a la vegada"* (*ibidem.*), observacions aplicables també als Ballets.

La fertilitat de la llavor russa

Referir-nos a les aportacions concretes dels catalans als Ballets Russos no dóna fe de la seva veritable influència. Una llista d'aquesta mena constitueix tan sols l'àlbum de fotos amb què repassem la vida dels avis, quan, en canvi, la presència veritable d'aquest llegat es conjuga encara en present, gràcies al genotip que en perviu en els néts. En la dansa a Catalunya, l'ADN dels Ballets Russos el trobem inserit des de ben aviat en el funcionament intern de la tradició catalana posterior. Des del punt de vista esmentat, no és tan important saber que fins i tot hi va haver el projecte de muntar un ballet català per a Diaghilev (ho explica Enric Jardí a *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, 1967) basat en el ball de la festa major de Vilafranca, amb música de Jaume Pahissa, escenografia de Picasso (percebut naturalment com del país) i guió del mateix Eugeni d'Ors; ni importa gaire tampoc comprovar que Joan Magriñà aprèn amb un mestre rus, Wassilieff, un senyor educat al Teatre Mariinski de Sant Petersburg (igual que Fokine), cosa que situa el català en la mateixa tradició; ni tampoc que més tard el jove ballarí participés directament en assaigs dels Ballets Russos; ni que

> Punts cabdals dels Ballets Russos són el nou pes concedit al ballarí masculí, la concentració de les peces en un acte, l'abstracció formalista d'algunes coreografies, la valoració de la cultura tradicional revisada des d'una òptica d'avantguarda o la relació de tu a tu amb la música

Farran i Mayoral, que va ser el primer descobridor de Magriñà a «La Veu», en parlés elogiosament afirmant que *"entre els dansarins russos, per la força, per l'agilitat, per l'expressivitat, el més rus és ell"*. Tot això podríem dir que és més o menys circumstancial. El que sí que importa, perquè l'efecte encara dura i dura, és com Magriñà de seguida n'adopta el punt de vista d'eclecticisme artístic i ben aviat actua com a fill natural d'ells: quan el 1932 té lloc la famosa actuació en solitari al Teatre Urquinaona, amb un ressò extraordinari a pesar de presentar-se només amb un pianista, el fet de veure un home sol damunt de l'escenari, protagonitzant un recital de dansa, aprofitant el silenci, ballant músiques que només els Ballets Russos i el dalcrozisme després a Catalunya de Joan Llongueras (creador de l'Institut de Rítmica i Plàstica dins l'Orfeó Català) havien ensenyat que es podien dansar, col·laborant amb creadors plàstics importants (Grau Sala a *La polca de l'equilibrista*) i, fins i tot –com Nijinski o Lifar–, posant-se sobre puntes, res d'això hauria estat imaginable abans dels Ballets Russos.

Respecte de la tradició vuitcentista, podríem resumir la influència dels russos de Diaghilev en tres punts bàsicament:

1. Una nova concepció oberta i experimentadora del ballet clàssic, que, de fet, ja hem vist que ni tan sols no havia renunciat a incorporar per via de la Rambert les aportacions del dalcrozisme (i no és casual que Magriñà s'hagués iniciat en el mateix tipus de moviment amb Joan Llongueras, el seu equivalent a Catalunya), una formació heterogènia i tan oberta que tampoc no va menystenir gens ni mica les virtuts d'Isadora Duncan (en veure-la a Rússia, Fokine n'havia valorat les parades com una part constitutiva del moviment, el fet de poder ballar qualsevol música perquè l'expressió s'imposava a qualsevol tipus de virtuosisme, i la recuperació –ni que fos molt *sui generis*– de l'herència clàssica grecollatina o de l'exotisme orientalista, un filó del qual els nous ballets aviat van alimentar-se).
2. La interdisciplinarietat d'una peça escènica en què totes les arts sumen en un mateix nivell i on la suma és molt més que les parts.
3. I la valoració de la tradició popular, gràcies a l'estilització formal amb què és revitalitzada.

Així, no és estrany que el 1933, al Club de Tennis del Turó de Barcelona, Joan Magriñà participi en un festival de dansa organitzat per l'Agrupació d'Amics de l'Art Nou (ADLAN), dins el Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC), amb un programa titulat *Instint i Tècnica*. La representació de l'instint era a càrrec de la *bailaora* flamenca Carmen Amaya, i la tècnica, la va representar Magriñà amb música de Satie. Si Diaghilev havia inclòs el ball espanyol i el flamenc als Ballets (recordem la figura del *bailaor* Félix Fernández, *El Loco*), Magriñà i la cultura catalana en ple van fer el ma-

teix, per molt que la primera vegada que el ballarí de Vilanova va veure els Ballets Russos pensés que *Le Tricorne* era *"una espanyolada"* (després, Magriñà va aprendre flamenc amb l'Estampío i el ball clàssic espanyol de l'escola bolera amb Mestre Coronas i els Pericet). Al llarg dels anys trenta, el flamenc –i sobretot el flamenc més revolucionari (Carmen Amaya o Vicente Escudero)– passava a ser reivindicat pels cercles catalans més avantguardistes (des de l'ADLAN fins a crítics com Sebastià Gasch, uns dels firmants del *Manifest groc*, el primer periodista a escriure de Joan Miró a Espanya i un teòric del cinema com a art més visual que literària). Com a bon deixeble de Diaghilev, Magriñà no sembla fer fàstics tampoc a les representants de les danses hereves de la Duncan: el maig del 1934 participa en un recital muntat per la ballarina lliure Josepa Cirera, amb la presentació dels crítics Farran i Mayoral i Alfons Puig, a més de la presència del polític i advocat Francesc Cambó i els escultors Josep Clarà i Josep de Togores; el desembre del mateix any presenta al Teatre Olímpia una glossa de García Lorca; i per Nadal col·labora amb una tal Nyota Inyoka, presentada uns anys abans a «La Vanguardia» del 26 de maig de 1927 com una princesa índia *"maravillosa intérprete de las danzas sagradas"*. Això alhora que homenatja clàssics del ballet català vuitcentista com Roseta Mauri o Ricard Moragas.

Aquesta transversalitat de disciplines i estils, l'obertura envers l'heterogeneïtat formal, la potència plàstica o el diàleg amb el flamenc més potent han continuat després. Sense entrar-hi en detall, perquè seria inacabable, són importants les contribucions escenogràfiques de Joan Junyer a Nova York, d'Antoni Clavé per a Roland Petit, de Salvador Dalí per al nord-americà Harkness Ballet amb un *happening* al Parc Güell als anys seixanta o, en companyies més properes, la col·laboració de Joan Ponç per al *Don Juan* d'Antonio Gades del 1966 o la d'Antoni Tàpies amb el Ballet Joan Tena. Tena, a qui la crítica Carmen del Val va qualificar en un

Fotografia de Sasha © V&A Images

Serge Lifar amb Diaghilev a la seva dreta, Boris Kochno a l'esquerra i membres de la companyia. Arribada a Liverpool durant una gira, desembre de 1928

article com el Diaghilev català per la concepció amb què volia treballar música i dansa i la importància que donava a les col·laboracions plàstiques, va col·laborar també amb Josep Guinovart i fou el primer a coreografiar el dodecatonisme musical d'*El mandarí meravellós* de Béla Bartók. Dos altres alumnes de Magriñà, Josep Ferran i José de Udaeta, professors a Canes (França) i a Colònia (Alemanya), respectivament, van ser bàsics a l'hora de convidar i contaminar Anna Maleras en cadascun dels seus dos territoris, de manera que ella, un cop allà, en lloc de perfeccionar la tècnica clàssica, com primer pretenia, acaba enamorada de la *modern dance* i la dansa jazz, llenguatges del segle xx que tot seguit introdueix a Catalunya el 1968-69. Tot el que continua després, les col·laboracions de Gelabert amb músics juganers com Carles Santos i Pascal Comelade (fins i tot recreant Satie) o amb la potència visual d'escenògrafs com Frederic Amat, per centrar-nos en l'orgia creadora d'una sola companyia, segueix el mateix camí artístic. De fet, Anna Maleras suma al llarg de la seva trajectòria la formació rítmica inicial de Llongueras, el pas pel Liceu amb Magriñà i el toc reformador del centre Rosella Hightower, una senyora que havia estat ballarina del Ballet de l'Òpera de París hereu de Lifar. Ja es veu que sembla materialment impossible escapar de l'àrea d'influència dels Ballets Russos. Van canviar radicalment el panorama de la dansa del segle xx. I el curiós és que els crítics hi havien mostrat molt diverses prevencions: Fausto a «La Vanguardia», F. Lliurat i Joan Llongueras a la «Revista Musical Catalana» o, en els seus llibres del 1944 i 1946, respectivament, fins i tot Alfons Puig i Sebastià Gasch, en aquells anys en què encara s'hi referien relativament a prop en el temps. Detallar-ho dóna per a un altre article tan llarg com aquest. Així que potser la millor manera de resumir-ho seria dir que, molt per damunt de les realitzacions particulars, el més germinador dels Ballets ha acabat sent l'actitud. Van ensenyar als ballarins de fer passos nous pel món. Sense por. Sense complexos ni vergonyes. I amb caràcter propi, ni que fos per via de l'apropiació de mil préstecs. Que potser no n'hi ha prou? ♦

Joan Magriñà interpretant *La polca de l'equilibrista*. Figurins de Grau Sala.

Partitures en dansa

La creació musical per a dansa amb segell català.

per Ana María Dávila

La petjada dels Ballets Russos a Barcelona es va estendre també a l'àmbit de la creació musical. De bracet, fonamentalment, de Joan Magriñà, diferents compositors catalans van escriure obres per a l'escena; un àmbit que tot i no ser gaire pròdig en produccions, continua deparant partitures que volen molt alt.

La música del segle xx té un deute de gratitud amb els Ballets Russos. Al llarg de només vint anys d'història, del 1909 al 1929, la companyia de Serguei Diaghilev (Novgorod, 1872-Venècia, 1929) va orquestrar una veritable revolució cultural que va marcar d'una manera inequívoca l'avenir de la creació musical al llarg de les dècades següents. Per mitjà d'una agosarada política d'encàrrecs, Diaghilev va propiciar les avui tan anomenades –i buscades– sinergies creatives entre artistes de diferents disciplines i, sobretot, va promocionar una nova generació de compositors que, en aquell moment, exploraven nous camins d'expressió.

El cas més evident fou el d'Igor Stravinsky, que va posar als peus dels ballarins russos tres obres mestres: *L'ocell de foc* (1910), *Petruixka* (1911) i *La consagració de la primavera* (1913). Quan es va estrenar la primera encara era un compositor jove i desconegut que sortia de Rússia per primera vegada; en caure el teló de l'última, s'havia convertit en l'autor més polèmic d'Europa.

Stravinsky, però, no va ser l'únic que va escriure per a Diaghilev. Darrere seu vingué tota una fornada de creadors que van respondre amb entusiasme a la proposta de l'empresari rus, esperonats per un projecte artístic tan innovador com espectacular. La llista de composicions que varen estrenar els Ballets Russos és aclaparadora. A més de la resta de produccions d'Stravinsky –*Le rossignol* (1914), *Feu d'artifice* (1917), *Le chant du rossignol* (1920), *Pulcinella* (1920), *Renard* (1922), *Les noces* (1923) i *Apollon musagète* (1928)–, també hi ha obres de Ravel (*Daphnis et Chloé*, 1912), Richard Strauss (*La légende de Joseph*, 1914), Satie (*Parade*, 1917; *Jack-in-the-box*, 1926; *Mercure*, 1927), Prokófiev (*Chout*, 1921; *Pas d'acier*, 1927), Milhaud (*Le train bleu*, 1924), Poulenc (*Les biches*, 1924) i Auric (*Les fâcheux*, 1924; *Les matelots*, 1925; *La pastorale*, 1926), per dir-ne uns quants exemples.

I entre tots ells, un nom espanyol: Manuel de Falla. Diaghilev i Falla s'havien conegut a París abans de l'esclat de la Primera Guerra Mundial i per això, quan la companyia va buscar refugi a la neutral Espanya, va ser el compositor gaditià qui els va rebre a Cadis,el 16 de maig de 1916.

L'estada dels Ballets Russos fou d'allò més fructífera. Durant els dos anys següents, van actuar a Madrid, Barcelona i a 15 ciutats espanyoles més; un llarg periple que va permetre a Diaghilev i Massine amarar-se de la cultura i la música del país –en particular, el flamenc– i gestar nous projectes artístics, el més important dels quals fou *El sombrero de tres picos* de Falla.

Estrenat el 22 de juliol de 1919 al Teatre Alhambra de Londres, amb Leonide Massine en el paper de Molinero, decorats de Picasso i direcció orquestral d'Ernst Ansermet, el muntatge obtingué una gran acollida, fins al punt que la companyia el va representar en més de 200 oportunitats i, juntament amb *El amor brujo*, va contribuir d'una manera decisiva a fer del seu autor un dels compositors més populars d'aquell temps.

El més important, però, és que d'aquesta manera la companyia de Diaghilev no només feia d'Espanya un referent internacional, sinó que també contribuïa *"a la regeneració de les arts escèniques i musicals i a la incorporació del nostre país a la modernitat"*, segons el que escriu la historiadora de la dansa Ester Vendrell.

Renovació a Barcelona

Naturalment, l'impacte dels Ballets Russos en la vida cultural catalana fou immens. Les seves actuacions al Gran Teatre del Liceu –els anys 1917, 1918, 1924, 1925 i 1927– van introduir nous plantejaments estètics i coreogràfics i donaren pas a un interès renovat per la dansa en la moderna i avantguardista Barcelona del moment.

Malauradament, cap compositor català no va arribar a escriure per als ballets de Diaghilev; una situació que potser hauria estat diferent si les vides d'Albéniz i Granados haguessin estat més llargues. Tampoc no va haver-hi millor sort amb les companyies que continuaren la tradició dels Ballets Russos, un cop desapareguts aquests.

Això és el que va passar amb Robert Gerhard, que el 1934 va escriure un ballet per suggeriment de Leonide Massine, aleshores primer ballarí i coreògraf dels Ballets del coronel Basil. *Ariel* es va estrenar al Palau de la Música –junt amb el *Concert per a violí* d'Alban Berg– l'abril de 1936, durant el Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània (SIMC), però no es va dur mai a escena perquè el coreògraf el va trobar *"massa simfònic"*. Tot i així, Massine i Basil van demanar a Gerhard una altra obra, inspirada en la nit de Sant Joan i les festes del foc. *Soirèes de Barcelona*, però, tampoc no va arribar a representar-se perquè la companyia es dissolgué abans que l'autor acabés la feina. Posteriorment, Gerhard va escriure, amb millor fortuna, dues partitures més per a dansa, *Pandora* (1943-44) i *Don Quixot* (1947-49), ambdues estrenades a Anglaterra.

Així doncs, l'impacte dels Ballets Russos en la vida musical catalana es va desenvolupar per una via més indirecta, però també més prolongada en el temps. Una via que arribà amb un jove ballarí vilanoví, espectador d'excepció del pas de la companyia de Diaghilev pel coliseu de les Rambles. Joan Magriñà i Sanromà (1903-1995), que el 1922 havia començat a rebre lliçons de Theodor Wassilieff, director de ballet del Liceu quan es representaven òperes russes, va trobar en els ballets de Diaghilev una font d'inspiració i aprenentatge, que posteriorment féu extensius a una nova generació de coreògrafs i ballarins.

Membre del cos de ball del teatre des 1926, va debutar en solitari el 1932 amb un programa que incloïa la *Polca de l'equilibrista*, una peça per a piano de Manuel Blancafort, que ell va convertir en una de les seves creacions més celebrades. A partir de llavors, Magriñà va liderar un camí de modernització del món coreogràfic català alhora que duia a terme una infatigable tasca pedagògica. Director del cos de ball del Liceu després de la guerra, Magriñà es va mantenir fidel a l'esperit dels ballets de Diaghilev, buscant sempre la complicitat dels artistes d'avantguarda de cara a obrir nous camins que inspiressin les noves generacions.

Al llarg de la seva trajectòria, Magriñà va signar desenes i desenes de coreografies. Hi havia, naturalment, els ballets inclosos dins les òperes que es representaven al Liceu, però també creacions de nova factura. Entre les quals, *Gavines* de Joan Altisent; *Pierrot* (1973) d'Albert Prats Trian; *Els cinc continents* (1969) de Joan Guinjoan i, també, diverses creacions d'un compositor que, com ell, havia rebut de ple l'impacte dels Ballets Russos.

Noves coreografies

Quan el 1927 els Ballets Russos van visitar Barcelona per darrera vegada, Xavier Montsalvatge era només un adolescent meravellat per la descoberta d'aquell nou univers sonor i cromàtic que va despertar en ell una afició que es va mantenir al llarg dels anys.

Seduït per la dansa, Montsalvatge es va estrenar com a creador al món escènic el 1935 amb una partitura simfònica avui perduda, *La vita gaia*. Gairebé una dècada després Magriñà li estrenà *Havanera* i, el 1944, el ballet *Romance de los celos*.

Joan Magriñà va trobar en els ballets de Diaghilev una font d'inspiració i aprenentatge, que posteriorment féu extensiva a una nova generació de coreògrafs i ballarins.

Fotografia de Sasha © V&A Images

Durant aquells anys també va escriure moltes obres de petit format, la majoria adreçades a les germanes Yvonne i Jeannette Alexander, ballarines angleses establertes a Barcelona, i el 1951, amb altres intel·lectuals, artistes i mecenes del país, donà suport a la creació dels Ballets de Barcelona, dirigits per Joan Magriñà. Les dificultats econòmiques, però, van fer inviable el projecte, que es va dissoldre dos anys després. Els ballarins es van integrar al cos de ball del Liceu, tot posant les bases del que el 1966 acabà esdevenint el Ballet del Gran Teatre del Liceu.

Però l'interés del compositor per la dansa no va defallir. El 1955 ajudà Mompou a finalitzar *Perlimplinada*, un encàrrec del marquès de Cuevas que finalment s'estrenà al Liceu el 8 de maig de l'any següent. El 1957, Joan Tena, deixeble de Magriñà, presenta *Barcelona blues* i el 1969 aquest presenta *Laberint*.

A més de l'obra de Montsalvatge, Magriñà també va portar a l'escenari del Liceu l'obra d'una altra de les figures cabdals de la música catalana del segle xx. L'1 de febrer de 1969, sota la direcció musical del seu autor i compartint cartell amb l'estrena a Espanya de *Lulu* d'Alban Berg, es va presentar el ballet *Els cinc continents* de Joan Guinjoan. *"En aquella època jo em dedicava a la crítica musical i això m'havia permès entrar en contacte amb els ambients liceístics. Allà vaig conèixer Magriñà i d'aquesta manera, tot i que jo encara no era un compositor conegut, va sortir la possibilitat de fer aquest ballet, que es va finançar amb una beca de la Fundació March"*, explica, avui, Joan Guinjoan.

Primera obra orquestral del compositor, el ballet s'estructurava, a mode de suite, en cinc peces; una per cada continent. *"Vaig fer la música que vaig voler, pensant primer en l'orquestra i després en allò que cada continent em suggeria. Amb Magriñà vaig parlar molt de les meves idees, però en cap moment em va demanar res"*, explica Guinjoan. *"Vam fer una primera lectura pràcticament a vista que es va gravar i amb això es van fer tots els assajos. Magriñà va fer una coreografia magnífica que tenia com a primeres figures Concepció Aiguadé i Alfons Rovira"*.

La dissolució del Ballet del Gran Teatre del Liceu, el 1977, posà fi al treball que havia desenvolupat Magriñà i, des de llavors, les estrenes de nous ballets al coliseu líric barceloní han estat una qüestió més aviat anecdòtica. Com a excepció d'aquesta regla es por ressenyar el ballet *Tirant lo Blanc* de la compositora Leonora Milà, estrenat el 1994 al Teatre Mussorgski de Sant Petersburg, companyia que dos anys més tard el va portar a Barcelona.

Esperança de futur

Tot i que diferents compositors catalans inclouen obres per a l'escena al seu catàleg –Lleonard Balada, Xavier Boliart, Benet Casablancas, J. M. Mestres Quadreny, Albert Sardà i Francesc Taverna-Bech, entre ells–, actualment el món de la dansa depara escasses oportunitats als compositors per a la creació de nous ballets. La manca d'una companyia nacional de dansa a Catalunya i, naturalment, els problemes de finançament que arrossega endèmicament el sector es troben en la base d'aquest fet.

Tot i així, encara n'hi ha, d'estrenes. Entre els darrers compositors que han creat nous ballets hi ha Enric Palomar i Miquel Ortega. El primer, autor de *Negro-Goya*, una obra inspirada en les pintures negres de Goya que el Ballet Nacional de España va estrenar el passat 8 de juliol en el marc del Festival de Granada, i el segon, del ballet infantil *Bestiario*, una coproducció entre el Teatro Real, l'Ópera de Oviedo, l'Arriaga de Bilbao i el Gran Teatre del Liceu, que possiblement es veurà a Barcelona el febrer de 2013.

"Actualment s'escriu molt poca música per a ballet perquè, naturalment, les companyies ho tenen molt més fàcil agafant una música ja feta, encara que això no sigui el mateix que treballar amb una partitura pensada per a l'escena", reconeix Ortega, que a més de les qüestions pressupostàries, també atribueix aquest distancia-

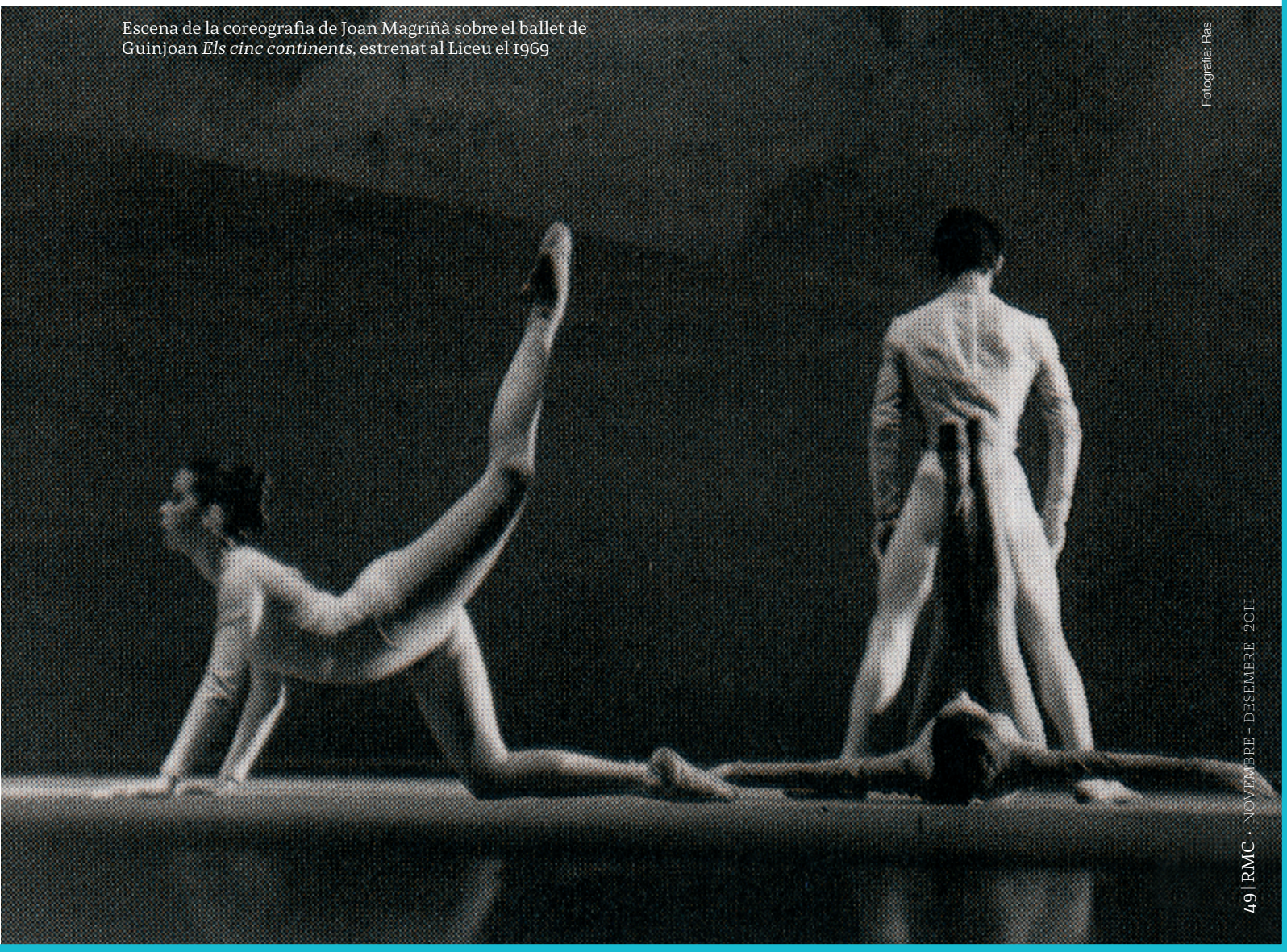
Actualment el món de la dansa depara escasses oportunitats als compositors catalans per a la creació de nous ballets.

ment als postulats estètics de la música contemporània. *"Afortunadament, ara s'està produint un retorn i hi ha una nova generació de compositors que està fent una música més propera a la gent, i això, sens dubte, pot contribuir a apropar un altre cop la dansa i la creació musical"*, afegeix l'autor de *Bestiari*, creació basada en poemes de Josep Carner i coreografiada per Núria Castejón, amb qui Ortega ja treballa en un nou projecte, *Preciosa*, d'inspiració lorquiana.

Enric Palomar, per la seva banda, creu que –a banda de les dificultats– el món escènic exerceix una atracció *"important"* en el creador. *"La composició per a un organisme que circula en paral·lel al de la música sempre té un afegit especial"*, opina el músic, autor també del ballet *Inconnexus XXI*.

Seguint aquell antic ideari dels Ballets Russos, Palomar concep també l'escriptura per a ballet com un treball d'interacció creativa. *"La creació per a dansa no pot preveure el mateix esperit de desenvolupament formal que una obra simfònica. Sincerament, crec que compositor i coreògraf han de veure la dramatúrgia del ballet d'una manera força similar. El compositor ha d'escoltar exactament el coreògraf i saber què, com i quan vol les coses. Tot això, però, sense oblidar que la música té l'obligació de defensar-se per si sola; fins i tot, si cal, despullada de l'escena"*, reflexiona el músic, que confia que l'exposició dels Ballets Russos que presenta aquests dies la Fundació "la Caixa" ajudi a reivindicar la figura de Joan Magriñà, *"un personatge cabdal en el desenvolupament de la dansa contemporània a Catalunya"*. ♦

"Afortunadament, ara s'està produint un retorn i hi ha una nova generació de compositors que està fent una música més propera a la gent, i això, sens dubte, pot contribuir a apropar un altre cop la dansa i la creació musical", diu Ortega.



Escena de la coreografia de Joan Magriñà sobre el ballet de Guinjoan *Els cinc continents*, estrenat al Liceu el 1969

Fotografia: Ras

Enregistraments

Repertori dels Ballets Russos de Diaghilev

per Clàudia Brufau Bonet

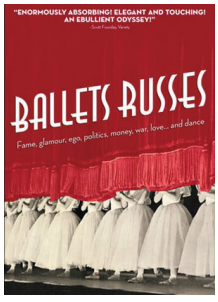
Serguei Diaghilev va mantenir les seves produccions al marge de les filmacions per no desvirtuar l'impacte que provocaven. Privats d'un testimoni audio-visual, les reconstruccions que s'han fet d'aquestes coreografies representen un repte solemne. Al llarg del segle xx ballarins com Rudolf Nureiev i Michael Baryshnikov han encarnat els papers creats per Vàtslav Nijinski, però ara també hi ha enregistraments més recents que permeten valorar les innovacions coreogràfiques de la mítica companyia.

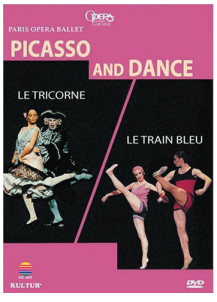
París dances Diaghilev (París balla Diaghilev) de l'Òpera Nacional de París (1990) destaca per la magnífica selecció dels ballarins que protagonitzen cada títol del programa. La versió cinematogràfica de tot l'espectacle és excel·lent, amb tot de detalls que reconstrueixen l'ambient; sobretot a la fira de la primera escena de *Petruixka* (1911). Probablement és difícil trobar una interpretació millor de *L'espectre de la rosa* (1911) que la de Manuel Legris. El ballarí francès hi aconsegueix la vigorositat necessària per executar els múltiples salts i desplaçaments de la coreografia amb un moviment de braços elegant i suau. Els decorats dissenyats per Leon Bakst de *L'après-midi d'un faune* (1912) de Nijinski són els originals. L'última joia d'aquest programa és *Les Noces* (1923) de Bronislava Nijinska, una coreografia arquitectònica amb una sobrietat soviètica en la qual Elizabeth Platel llueix les seves qualitats interpretatives.

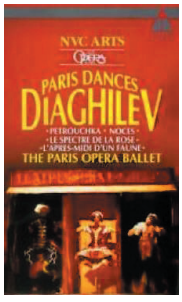
Dins del programa *The Kirov celebrates Nijinsky* (El Kirov celebra Nijinski) (2002) la companyia de Sant Petersburg escenifica *Shérérazade* (1910), *L'espectre de la rosa*, *Les danses polovtsianes* (1909) i *L'ocell de foc* (1910). Tot i ser un homentge a Nijinski, de retruc ho és també del coreògraf d'aquest repertori Michel Fokine. Aquesta *Shérérazade* sembla aproximar-se força a l'original protagonitzada per Vàtslav Nijinski i Ida Rubinstein, ja que Svetlana Zakharova i Faruk Ruzimatov tenen un físic i un perfil interpretatiu molt semblant als ballarins de Diaghilev. La realització d'aquesta producció és bona, tot i que no és gaire il·lustrativa en els moments més teatrals.

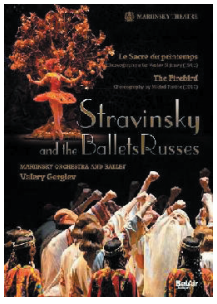
Les coreografies de *L'ocell de foc* i *La consagració de la primavera* (1913), apareixen recollides en *Stravinsky and the Ballets Russes* (Stravinsky i els Ballets Russos) (2008). La magnífica direcció de vídeo de François Duplet elabora una mirada profunda sobre la coreografia i la interpretació dels ballarins, tot convertint l'espectacle teatral en un d'audiovisual. La ballarina Ekaterina Kondourova construeix un Ocell de Foc d'antologia. Aquest document també inclou una documental sobre la reconstrucció de *La consagració de la primavera* de Nijinski que Millicent Hudson va portar a terme el 1980 amb el Joffrey Ballet.

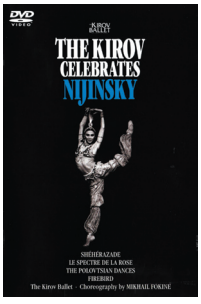
Picasso and Dance'(1994) de l'Òpera de París és un programa que inclou *Le Train Blue* de Bronislava Nijinska i *Tricone* de Leonide Massine. Aquesta segona peça mostra la profunditat amb què els coreògrafs de la companyia recreaven els ambients i la gestualitat folklòrica d'un poble. El documental *Historia de un matrimonio*, que trobem en aquest registre, dirigit i narrat per Robin Scott, il·lustra la relació de Picasso amb la dansa a través de la seva dona Olga Koklova, la seva col·laboració amb l'empresari rus i Leonide Massine.











Aquestes reconstruccions permeten calibrar l'aportació a la coreografia i altres arts escèniques de les produccions dels Ballets Russos més enllà del mite i l'èpica de la gran empresa de Diaghilev. L'empresari rus no va permetre que filmessin la seva companyia, però sí que s'han conservat grabacions dels Ballets Russes de Monte-carlo. Dayna Goldfine i Dan Geller relaten l'èpica d'aquesta segona companyia a través dels testimonis dels seus protagonistes, com Irina Baronova o Alicia Makarova a *Ballet Russes* (2005). ♦

L'RMC, FA 100 ANYS

Els Ballets Russos

L'any 1917 va arribar a Barcelona la companyia dels Ballets Russos de Serguei Diaghilev. La companyia va participar en les temporades de primavera i tardor del Gran Teatre del Liceu i la seva presentació va causar una forta impressió. Resulta interessant i curiós copsar les diferents opinions i reflexions dels comentaristes que signen els articles que reproduïm, en part, a continuació.

F. Lliurat: *Els Ballets Russos*. «Revista Musical Catalana», agost-setembre de 1917. pàg. 202 a 203.

"Què esdevé, però, la música, enmig de tot això? De la unió, en un moment donat, dels sons, dels moviments i dels colors, què ens sorprengué més? La nostra pregunta indica ja, tal volta, que la fusio de les arts citades no fou pas sempre, en l'espectacle que ens ocupa, absolutament perfecte. Per què no dir-ho: mentre restàvem embadalits esmaperduts, tot contemplant la bellesa dels trajos i de la *mise en scène*; metre guaitàvem i seguíem, ullspresos, els moviments gentils dels que dançaven, la música la sentíem, val a dir-ho, ben allunyada de nosaltres. Els sons servíen, ben sovintet, tant solament de fons sonor de tot ço que contemplàvem. Creaven *ambient*. Ambient sentint el qual ens era grat veure dançar tot contemplant joliues coses. El paper de la música esdevenía, doncs, ben sovint secundari. La seva bellesa no era pas perduda, emperò. Era, però, un xic borrada, atenuada, pels moviments i les coloracions!

Molt podría dir-se, en veritat, a propòsit dels *Ballets Russos*. Ara bé: l'afirmació nostre enclou ja, tant mateix, un valuós elogi. Quelcom ha de contenir sempre, en efecte, allò que suggereix reflexions, allò que aconsegueix fer vibrar el nostre esperit, allò que desperta i enllemineix, en un mot, la curiositat de nosaltres."

J. Llongueras: *A propòsit dels balls russos*. «Revista Musical Catalana», novembre 1917. pàg. 268 a 271.

Serguei Diaghilev

"Apressem-nos a dir, de bell anduvi, que de molts anys ençà no s'havía presentat en el nostre *Gran Teatre del Liceu* un espectacle d'art tan preparat, tan cuidat i tan complet com aquest de la famosa companyía de *Balls Russos* del *Baró Serge de Diaghilew*." (...)

"Al gros públic, i al públic *soi-disant* aristòcrata, l'espectacle interessà de moment per la novetat i per la fama mundial de què venía precedit, però confessem que aviat els decaigué i els cansà." [...]

Així els *Balls Russos*, malgrat el succès assolit, han passat per entre nosaltres com una exhalació, sense apassionar-nos, sense emocionar-nos gaire bé, sense descobrir-nos res, sense promoure discussions ni motivar algún comentari verament interessant i sense deixar a penes record del seu pas memorable." [...]

La impressió general ha estat de cosa artificial, capritxosa, frívola en molts moments, extravagant i rebuscada en altres i mancada, gaire bé sempre, de naturalitat i d'aquella activitat d'essencia veritablement humana que és la característica indiscutible de les grans creacions i de les definitives renovacions artístiques.

A ben segur que si els dançarins russos, en lloc d'anar rebuscant d'aquí i d'allà assumptes els més diversos i incongruents, ara trivials, ara extravagants, arreglant-los amb música manllevada d'autors clàssics i moderns, o acceptant col·laboracions musicals rares, anodines i mancades de tota expressió i caràcter, amb el fi de variar l'espectacle i conservar latent el truc picant per a mantenir l'interès o la curiositat dels públics internacionals, snobs, incessantment àvids de noves inesperades sensacions, haguessin tingut la virtut i la conciència artística de mantenir-se i àdhuc intensificar-se en lo essencialment ètnic i en lo fortament característic de llur país i de llurs costums, que és ço que els donà el nom i la fama, i és lo únic que d'ells s'aguanta amb una certa fermesa, ens hauríen emocionat i ens hauríen interessat i ens hauríen convençut molt més. [...]

Evidentment, Na Lyda Lopokova i En Leonida Massine són els dos mes interessants i remarcables dançarins de la *troupe* russa, però, amb tot i haver-los observat amb detenció i haver-los vist aplicar-se a modelar escrupulosament els contorns de la música, cosa que els altres a penes feien, no els vegí respectar, però, gaire bé mai, el principi fonamental de la *continuïtat del moviment* i del *frasseig plàstic*. En tots moments el seu punt de partida era l'actitut i no el moviment en sí.

Aquesta cultura de l'actitut, manllevada a les belles-arts, com diu molt bé en Jaques Dalcroze, substitueix les sensacions espontanies amb experiencies intel·lectuals, i fa passar la dança a una categoría secundaria en els dominis de l'art. [...]

Lo menys que pot exigir-se avui dia dels que es presenten com a innovadors i reformadors de la dança, és que, deixant apart la màgica dels colors i les decoratives pintoresques vestidures, ens procurin fruïcions intenses d'ordre espiritual i emotiu, producte directe, com ja hem dit, de sentiments profunds i sincers." ♦

L'EMPREMTA DE...

Montserrat Torrent

PER PEP GORGORI

Ens rep al seu domicili de Barcelona atrafegada: acaba de tornar de tocar a Itàlia, i té el temps just per desfer la maleta i tornar-la a fer, aquest cop per anar a Astúries i a Palència abans d'impartir un curs a Santiago de Compostel·la. Nascuda el 1926, l'organista Montserrat Torrent manté una activitat intensa com a concertista i pedagoga, les dues facetes en què és un referent de l'orgue a tot Espanya. I a més, riu. Riu molt, i traspua una vitalitat contagiosa.

Els mèrits que acumula els porta amb modèstia extrema, de manera que quan hom li recorda la tasca que ha fet com a organista, com a mestra de tota una generació, i quants orgues i quantes partitures s'han recuperat gràcies a la seva constància, ella simplement explica una anècdota: *"Un dia érem aquí, a casa, amb el Gabriel Blancafort, parlant de la feina que ell va fer construint i recuperant orgues, i la que vam fer junts recuperant repertori i fent-lo sonar un altre cop, i em va dir: «Si no ho haguéssim fet nosaltres, ho hauria fet algú altre igualment, més tard o més d'hora», i tenia raó."* En mirar enrere sempre es queda la part bona dels records. Va haver de lluitar contra la penúria de la guerra i la postguerra, però si no hagués estat per això, *"probablement hauria acabat els estudis de piano i potser no hauria estat organista"*. Tampoc no perd el somriure quan recorda com alguns homes d'església recelaven d'ella pel fet de ser dona i com va fer que la tractessin a ella i els seus deixebles com a professionals i no com a devots amb la missió de posar una mica de música aquí i allà a les litúrgies.

Així va començar una dilatada tasca pedagògica. *"Als meus deixebles els he intentat inculcar que, més enllà de la tècnica, han de fer música, i això vol dir transmetre emoció"*, explica. I lamenta que *"de vegades, escoltes persones que toquen molt bé, a nivell tècnic, però allò que sona no t'està dient res"*. Va ser catedràtica d'orgue al Conservatori de Barcelona entre 1956 i 1991: això sí que és crear escola.

I tot això, compaginat amb els concerts. Després de tants anys, continua fidel a la música de Correa de Arauxo: *"M'hi sento identificada"*, diu per explicar aquesta relació que l'ha duta a enregistrar una impagable col·lecció de discos dedicada íntegrament a l'obra del compositor sevillà.

Dels compositors actuals, es queda amb Josep Soler: *"Amb algunes obres, no totes, però sí que és veritat que amb el temps ha anat fent coses que m'agraden."* Li resulta difícil trobar música contemporània que li faci el pes. Mentre repassem la imatge de l'estrena de l'orgue del Palau als anys seixanta que il·lustra aquest article, va a buscar en uns prestatges atapeïts el volum en què va enquadernar les obres que tocava aquell dia. *"Vaig tenir molta feina, amb aquest repertori, i cap d'aquestes peces les he tocat mai més en un concert"*, explica. *"No és música, són sons, que no és el mateix."* Al llibre, composicions del mateix Soler, Mompou, Montsalvatge, Benguerel...

Ser organista i tenir 85 anys és dur: en el viatge a Itàlia s'ha trobat un orgue amb la consola al capdamunt de l'església: *"Em van avisar que els últims graons potser serien difícils."* Ho eren, certament, *"el cor m'anava... I hi vaig haver de pujar sis vegades!"*. Però la frase acaba amb una rialla –*"no hi havia més remei: l'orgue estava a dalt"*–, i amb l'alegria d'haver-se trobat *"amb una gent tan amable i tan gentil, i veure el mar, i les muntanyes, i castells..."*.

Montserrat Torrent és entranyable. Una persona que ha treballat amb ella em diu que quan seu a la consola d'un orgue sembla com si estigués en un balancí, tot fent mitja. I ella mateixa explica que en la darrera gira a Itàlia, un dels organitzadors li va dir: *"M'agradaria que la meva àvia fos com vostè, que tingués aquest esperit tan humorístic i tanta energia i tanta il·lusió."* *"Però quan arribo a casa, em sento esfondrada, també"*, va contestar ella. ¿I no pensa a plegar, o baixar el ritme? *"Només quan m'ho impedeixi la meva salut, o la del meu marit."* ♦

Montserrat Torrent amb els compositors que estrenaren obra amb motiu de la restauració de l'orgue del Palau de la Música Catalana. D'esquerra a dreta, al davant: Frederic Mompou, Montserrat Torrent i Xavier Montsalvatge; al mig: Josep Soler, Salvador Pueyo, Carles Guinovart i Carmelo Bernaola; al darrere: Francisco Ecudero, Tomás Marco i Manuel Castillo

RECORDEM ...

La desconeguda ‘Atlàntida’

PER JORGE DE PERSIA

El proper 24 de novembre[1] es compleix el cinquantenari de l’estrena mundial d’*Atlàntida* de Manuel de Falla sobre el llibre homònim de Mossèn Jacint Verdaguer, una obra encara per conèixer.

El lent procés pel qual se li va encarregar a Ernesto Halffter, com a deixeble de Falla, el treball de recomposició d’*Atlàntida*, l’oratori que el gran mestre havia deixat sense acabar, va culminar per fi el novembre de 1961 amb la interpretació al Teatre del Liceu de diversos fragments de l’obra. Per descomptat, l’estrena va desvetllar un gran interès internacional, ja que la darrera i notòria estrena del gaditanocatalà havia tingut lloc al Palau de la Música l’any 1926, i *Atlàntida* va ocupar gairebé els darrers vint anys de la seva vida.

I també va despertar un fort contingut polític. La identificació de la imatge de Manuel de Falla, exiliat el 1939, amb el règim sorgit de la guerra va ser una de les preocupacions del franquisme. Pesava sempre en l’àmbit internacional l’assassinat de Federico García Lorca el 1936. Ja hem parlat en aquestes pàgines de la relació de Falla amb el règim i de les pressions i propostes, fetes des del govern amb l’objectiu que tornés a Espanya,[2] totes i cadascuna acuradament desestimades pel músic.

Així que, en arribar la notícia de la mort sobtada de Falla, aquell 14 de novembre de 1946, l’ambaixador espanyol –reunit amb els dignataris del govern del general Perón al *Cabo de Buena Esperanza*, vaixell que unia ports espanyols amb l’Argentina– va decidir actuar immediatament. I va designar l’anatomista Pedro Ara, agregat a l’ambaixada, perquè viatgés a Alta Gracia i es fes càrrec de les pertinences del músic. Les pressions per traslladar el cadàver de Falla a Espanya van ser clares i determinants perquè la família accedís a contradir el que –a parer de moltes personalitats que van conèixer de prop el músic– aquest havia disposat. I així va tenir lloc el desembarcament a Cadis amb honors militars del cos embalsamat pel Dr. Ara –famós després per haver fet la mateixa feina amb el cos d’Eva Duarte de Perón. Les pertinences i els papers de Falla van seguir altres camins; els d’*Atlàntida* van ser guardats a l’Ambaixada d’Espanya a Buenos Aires i traslladats per José María Pemán anys més tard, el 1957, pels requeriments de Ricordi perquè Halffter pogués completar els treballs en l’obra.

Raimundo Torres, Ernesto Halffter, Victoria de los Ángeles i Eduard Toldrà a l’estrena de *L’Atlàntida*

Arxiu Manuel de Falla

Els inicis dels seixanta a Espanya van ser temps en què el govern de Franco va començar a pensar que ja era hora de superar les ferides de la Guerra Civil. Manuel Fraga va plantejar una campanya política en aquest sentit, i si bé aquells jerarques no es caracteritzaven per la melomania, tret d’alguna complicitat amb la cançó espanyola i el cuplet, l’experiència del nazisme en política exterior els havia ensenyat que la música era un element important de propaganda. I entre altres coses, l’any 1964 van plantejar un gran concert per commemorar els “25 anys de Pau”, per al qual van encarregar obres als compositors de l’avantguarda Miguel Alonso, Cristóbal Halffter i Luis de Pablo. Les suspicàcies al poder central respecte de la programada estrena d’*Atlàntida* eren grans. Els recents Fets del Palau en què es va cantar a viva veu *La Senyera*, la catalanitat del text de Verdaguer, que en l’obra va ser respectada en el seu caràcter original, el fet que a Catalunya no s’acceptés que fos el mateix Ernesto Halffter qui dirigís l’estrena, eren detalls inquietants. I el Govern va organitzar entorn d’aquesta estrena un acurat espectacle,[3] amb una notòria presencia oficial, presidida por SAR el príncep Juan Carlos de Borbón, que es va instal·lar –a falta de llotja reial– a la del marquès de Comillas.[4]

La representació, en l’aspecte musical, va ser a càrrec de l’Orquestra Municipal amb direcció d’Eduard Toldrà i la participació dels cantants catalans Victoria de los Ángeles i Raimundo Torres, al costat de la Capella Polifònica del FAD (del Conservatori Municipal de Música), la Coral Sant Jordi, el Cor Madrigal i l’Escolania del Sagrat Cor dels Pares Jesuïtes. En realitat es van escoltar diversos *Frammenti di Atlàntida*, segons assenyalava la partitura realitzada per Ricordi per a l’ocasió, distants de la partitura completa, que encara trigà a presentar-se, i que tenint en compte els agregats d’Ernesto Halffter i l’absència d’una estructura dramàtica és encara molt controvertida. Aquella versió de concert del Liceu, la integraven el pròleg “Veus eixa mar” (versió original de Manuel de Falla, com altres diversos números de l’obra que el mestre va deixar completats a l’Argentina), l’“Himnus Hispanicus”, la bella “Ària de Pyrene”, el “Càntic a Barcelona”, “Alcides a Cadis”, la “Veu divina”. “El pelegrí” (a la segona part, en referència a Colom), la veu infantil preludia el meravellós “Somni d’Isabel”. Després seguien “Al sol les caravel·les”, precedit de text en llatí, la “Salve en el mar” i, finalment, el coral de “Els atlants”. ¿És aquesta *Atlàntida* el testament català de Manuel de Falla? es preguntava el crític Xavier Montsalvatge, admirador del mestre, que concloïa –tal com diríem avui mateix–: ens queda encara molt per conèixer. ♦

NOTES:

1. El 23 de novembre de 1961 Falla hauria complert 85 anys.
2. Jorge de Persia. *Difícil diàleg de Falla amb el franquisme*. «Revista Musical Catalana», núm. 258, març de 2006; pàg. 32.
3. Se’n donen detalls a les pàgines de «La Vanguardia Española» del 25 i 26 de novembre.
4. Títol concedit pel rei el 1881 a Antoni López, propietari de la naviliera en la qual Jacint Verdaguer –quan feia de capellà al vaixell *Guipúzcoa*– havia escrit l’*Atlàntida*.

LIED SENSE PARTITURA

Léo Ferré

PER MIQUEL PUJADÓ

El monegasc Léo Ferré (1916-1993) fou un dels artistes més importants de la cançó francòfona del segle xx. Autor de peces de caire popular (*Paris-canaille, Jolie môme*), de temes molt més complexos i de llargs monòlegs dits sobre fons musical, va musicar esplèndidament poetes com Aragon, Apollinaire, Verlaine, Rimbaud i Baudelaire, i –a diferència de Brel i Brassens– ell mateix es considerava un poeta. De fet, Ferré va ser el primer autor de cançons inclòs en la prestigiosa col·lecció "Poètes d'Aujourd'hui" d'edicions Seghers, i trobem un text seu dins l'*Anthologie de l'amour fou* d'André Breton, el qual va dir: *"Caldrà escriure la història de la literatura d'una manera una mica diferent a causa de Léo Ferré."* Com a músic, era un director d'orquestra vocacional, des que es va estrenar el 1957 tot dirigint el seu oratori amb text d'Apollinaire *La chanson du mal aimé* i en alguns discos gosa combinar les seves cançons amb l'obertura de *Coriolà* de Beethoven, i amb el *Concert per a la mà esquerra* de Ravel. A partir de 1976 va escriure els seus propis arranjaments per a orquestra simfònica i el 1986 el vam poder veure davant la catedral de Barcelona, cantant i dirigint alhora l'OCB, situada d'esquena al públic. Moltes de les seves cançons parlen del fet musical: *Le piano du pauvre* (dedicada a l'acordió), *Beau saxo, Le jazz band, Mon piano...* i, evidentment, la que us presentem avui. ♦

LES MUSICIENS

Ils traînent leurs violons au-delà des portées
la clarinette au bec, fumant des pastorales
et, la clef sur la table, on les voit s'en aller
vers des pays là-bas, devant leur vitre sale.
Ils dérangent la flûte en y soufflant dessus
pour mieux voir dans la nuit flâner les violoncelles
au bras d'une harpiste inquiète et survenue
juste après qu'un violon l'eût prise en chanterelle

Les ailes du génie à portée de leurs bras
croyant tout inventer, ils réinventent tout.
Debussy à la plume et Schubert dans la voix,
ils s'envolent dans des oiseaux de quatre sous.
Sur leur papier tout pâle, ils écoutent chanter
les hasards de la rue et leur pauvre musique
dans l'ombre de Bayreuth pendant qu'un groupe anglais
tire inlassablement ses salves électriques

Ils traînent leurs portées au-delà des violons,
ils dérangent la nuit dans le bruit du silence,
la tête achalandée de dix mille chansons
le sourire des larmes au bord d'une cadence.
Ils maquillent l'orgueil au bras des vanités,
ils se tirent dessus quand ils n'ont plus de cible,
ils se montrent du doigt du bout de leur archet
qui pend ses cheveux blancs à leurs cordes sensibles

Les portes du destin s'entrouvrant par hasard
par une clef de sol devenue pathétique,
le choléra de Tchaïkovski sur le boulevard
la rage de Berlioz comme un chien fantastique,
alors, dans leur miroir, ils regardent passer
les chevaux de Mozart à sa dernière fête,
l'oreille de Beethoven en train d'imaginer
pour la neuvième fois des symphonies muettes,
les musiciens...

ELS MÚSICS

Arrosseguen els violins partitures enllà
amb el clarinet al bec, tot fumant pastorals
i, amb la clau damunt la taula, pots veure com se'n van
cap a països llunyans, al davant del seu vidre brut.
Molesten la flauta tot bufant-hi
per veure millor, de nit, com es passegen els violoncels
del bracet d'una arpista inquieta i sobrevinguda
tot just després que un violí l'hagi pres per la corda més prima.

Amb les ales del geni a l'abast dels seus braços,
creient inventar-ho tot, tot ho reinventen.
Amb Debussy a la ploma i amb Schubert dins la veu,
s'envolen dins ocells de quatre rals.
Damunt el seu paper pàl·lid, senten com canten
els atzars del carrer i llur pobra música
dins l'ombra de Bayreuth, mentre un grup anglès
dispara incansablement les seves salves elèctriques.

Arrosseguen les seves partitures més enllà dels violins,
desordenen la nit dins el soroll del silenci,
amb un assortit de deu mil cançons al cap
i amb el somriure de les llàgrimes a l'extrem d'una cadència.
Maquillen l'orgull de bracet de les vanitats,
es disparen a ells mateixos quan es queden sense diana,
i s'assenyalen amb la punta de l'arquet
que penja els seus cabells blancs de llurs cordes sensibles.

En entreobrir-se per atzar les portes del destí
amb una clau de Sol que ha esdevingut patètica,
amb el còlera de Txaikovski pel passeig,
i la ràbia de Berlioz com un gos fantàstic,
llavors, dins el seu mirall, veuen passar
els cavalls de Mozart a la seva darrera festa,
i l'orella de Beethoven mentre imagina
per novena vegada simfonies mudes,
els músics...

PAPER D'ASSAIG

Una gran òpera en dos actes...

PER NARCÍS COMADIRA

Avui, divendres 30 de setembre de 1791, els actors del teatre imperial i reial de Wieden tindran l'honor de presentar per primera vegada La flauta màgica*, una gran òpera en dos actes d'Emanuel Schikaneder. La música és del senyor Wolfgang-Amadeus Mozart. El senyor Mozart dirigirà personalment la representació".* Aquest setembre passat, doncs, ha fet dos-cents vint anys d'aquesta estrena. Mozart, com és sabut, va morir el desembre del mateix any, o sigui que, quan es va estrenar la gran òpera en dos actes, li quedava poc temps de vida. I resulta sorprenent que una obra d'una netedat d'inspiració com aquesta, tot i que argumentalment una mica confusa, s'hagués pogut escriure tan poc abans d'aquella mort sòrdida, amb Constanza, la dona del compositor, sense assistir a l'enterrament, amb una comitiva de quatre amics sota la neu i el final en una fossa comuna.

Deixem de banda la llegenda del client misteriós que li va encarregar el *Requiem* i la de l'enverinament per l'enveja de Salieri. Mozart va morir, diuen si a causa de la sífilis, en la misèria final de la seva vida, deixant encinta la dona del seu company de llotja maçònica Franz Hofdemel. La infidelitat de Mozart tenia segurament un contrapès en la de Constanza amb Xavier Süsmayr, el deixeble que va acabar el *Requiem*. Aquests desordres en el final de la vida del músic –pensem que només tenia 35 anys!– i el sentiment de culpa inherent expliquen la pertinença de to absoluta de la música en les obres en què el perdó és demanat i concedit o rebutjat.

Tenim el final, per exemple, de *Le nozze di Figaro*, on el perdó és concedit i l'harmonia torna. Però també tenim el *Don Giovanni*. Fixem-nos en la primera part del títol: *Il dissoluto punito*. No tinc cap dubte que el *dissoluto* era el mateix Mozart i per això el *dramma* supera el *giocoso* del subtítol. La música sembla brollar de l'ànima del compositor i implicar la vida del músic en la història fictícia de Da Ponte. Aquí el dissolut és castigat. No es vol penedir. Però Mozart no es queda tranquil, és clar.

La flauta màgica, amb la seva màgia de conte infantil, pot representar un desig de retorn a l'època en què el pare del compositor li organitzava la vida i Tamino no seria altra cosa que Mozart mateix disposat a passar les proves que sigui per tornar a ser pur i admès al cercle dels escollits per Sarastro, una altra figura del pare, com ho va ser el Commendatore. I si bé aquest Mozart/Don Giovanni no li fa cas quan li demana amb insistència *pentiti!*, a *La flauta màgica* Tamino/Mozart s'avé a tot per tal de ser admès a la felicitat del retorn a la casa paterna.

Però a *La flauta màgica* hi ha altres coses, evidentment. Però per mi aquesta és la raó darrera de la seva meravellosa inspiració. Hi ha la presència maçònica i la possibilitat d'una estètica pararreligiosa. Hi ha el quasi melodrama familiar de Pamina, raptada per Sarastro. Hi ha l'odi i la voluntat de venjança de la Reina de la Nit, la mare de Pamina. La presència de la carnalitat, representada per Papageno, en contra de la racionalitat que Sarastro i els seus encarnen. I les tres dames i els tres noiets que ajuden Tamino. És especialment entranyable que Tamino/Mozart sigui ajudat per aquests tres preadolescents, com si només el retorn a la infantesa innocent pogués ajudar-nos a demanar el perdó i a obtenir-lo de la clemència de qui sigui, ja sigui la de Sarastro, la del Commendatore o la de l'emperador Titus, en aquella *opera seria* contemporània de *La flauta màgica* i, és clar, del *Requiem*. Ser perdonat sembla el gran desig final de Mozart. I ningú com ell sap donar-nos el clima espiritual del perdó. Un perdó que manté sempre, però, la dignitat, l'alta dignitat del perdonat. Un perdó que mai no humilia sinó que sempre eleva. Un perdó de la millor llei.

M'agrada especialment *La flauta màgica* per tota aquesta barreja hàbilment incongruent, com la vida. I, és clar, sobretot per la música, tan meravellosament adequada a cada pas de la història i a cada personatge. És veritat que una òpera és gran per la música, però Mozart no desdenyava la història. Així va escriure Mozart al seu pare el 1781: *"el millor és quan un bon compositor que comprèn el teatre, i que és capaç d'aportar-hi alguna cosa, i un poeta assenyat, cosa que és un veritable Fènix, acaben per trobar-se."* En el cas de *La flauta màgica*, hi ha indicis que Mozart va aportar alguna cosa a la història que, tot i que signada per Schikaneder, treu coses de molts llocs: del conte de fades *Lulu i La flauta màgica* de J. A. Liebeskind, del conte *Els tres noiets*, publicat a la mateixa antologia, de la novel·la *Sethos*, de l'*abbé* Terrasson i del drama de Philip von Gebler *Thamos, rei d'Egipte*, pel qual el mateix Mozart havia escrit la música d'escena. De tantes fonts, en surt una història estranya que, però, ens captiva. I, és clar, ho fa per la música que Mozart, implicant-se en el fons de la història i amb la seva pietat per tots els personatges, sap escriure per vertebrar tota aquesta disparitat gairebé folla de registres i caràcters, i sap fer-ne una obra mestra meravellosa que ens commou al màxim. ♦

PANTALLES SONORES

Els clàssics noms cinematogràfics

PER XAVIER CAZENEUVE

En el número anterior d'aquesta «Revista Musical Catalana», el meu company de secció Josep Lluís i Falcó ens parlava de les vicissituds del *Concierto mágico* de Ricard Lamote de Grignon, una obra del seu catàleg simfònic composta l'any 1952 per a una pel·lícula del mateix títol. Una peça musical que, amb l'excepció de la seva "estrena" en el rodatge del film, en un Palau de la Música convertit en plató cinematogràfic i amb l'assistència com a figurants de nombroses personalitats del món cultural del país, no s'ha tornat a representar mai més.

El cas de Lamote de Grignon com a compositor dels anomenats clàssics que col·labora amb el cinema no ens ha de ser, en absolut, estrany. Al llarg de la història del cinema podem trobar un gran nombre de compositors de prestigi de la música clàssica relacionats amb el setè Art.

Si parlem de compositors coetanis al cinema, cal esmentar la primera banda sonora original què tenim constància, la de la pel·lícula *L'assassinat del duc de Guise* (1908), que és obra de Camille Saint-Saëns, que la va incorporar al seu catàleg concertístic amb l'*opus 128*.

Després d'ell, i si ens referim a les tres primeres dècades del segle passat, trobem ja força compositors clàssics reconeguts per tots que van accedir a compondre música original per a alguna pel·lícula: Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti, Eric Satie, Paul Hindemith, Arthur Honegger, George Antheil o Darius Milhaud, per exemple, entre molts d'altres. També és especialment destacable el cas de Richard Strauss, que per bé que no va crear cap banda sonora original, sí que ell mateix va adaptar la partitura de la seva òpera *El cavaller de la rosa* per a l'adaptació cinematogràfica que Robert Wiene va produir i dirigir l'any 1925. Als anys trenta i quaranta, el nazisme i la invasió de gran part d'Europa per part dels exèrcits de Hitler va afavorir que un bon grapat de compositors que semblaven destinats a fer carrera concertística a Europa l'acabessin fent cinematogràfica a Hollywood. Sens dubte, per la seva importància, encapçalaria aquesta llista el cas d'Erich Wolfgang Korngold, però no podríem oblidar-ne d'altres, com Miklós Rózsa o Franz Waxman; tres compositors que mai no van deixar de compondre obres per a sala de concerts. Tots ells –juntament amb Max Steiner, deixeble de Mahler, que ja havia arribat a Hollywood el 1929–, tingueren gran part de responsabilitat en l'establiment dels fonaments bàsics i essencials de la música simfònica cinematogràfica.

La relació que podríem fer de grans compositors clàssics més moderns que han treballat per al cinema podria allargar-se fins a límits que excedeixen aquesta pàgina: anglesos, com Benjamin Britten, Ralph Vaughan Williams o William Walton; russos, com Serguei Prokófiev; nord-americans, com Aaron Copland, Jerome Moross o Leonard Bernstein. I així fins als noms de l'actualitat musical, com John Corigliano, Wojciech Kilar, Philip Glass o Osvaldo Golijov. Hem de destacar, però, dos noms fonamentals de la història de la música clàssica del segle xx que van fer de la música de cinema una extensió de la seva carrera musical, tot concedint-li la mateixa importància que a l'estrictament concertística, i que també són dos noms fonamentals en la història de la música cinematogràfia.

El primer, el rus Dmitri Xostakóvitx, va tenir en la música de cinema el seu mitjà de supervivència en els difícils anys d'ostracisme que va haver de patir al seu país. Ens ha deixat un llegat de més de seixanta bandes sonores, algunes que són veritables obres mestres del gènere, moltes de les quals presenten suites orquestrals elaborades pel mateix compositor per a ser interpretades en concert.

El segon és, sens dubte, l'italià Nino Rota, que amb més d'un centenar de bandes sonores va compondre alguns dels temes més populars de la història de la música cinematogràfica i la influència del qual encara pot notar-se en compositors de cinema dels nostres dies; un compositor, a més, que sempre va declarar que no feia cap diferència entre la música que escrivia per a les sales de concert i la que feia per al cinema –més enllà dels aspectes expressius i tècnics– quant al nivell de qualitat que s'exigia.

La major part dels esmentats són grans compositors, dels que apareixen en totes les històries de la música clàssica publicades, amb una obra concertística extensa, però que també han desenvolupat una carrera cinematogràfica potser no tan prolífica –llevat d'excepcions però igualment interessant i, en molts casos, fonamental per a la música de cinema. Malgrat això, ha estat tradicional l'ostracisme que el món de la clàssica ha sumit la de l'audiovisual o l'estrictament cinematogràfica. Un ostracisme però que, a poc a poc, es va trencant.

Certament, no he esmentat cap compositor de casa. La nòmina dels que han treballat per al cinema també és extensa i força significativa: a més del ja comentat Lamote de Grignon, també podem esmentar Robert Gerhard, Xavier Montsalvatge, Antoni Ros Marbà, Carles Santos, Albert Guinovart, etcètera. Aquest, però, és tot un altre tema, del qual probablement se n'ocuparà un altre dia el meu company de secció. ♦

ABONA'T
per 91 o 135 €

— Da Camera

Temporada de Música de Cambra al Palau

iber:Camera

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

— Sol Gabetta, Bertrand Chamayou, Lorenzo Gatto, Roberto Giordano, Fauré Quartett, Cuarteto Quiroga, Jonathan Brown, Erica Wise, Iuliana Avdeieva, Pavel Haas Quartet.

22/02/12

— DIMECRES, 21.00 H

— PREUS: 26 i 17 €

Cuarteto Quiroga, Jonathan Brown, viola
Erica Wise, *violoncel*
Obres de: Mozart, Strauss, Brahms

05/03/12

— DILLUNS, 21.00 H

— PREUS: 28 i 19 €

Sol Gabetta, *violoncel*
Bertrand Chamayou, *piano*
Obres de: Schumann, Beethoven, Xostakóvitx, Ginastera

27/03/12

— DIMARTS, 21.00 H

— PREUS: 24 i 16 €

Iuliana Avdeieva, *piano*
Obres de: Bach, Beethoven, Chopin

16/04/12

— DILLUNS, 21.00 H

— PREUS: 20 i 14 €

Lorenzo Gatto, *violí*
Roberto Giordano, *piano*
Obres de: Beethoven

07/05/12

— DILLUNS, 21.00 H

— PREUS: 24 i 16 €

Fauré Quartett
Obres de: Mahler, Fauré, Brahms

29/05/12

— DIMARTS, 21.00 H

— PREUS: 28 i 19 €

Pavel Haas Quartet
Obres de: Smetana, Beethoven

VENDA D'ABONAMENTS I ENTRADES:
Palau de la Música Catalana
Oficines d'Ibercamera

Palau de la Música Catalana
C. Palau de la Música, 4-6
08003 Barcelona
Telèfon: 902 442 882
A/e: palau@palaumusica.cat
www.palaumusica.cat

TROBAN'S A:

imagesdelsobvis

CORRESPONDÈNCIES

Vídeo i òpera

PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

El gran macabre de György Ligeti que arriba aquest mes al Gran Teatre del Liceu ens ofereix una nova oportunitat per adonar-nos que la tecnologia al servei de la creació pot transformar l'òpera. És una ocasió per contemplar les imatges generades per ordinador que va crear Franc Aleu per a aquesta òpera i que es projecten sobre la "pell" de l'escena concebuda per Àlex Ollé de La Fura dels Baus. Aquest "pintor de la llum", com l'anomenen els alemanys pel seu domini de l'efecte plàstic i lumínic que aconsegueix amb les projeccions, és un dels pioners a convertir la tridimensionalitat de l'escenari operístic en un nou espectacle audiovisual. De bracet de tot el concepte escenogràfic, Aleu fa que el vídeo sigui un instrument cabdal per a l'òpera que es representa. En la Tetralogia dirigida per Zubin Mehta i per Carlus Padrissa, que es va programar al Palau de les Arts de València la temporada 2008-09 i que aquest novembre torna amb la *Valquíria* al Teatro de la Maestranza de Sevilla, l'efecte del vídeo projectat aconseguia transcendir l'escena i esdevenir un element plàstic únic en total sincronia amb la música. De fet, el teclat que va connectat al projector es podria equiparar al d'un piano, perquè l'ordinador ha de seguir la partitura amb la mateixa efectivitat que l'instrument per fer que la imatge digital arribi a visualitzar la força de la música seguint-ne exactament el ritme i l'expressió.

És cert que el vídeo s'ha imposat amb bastant contundència en les posades en escena operístiques d'aquests darrers anys, però potser mai no havia arribat tan lluny com en el treball que Aleu ha sabut aplicar a les concepcions escèniques que signa La Fura dels Baus i que es demostra amb l'èxit amb què recorren els principals teatres d'òpera del món. La temporada passada es va superar de bon tros amb el treball que va realitzar per a l'estrena de l'òpera *Sonntag aus Licht* d'Stockhausen que va tenir lloc el 4 d'abril d'aquest any a l'Òpera de Colònia, amb una posada en escena de Carlus Padrissa que va obtenir una resposta aclamatòria de la crítica i de les persones més properes a la vida d'aquest compositor alemany, pare de l'avantguarda musical més radical de la darrera meitat de segle. Un gran impacte audiovisual pels quaranta minuts de vídeo en 3D projectat amb sis aparells en parets i sostre de les diverses sales on va tenir lloc aquesta estrena històrica i que interactuaven amb els cantants, tot produint efectes absolutament sorprenents. El vídeo aconsegueix plasmar una irrealitat que només es pot comparar amb la música i per aquesta raó troba una correspondència perfecta en la veu humana i el so dels instruments. Altres exemples recents, els trobem en l'òpera *Quartett* de Luca Francesconi que es va estrenar a La Scala l'abril passat o en el *Tristany i Isolda* que van fer a l'Òpera de Lió el maig passat.

Ara que l'òpera també ha entrat en les cartelleres del cinema, podríem dir que el cinema també s'ha ficat als escenaris de l'òpera. La projecció d'imatges completa, subratlla o accentua la posada en escena de vegades amb escàndol, d'altres amb refinament. Es tracta d'una interacció dels suports escènics que suposa un pas endavant en l'actualització de les arts dramàtiques i que el món de la dansa ja fa més temps que practica. En canvi, en el camp simfònic tindrem un dels exemples escassos el proper abril amb la *Passió segons sant Mateu* que dirigirà Philippe Herreweghe amb el Cor i l'Orquestra del Collegium Vocale de Gant i les creacions videogràfiques del reconegut Bill Viola, que fins i tot ha estat Premi Internacional Catalunya (2009) i del qual destaquem el *Tristany i Isolda* amb Peter Sellars i Esa-Pekka Salonen que es va presentar a la Bastille el 2005. El vídeo dins d'un escenari d'òpera és la síntesi perfecta entre el teatre i el cinema. Una fusió audiovisual que barreja la realitat amb la virtualitat, l'art amb la tecnologia, i que ens transmet amb potència renovada el missatge de les grans òperes, especialment de les concebudes durant el segle xx i de les que vindran en el futur.

Les òperes que trobem a la cartellera dels cinemes del nostre país inclouen retransmissions en directe des del Metropolitan Opera House, com el *Siegfried* o la nova òpera de Philip Glass, *Satyagraha*, programades aquest novembre; o també des de La Scala de Milà, amb un *Don Carlo* que es podrà veure el 7 de desembre en alta definició amb un repartiment predominantment italià, amb Ferruccio Furnaletto i Giuseppe Filianoti i Daniele Gatti en la direcció. Cinema i òpera es converteixen en vasos comunicants de dues òptiques diferents de viure la música dramàtica, però igualment interessants per al públic habitual i que potser fins i tot serà capaç d'atraure públic nou o públic més jove. ♦

L'ENCANTADORA DE FERES

Música a canvi d'ànima

PER RAFAEL ARGULLOL

En molt pocs casos la literatura ha sabut reflectir la interioritat de la música, una cosa habitual en la història de la cultura, en la qual és difícil l'osmosi entre els diversos llenguatges artístics. No conec gairebé cap novel·la en la qual s'hagi recreat detalladament una composició musical. Una de les excepcions és *Doktor Faustus* de Thomas Mann, text on l'autor no únicament reflexiona de manera extraordinàriament abundant sobre el fet musical, sinó que s'atreveix a traduir en termes literaris dues suposades composicions musicals: *Apocalipsis cum figuras* i *Lament del Doktor Faustus*. Aquesta insòlita aventura es produeix als darrers capítols del llibre, on finalment, el protagonista, després d'una llarga etapa d'esterilitat, és capaç de compondre dues obres mestres a canvi d'entregar l'ànima al diable.

Abans d'arribar a aquest desenllaç, la vida de l'heroi, Adrian Leverkhun, s'ha desenvolupat en una tensió creixent entre la seva voluntat artística i la seva incapacitat per viure l'existència d'una manera complexa. Per donar forma als trets biogràfics del seu personatge, Thomas Mann, sembla, va barrejar dues fonts diferents: d'una banda, una gran part dels esdeveniments més concrets en el trajecte vital de Leverkhun semblen extrets de la vida de Friedrich Nietzsche; d'altra banda, no obstant això, la silueta explícitament musical està visiblement lligada a les propostes d'Arnold Schönberg, el qual va ser tan conscient d'aquesta apropiació que va protestar contra el novel·lista en el moment de l'aparició del llibre. En tot cas, més enllà de tota aquesta matèria biogràfica, l'assessor musicològic de Mann va ser el filòsof i gran teòric de l'estètica musical Theodor Adorno, que era veí del novel·lista a l'exili californià que els dos van compartir després de la pujada al poder del nacionalsocialisme. Malgrat que Mann era un home d'una sòlida formació musical, gran part de la sofisticació conceptual que apareix al *Doktor Faustus* és una conseqüència dels consells d'Adorno.

Sigui com sigui, les obres musicals recreades amb gran luxe de detalls per Thomas Mann conjuguen dos moments cronològicament allunyats de la història de la música però propers des del punt de vista espiritual. Així, podríem dir que la que és presentada com a obra culminant de Leverkhun, *Lament del Doktor Faustus*, la composició per la qual el músic accepta l'infern, seria el fruit d'un equilibri delicat entre les teories dodecafòniques teoritzades per Schönberg i la recuperació del llegat musical europeu anterior a Palestrina. I precisament a la petita ciutat d'aquest nom a Itàlia, pàtria del gran compositor, és on es produeix la terrible escena en la qual el protagonista accepta la negació de tot amor amb el propòsit d'obtenir la fecunditat artística. ♦

Il·lustracions: iemniscates.com

COS DE PARTITURES

Agustí Fernández, pianista oceànic

PER JOAQUIM NOGUERO

© Sònia Balcells

Any 2001, Barcelona. Al Teatre Poliorama. Jordi Bosch interpreta la veu narrativa de l'obra d'Alessandro Baricco *Novecento, el pianista de l'oceà*, que ens explica la història del personatge misteriós que dóna títol a la peça, un pianista anomenat Noucents, nascut en un transatlàntic i convertit dins d'aquell recer en un intèrpret extraordinari que atreu l'atenció del món i l'afany de competitivitat dels més grans virtuosos. El text adjectiva de mil maneres les qualitats del pianista. Conta com agafa una nota de l'oponent o un fraseig qualsevol, l'estira, hi introdueix canvis, comença a fer-ne variacions i, com si el seu contrari fos el Salieri de la llegenda admirat per la facilitat de Mozart quan li esmena la plana amb la frescor per divisa, aparentment amb naturalitat i sense esforç, el pianista que competeix amb ell queda literalment bocabadat i esmaperdut, per dir-ho amb la mateixa alegria, davant la fluïdesa d'aquell devessall de notes: un doll generós com de font en un dia plujós d'estiu. El text no explicita de quin tipus de música es tracta. Com representar la seducció irrepresentable? Com algú pot arriscar-se a posar sobre l'escena aquesta música que ha de captivar-nos i ofegar-nos com el cant d'una sirena mitològica? El més fàcil seria deixar que cada espectador es munti la pel·lícula per compte propi. El teatre és bàsicament metonímic: pot ensenyar la part perquè ens fem la idea del tot, i la posada en escena podia doncs deixar-nos amb la seducció per la paraula. Però el director, Fernando Bernués, es va arriscar i va donar cos i cara al mite de *Novecento* amb un Agustí Fernández deixat anar sobre l'escenari amb llibertat d'acció total. Un encert. Com que l'obra passava als anys deu-vint, Fernández ho va resoldre amb clau jazzística i, com sempre en ell, la partitura es desenvolupava amb clímaxs callats, temperats, càlids, com dits en veu baixa i com si la música sonés submergida o llunyana, amagada als racons ocults de la nostra memòria, amb el mateix procés psíquic de la magdalena proustiana, és a dir, amb tota la potència i la força i la joia secreta dels millors records. Fernández desarma el crític com el ratolí de *Ratatouille*, amb la senzillesa evocadora del plat més humil.

L'Agustí Fernández que ha treballat per a la dansa i, al llarg dels anys, ha desenvolupat un llarg cos de partitures en conversa amb el moviment, si presenta una característica comuna en el seu extens corpus és aquesta: la serenor i la calidesa, l'expressió personal des d'una tècnica que, perquè n'hi ha de sobres, decideix contenir-se. La seva també és una música callada, com la de Mompou, per bé que a vegades jugui més (és més jove) i faci com que riu sense solta ni volta. Pianista professional des dels tretze anys, deixeble de Iannis Xenaquis, director i cofundador de l'Orquestra del Caos, cofundador del col·lectiu IBA (Improvisadors de Barcelona) i improvisador de reconeixement internacional, director del Big Ensemble del Taller de Músics, del festival de música contemporània Nous Sons (2000-06), del programa *Glasnost* de TVE (1989-91) i col·laborador de llarga trajectòria amb Carles Santos (1982-98), Fernández ha compost música per a dansa, teatre, cine i televisió, per al dissenyador Toni Miró, per al dibuixant Perico Pastor i per al titellaire Antoni Bassas, i ha tocat amb músics cèlebres com Evan Parker, Barry Guy i Mats Gustafsson. Multipremiat (Ciutat de Barcelona, Premi Altaveu, etc.) i amb més de mig centenar de gravacions al carrer, en podríem destacar *Aurora*, millor disc de l'any 2007 per a revistes del sector com

«Cuadernos de Jazz» i el quart millor disc català de la història d'aquest llenguatge segons la publicació «Jaç». Entre els darrers títols, *El laberint de la memòria* és un solo molt personal i a estones minimalista del seu piano confrontat als ecos interiors d'altres músiques, amb ressons molt híbrids i heterogenis, que inclouen Mompou, per expandir-se per molta altra música. Com es veu, Agustí Fernández no para. Explorador i investigador, inquiet i prolífic, la balla sense aturador i és literalment oceànic.

Pianista del moviment a la mar de llocs en dansa

Nascut a Palma de Mallorca el 1954, com a músic Fernández va dur a terme moltes feines *"per completar el sou"* a la primeria dels anys vuitanta. S'havia casat, va arribar un fill, i ell es multiplica, des de pianista de creuers a la companyia Transmediterrània (*"No em queien els anells per tocar on fos"*) fins a pianista a les classes de dansa d'Alícia Pérez-Cabrero, Lydia Azzopardi i Gilberto Ruiz-Lang a l'Institut del Teatre. L'artesà hi surt guanyant, adquireix ofici en situacions molt variades, i el futur virtuós que aprèn a contenir-se, de moment fa dits, que és el que toca. És llavors que coneix la generació de la Núria Olivé, Àngels Margarit, Margarita Guergué, Ramon Ollé i els dos components de Mal Pelo: Maria Muñoz i el seu convilatà mallorquí Pep Ramis. La dansa l'atreu per les mateixes raons que com a músic de carrera clàssica el va atraure ben aviat la improvisació: com a terreny prohibit, com un racó ple de misteris amb possibilitats de ser explorat llarg temps sense que la mina s'exhaureixi. Com a músic clàssic amb una formació rigorosa, la partitura no li amagava secrets, pot llegir-la de forma transparent; en canvi, la improvisació d'on sorgeix? No entenia com s'ho feien, demanava consells als músics grans més experimentats (Fernández va ser pianista del Gato Pérez, per exemple), i de mica en mica es va anar llançant al buit i descobrint que, amb la xarxa de seguretat de l'ofici, aquest vol adrenalínic és molt estimulant. Amb la dansa va ser el mateix: la dansa treballa l'angle impossible de la música, l'espai, mentre s'hi agermana en el temps. Això el va seduir cap al moviment. Havia après a intuir els cossos a les classes de l'Institut. Amb ell, la gent de dansa s'hi troba còmoda. Així que les oportunitats de col·laboració van sorgir amb naturalitat, sovint a través de l'amistat o la coneixença prèvia. Un cop posat a la feina, dos pilars bàsics: interactuar amb el ballarí, dialogar-hi, però mai ni il·lustrar-lo ni seguir-lo, perquè el que se segueix no s'atrapa i es tracta de caminar de bracet; i dos, subratllar el rol de la dansa, no tapar-la amb cap mena d'exhibicionisme virtuós, si n'hi ha prou amb dues notes no en calen més. Abraça la contenció i la humilitat com una forma d'honestedat radiant i expressiva, i per això és comunicativament irradiador. Assegut al piano amb la tranquil·litat d'un buda (posat a dieta, això sí), s'aixeca a vegades per polsar directament les cordes amb les mans, com una extensió de les possibilitats del so. Són les anomenades *"tècniques ampliades"* per tal d'esgarrapar textures noves de l'instrument, amb un guany de fisicitat i d'expressió personal més enllà del previsible.

Només té una partitura publicada, de les moltes fetes per a la dansa. *Nofres*, per a Ramon Oller, amb qui també havia col·laborat abans, a la primera peça de la companyia, *Metros y metros*. Són obres de la segona meitat dels vuitanta, molt tenyides de la influència minimalista, també perquè és el que li demanava el coreògraf: "*Això repeteix-m'ho set vegades i això altre, cinc, que ho necessito per a la coreografia."* Una altra peça per a la dansa d'aquells anys va ser *Roma*, un duet amb Margarita Guergué, un treball més eclèctic. I un cert enfondiment en la memòria de les arrels fou *La calle del imaginero* (1996) per a Mal Pelo: eren els anys en què la companyia catalana de dansa construïa uns personatges com de poble, primigenis, innocents i asalvatjats, i la música va sorgir amb aquesta mateixa textura d'arrel i una certa evocació de la memòria de la col·lectivitat, amb les tonades i els cants de camp mallorquins com a referent llunyà. Amb l'Àngels Margarit havia col·laborat ja a l'època d'Heura, amb peces curtes agafades al vol, perquè acompanyava els seus assaigs al piano. Amb Margarit, al programa *Glasnost* de TVE, van col·laborar també en un videodansa que, en certa mesura, trobo que evoca Carles Santos, per la sonoritat de música popular com de carrer i festa major en què a vegades treballa el valencià. De fet, Fernández es mou en un triple pol musical: 1) el que als anys setanta, quan ell es formava, es coneixia com la música contemporània del segle xx; 2) tot el món del jazz, especialment el *free jazz*, i 3) la música tradicional espanyola, en la mateixa mesura que ha influït igualment músics contemporanis d'avantguarda com Mompou o Robert Gerhard, és a dir, Albéniz, Granados, Manuel de Falla, etc. Hi ha cadències, melodies, harmonies que sempre són allà sota, en un racó del cap, festejant l'orella. I amb aquesta munició a la canana estava preparat per abordar el procés de cacera creativa que sempre han estat les improvisacions amb Andrés Corchero, amb Constanza Brncic, amb Rosa Muñoz, amb Hisako Horikawa... *Horabaixa* es va titular una *performance* que van compartir amb la japonesa a la Fundació Joan Miró, ell instal·lat amb el piano al centre del llac que hi ha al pati nord, mentre el capvespre enfosquia i la música, ben al revés, s'embalava i s'encenia. Al costat de Tomàs Aragay, el 2003 va posar una música lentíssima a *De la bellesa*, amb madurets amateurs en escena, i aquí van treballar com feien Merce Cunningham i John Cage, en paral·lel, posant en contacte música i espectacle al final del procés. No és estrany, doncs, que en aquest llarg periple musical en dansa, al final, junt amb altres músics vells amics com Joan Saura o Liba Villavecchia, Fernández col·laborés directament en l'*Event* de Cunningham presentat al Mercat de les Flors el 2009, sota la direcció musical de Takehisa Kosugui, que havia treballat amb Cage. Els va fer una sola indicació limitadora en negatiu: "*No seguiu per res els ballarins, ells tenen les seves indicacions, nosaltres farem per la nostra banda."* O sigui, tireu milles i feu el que us vingui de gust. A qui ho va dir! ♦

CONTES A LA VORA DEL SO

Un mite vivent

PER DAVID PUERTAS

Jo només volia passar-m'ho bé. I, ja posats a sincerar-me, el que de debò volia era treballar poc. Però les coses han anat com han anat i ara sóc un mite vivent, un prohom de la cultura catalana, un heroi de la pàtria. Qui m'ho havia de dir! Al poble, a Figueres, els meus amics em deien que si volia viure tranquil i veure món, m'havia de fer músic. I músic em vaig fer, i tant! Però això de la tranquil·litat i del treballar poc... Ja veus: res no m'ha sortit com jo volia. Ara sóc "en Pep de la tenora", una glòria nacional, mal que em pesi.

Mon pare volia que fos militar, com ell i com l'avi matern, que també era del gremi de l'espasa. Però jo, això de l'esperit marcial i l'anar a tirar trets per aquí i per allà... doncs no. Vaig sortir més a l'avi patern, que era sastre. Durant l'adolescència em vaig trobar molt a gust entre estris de costura i retalls de roba. I no em malinterpretis, eh, que jo mai no he tingut "ploma". En aquella època jo em veia tota la vida cosint pantalons i armilles: res feia preveure el que va passar després.

Mon pare, en Benet Ventura, sergent segon de la Primera Companyia del Primer Batalló de Catalunya, va néixer a l'Empordà. Després del fracàs de les Corts de Cadis, el van destinar a Andalusia a combatre els bandolers. Feia poc que s'havia casat, i es va endur ma mare, l'Antònia Casas, cap allà. L'escalforeta dels cossos va provocar el que era lògic entre un matrimoni jove, així que el 2 de febrer de 1817 vaig néixer, com qui diu, enmig del camp de batalla. Anys després se m'ha volgut posar com a exemple d'immigrant integrat plenament a la cultura catalana, però tot és mentida: vaig néixer a Jaén (concretament a Alcalá la Real) perquè mon pare hi va anar a perseguir bandolers, però sóc català de soca-rel: fill de catalans i criat a Catalunya. No en tinc res, ni d'andalús integrat, ni d'immigrant modèlic. Ja veus: el primer malentès de la meva carrera ja es va produir només néixer.

Al cap de pocs mesos, la mare i jo ens vam instal·lar a Roses i quan el meu pare va tornar de la milícia, ens vam traslladar tots tres a Figueres. El segon malentès va trigar poc a arribar: mai no he estat un pobre nen abandonat que ha hagut de sortir-se'n per ell sol o, com han dit alguns, l'Oliver Twist català. És cert que als sis anys la mare se'm va morir de tuberculosi, un mal molt comú que feia estralls a la comarca. També és cert que mon pare era un tabalot i es ficava en merders constantment. Va estar tancat al castell de Figueres algunes temporades, però a mi em van dur a Torroella de Montgrí, a casa de l'avi Miquel, el sastre, on vaig viure molt feliç. Això d'estar abandonat pels carrers de Figueres demanant caritat també s'ho ha inventat algú.

També s'ha dit que porto la música a la sang, com ho demostra el fet que de ben petit em vaig construir un instrument musical jo solet. Res: un altre mite que cal desmentir. És cert que em vaig construir un flabiol, però és que en aquella època els nanos jugàvem al carrer i ens construíem instruments amb tot el que trobàvem. Fer-se un flabiol de canya, un timbalet amb un bidó, o una matraca amb quatre fustes era el nostre joc de cada dia més que no pas una activitat musical. A mi, la música, en aquell moment, ni fu ni fa.

Cap als disset anys vaig entrar al taller d'en Joan Llandrich, que a més de sastre era bon músic. Allà vaig conèixer la seva filla, la Maria, i ho vaig tenir clar de seguida: si aconseguia casar-me amb la filla de l'amo, tindria el futur assegurat i podria treballar el mínim. No vaig comptar, però, que en Llandrich no solament em volia ensenyar l'ofici de sastre sinó que també em volia fer músic. Així que em va tocar treballar el doble: durant el dia, al taller, i als vespres, a fer música. També s'ha dit que he estat un músic polifacètic amb facilitat per tocar qualsevol instrument. Mentida. El cert és que la Maria era un pèl capritxosa i mai no es decidia per cap instrument en concret: ara em deia que li agradaria tant que jo toqués el clarinet... Ara, que toqués la guitarra... Ara, la flauta... Així, quan m'hi vaig casar als 21 anys, jo ja tocava més de mitja dotzena d'instruments i vaig entrar de flabiolaire a la Cobla de Tres Quartans de Figueres que dirigia el sogre. Ni superdotat, ni polifacètic, ni multiinstrumentista ni res de res: la Maria, que em portava de corcoll!

També m'han volgut fer inventor de la tenora. I un be negre! La tenora la va inventar aquell francesot d'en Toron a Perpinyà. L'home volia col·locar-la a les bandes militars gavatxes, però ningú no li va fer ni cas. Un bon dia em va caure una tenora a les mans –quan ja feia sis o set anys que en Toron l'havia inventat– i em vaig posar a tocar-la.

La veritat és que aquell instrument petava bé i jo me la vaig adaptar amb quatre arranjaments: una mica de suro per aquí, una mica de goma per allà, rebaixar-la una mica d'aquí, treure-li pes per allà... I això sí: m'hi vaig passar moltes hores estudiant-la, tocant-la, inventant-hi digitacions... Crec que al final se m'ha reconegut la feina com a instrumentista, però no la vaig inventar en absolut.

També diuen que em vaig inventar la cobla: mira si se n'han arribat a dir, de bajanades! El que va passar és que els malparits de les cobles veïnes ens van copiar. Tots ens van copiar! En aquella època cada cobla tenia els músics que tenia. Hi havia cobles de quatre músics i cobles de divuit. Quan vam anar a tocar al Liceu de Barcelona amb la Cobla de Figueres (l'any 1852) només érem sis músics, però anys després vam anar consolidant la formació d'onze: amb quatre xeremies (dues tibles i dues tenores), un flabiol amb tamborí, dos cornetins, un trombó, dos fiscorns i un contrabaix. Així podíem tocar les sardanes noves, les sardanes llargues que ens començaven a demanar a tot arreu a mesura que les idees dels republicans federalistes s'anaven estenent. Aquesta és una altra mentida de les que es diuen sobre mi: jo no em vaig inventar la sardana llarga ni la vaig posar de moda. El que va passar és que, amb el temps, la sardana curta i el contrapàs van quedar com a símbols de l'antic règim. Quan van començar a tallar el bacallà els republicans, la cosa va canviar: quan ens contractaven per a les festes majors, ens demanaven de tocar sardanes llargues com a símbol de la modernitat i de la igualtat social. No ens oblidem de la feinada que va fer en Miquel Pardàs amb el seu *Método para aprender a bailar sardanas largas* publicat a Figueres el 1850! Jo només em vaig deixar portar pels temps que em van tocar viure: però d'inventar, jo no vaig inventar res de res.

En Clavé també hi va ficar cullerada: venia tot sovint a Figueres i ens omplia el cap amb els seus discursos liberals. Deia que el contrapàs era música dels carlins i que nosaltres estàvem cridats a canviar el país posant la nostra música al servei de la pàtria. Que ja n'hi havia prou de fer sardanes manllevant melodies de les òperes italianes: havia arribat l'hora de reflotar el patrimoni català i escriure sardanes basades en les nostres melodies populars de sempre. Per fer-lo content, vaig escriure algunes sardanes com *Lo cant dels ocells*, però la que més èxit va tenir va ser *Per tu ploro*, que vaig compondre amb llàgrimes als ulls per la mort de la meva estimada esposa, la Maria.

Molts músics es van començar a interessar per la tenora i la van anar incorporant a les seves cobles. Venien a escoltar-nos i les prestacions de l'instrument els agradaven: sonoritat potent i dolça alhora, molt adequada per als llargs fraseigs de les noves sardanes, un timbre emparentat amb els antics instruments catalans de doble canya, un nom suggerent i femení que aviat els poetes i els escriptors van explotar per a la causa catalana... Nosaltres només ens hi guanyàvem el pa, però el país començava a necessitar símbols patriòtics i la tenora i la sardana van pujar a l'altar dels mites. I, de rebot, m'hi van arrossegar a mi, "en Pep de la tenora", ja veus. Les coses mai no surten com un voldria...

Il·lustració: Laura Borràs

DISCOTECA BÀSICA

Stravinsky **Els tres grans ballets**

PER JAVIER PÉREZ SENZ

La discografia dels tres grans ballets d'Igor Stravisnky és de dimensions gegantines, però curiosament és molt fàcil assumir les versions de referència de *L'ocell de foc*, *Petruixka* i *La consagració de la primavera*. Una opció sensata per iniciar el recorregut exigeix una primera aturada en els històrics enregistraments firmats pel compositor. Escoltar Stravinsky per Stravinsky és, sens dubte, un pas necessari per comprendre la genialitat, la grandesa i la bellesa d'una música que admet, certament, aproximacions diverses però que no suporta mediocritats quant a la qualitat i perfecció de les orquestres que la interpreten.

Certament, no hi ha res més equilibrat que Stravinsky portant al disc la seva interpretació. Els seus enregistraments al capdavant de l'Orquestra Simfònica Columbia (1960-61), editades originalment per CBS i actualment comercialitzades per Sony, són grans versions, tant pels seus mèrits artístics –Stravinsky va ser un intèrpret excel·lent de la seva música com pel valor documental. El compositor no renega de l'impuls juvenil, de la carrega de violència i tensió salvatge que recorre *Le Sacre du Printemps*, però deu anys abans de la seva mort observa la música amb una altra mirada, s'atura en els matisos, més suaus i aconsegueix un equilibri de la plantilla orquestral admirable. En *L'ocell de foc* posa en relleu, diríem que amb plaer, les arrels que emparenten la seva música amb la d'un altre genial orquestrador, Nikolai Rimski-Kórsakov (el qual, per cert, té una preciosa obra sobre la mateixa llegenda, *Kashei, l'immortal*). I subratlla amb energia els elements originals i innovadors de la seva escriptura. Per qüestions comercials, dirigeix la versió de *Petruixka* de 1947, que fa servir efectius menors i canvis de *tempo* respecte de l'original de 1911, però que no perd ni un bri de força rítmica: Stravinsky és, en aquest aspecte, implacable, tot gaudint amb aquell impuls rítmic que l'orquestra tradueix amb una precisió plaent.

Els enregistraments de Pierre Monteux constitueixen una altra referència irrenunciable. Va ser precisament Monteux qui va estrenar *Petruixka* i *Le Sacre*, amb el vistiplau absolut del compositor. Fidel als orígens de l'obra, escull el *Petruixka* de 1911 i la seva lectura sembla conservar el valor d'una autenticitat que el pas del temps acostuma a desdibuixar, bé pels capricis dels directes, bé pels canvis de gust del públic. Els seus enregistraments de la dècada dels cinquanta, amb una estupenda Simfònica de Boston (RCA), constaten, això sí, un cert canvi d'actitud en Monteux, que rebaixa la teatralitat en benefici d'una més gran opulència en els colors, en les subtileses i filigranes, és a dir, en els seus valors més purament simfònics. També són molt i molt recomanables els seus enregistraments dels tres ballets amb l'Orquestra del Conservatori de París (Decca).

La tercera referència té la firma de Pierre Boulez, que en diverses ocasions ha transportat al disc aquestes partitures. Els seus registres per a CBS els anys setanta amb dues grans formacions –Filharmònica de Nova York i Orquestra de Cleveland– són inquietants pel talent a l'hora de subratllar la modernitat del llenguatge i un sentit de la narració que evita qualsevol concessió romàntica: és objectiu, analític, precís, com un cirurgià, però el resultat és extraordinari per la claredat, transparència i puresa sonora i l'inquietant paper que el ritme té com a impulsor de la narració. Hi ha encara més luxe sonor, més matisos, colors i sorpreses en les portentoses lectures que Boulez va enregistrar als noranta, amb una millor presa de so i dues orquestres fantàstiques: Simfònica de Chicago per a *L'ocell de foc* i, novament, l'Orquestra de Cleveland per als altres dos ballets.

Les versions d'Ernest Ansermet conserven un valor extraordinari per aquella hàbil combinació de claredat i espacialitat que el mestre suís atorgava a les lectures que oferia, sempre analítiques, rigoroses i acurades fins al detall. En aquest sentit, els resultats de la seva formació habitual –Orquestra de la Suisse Romande– són notables, perfectament realçats pels enginyers de so (Decca). Qui prefereixi integrals, editades a més en sèrie mitjana, té quatre opcions magnífiques: la tensió, la ironia i el vigor de Leonard Bernstein i Filharmònica de Nova York (Sony); la precisió i l'absolut equilibri de Colin Davis i l'Orquestra del Concertgebouw (Philips); la fascinació pel color i les filigranes instrumentals de Claudio Abbado al capdavant de la Simfònica de Londres (Deutsche Grammophon) i la bellesa subtil i el refinament de Bernard Haitink i la Filharmònica de Londres (Philips).

El famós primer registre de Herbert von Karajan i la Filharmònica de Berlín (DG) de *Le Sacre*, datat el 1964, va ser durament criticat per Stravinsky, però és sumptuós en la planificació i realització orquestral. Molt més recents, les versions dirigides per Riccardo Chailly (Decca) exploren l'univers stravinskià amb espectaculars contrastos, llums i colors gràcies a aquell meravellós instrument que és la Concertgebouw d'Amsterdam; no es perdin les recents versions de Mariss Jansons amb la formació holandesa en el seu propi segell (RCO), absolutament fulgurants, en especial una de les més astoradores versions de *Petruixka*, plena de detalls orquestrals d'un virtuosisme encegador. Les recomanacions es clouen amb una altra superba versió de *Le Sacre* enregistrada el 2006 al Walt Disney Hall, de perfecta acústica, per Esa-Pekka Salonen al capdavant de la Filharmònica de Los Angeles: la riquesa de matisos i la precisió rítmica van plegades amb un sentit del color i els contrastos que asseguren moments de singular bellesa i brillantor orquestral. ♦

Bernat Vivancos
Blanc-Choral Works

Cor de la Ràdio de Letònia.
Sigvards Klava, director.
Neu Records. 2011.

Aquest disc és una joia. Una obra d'art en tots els aspectes: des de la deliciosa música que conté o la interpretació sublim que se'n fa, fins a l'edició exquisida, quasi de bibliòfil, i el tractament sonor i tècnic assolit, que va més enllà de la pura artesania acústica. I em resulta impossible parlar en tan poc espai de totes les beutats d'aquest inusual producte discogràfic, immaculat, sorprenent. Conté nou obres corals de Bernat Vivancos, la majoria de caràcter religiós, d'una enorme riquesa tímbrica, de textures i coloracions vocals formidables, amb un llenguatge obertament contemporani però ancorat als ancestres, deutor de la tradició. La perfecció de les veus del Cor de la Ràdio de Letònia és aclaparadora (sentint-los s'entén perfectament per què Neu Records hi va recórrer per a aquest disc; aquí encara tenim molta feina per fer). I tot això es veu magnificat per una presa de so i un treball tècnic delicadíssim i acurat, fidel al so natural i a l'espai que l'acull, despullat d'artifici, intervenint el mínim indispensable per conservar-ne la puresa, anant a l'essència del so i amb un absolut respecte per la música. Aquesta és la filosofia de Neu Records, aquest nou segell independent dedicat a l'enregistrament de música contemporània en formats d'alta definició que aposta per la distribució digital i en xarxa amb tecnologia punta; Santi Barguñó, l'artífex d'aquest nou projecte discogràfic, és més que un artesà del so, és un artista amb una sensibilitat especial per la música i pel so, una mena de druida que combina màgicament ciència, tecnologia i sensibilitat; el que ell fa amb el so també és creació, també és art. Certament, el disc demana una predisposició especial de la ment a una experiència estètica beatífica, contemplativa, que atura el temps, que transporta. Perquè el vehicle és una feliç conjunció d'elements al servei d'un mateix esperit, d'una filosofia que, d'alguna manera, busca la transcendència. Aquest no és un disc qualsevol, és alguna cosa més. Escoltar-lo és francament emocionant, commovedor, una experiència que feia temps que no tastava. **per Xavier Chavarria**

Manuel de Falla
Obra per a piano

Javier Perianes. Orquestra Simfònica de la BBC. Dir.: Josep Pons.
Harmonia Mundi. 2011.

Javier Perianes firma un dels millors discos consagrats al piano de Manuel de Falla, una referència moderna en la interpretació, refinada i despullada d'artificis de l'obra pianística del compositor gaditè. D'entrada, Perianes s'allunya de qualsevol temptació *divista*, és a dir, fuig del virtuosisme de saló, de la pirotècnia buida, i va directe al cor, a l'essència lírica d'unes obres que en les seves mans respiren naturalitat i autenticitat. Es recrea en la petjada chopiniana del primerenc *Nocturno* per després mostrar-nos amb esplèndids matisos la immensa evolució estètica que condueix a les austeres essències dels dos *Homenajes*. Hi ha encant en les primeres peces del catàleg, com l'esmentat *Nocturno*, la *Mazurca*, *Canción*, i *Serenata andaluza* i encerta plenament la interpretació de les *Cuatro piezas españolas* i la *Fantasía bética* perquè el virtuosisme enlluernador sempre hi està sota control i perquè, a més, hi recrea cada matís, cada accent, cada pols rítmic amb la seva justa brillantor. En les *Noches en los jardines de España*, la màgia evocadora, el sentit del color i el lirisme *jondo* fascinen completament, i Josep Pons hi aconsegueix sorprendre amb els detalls més exquisits i refinats en un miraculós acompanyament al capdavant de l'Orquestra Simfònica de la BBC. L'atmosfera impressionista i el perfum andalús, sense tòpics, es donen la mà en una versió magistral. L'enregistrament, realitzat a Berlín el desembre de 2010 i a Londres (*Noches*) el gener d'enguany té la calidesa, la transparència i l'equilibri habitual de les produccions d'Harmonia Mundi, que ofereix una edició limitada que inclou un DVD amb l'estupenda pel·lícula *Javier Perianes, sobre els passos de Manuel de Falla* dirigida per Christian Leblé. Un disc imprescindible en la discografia de Falla. **per Javier Pérez Senz**

Il Progetto Vivaldi 2
Sol Gabetta

Capella Gabetta. Andres Gabetta.
Sony Classical. 2011.

Fa quatre anys, l'excel·lent violoncel·lista Sol Gabetta publicava amb el segell RCA un CD titulat *Il Progetto Vivaldi*, en el qual aquesta intèrpret francoargentina abordava diverses creacions concertants del *pretre rosso*. A les acaballes d'aquest 2011 ha aparegut, publicat per Sony, el segon volum d'aquest projecte, titulat indefectiblement *Il Progetto Vivaldi 2*. Si en el primer llançament Gabetta interpretava cinc concerts originals per a *cello* i dues transcripcions de dos concerts per a violí, tots de Vivaldi, en aquest segon enregistrament Gabetta acara una sonata i tres concerts més originals per a *cello* de Vivaldi, juntament amb dos concerts més de dos contemporanis del mestre de l'Ospedale: l'un, Giovanni Benedetto Platti, com ell, d'escola veneciana; i l'altre, el napolità Leonardo Leo. Per a la gravació d'aquestes peces, Gabetta es val d'un instrument de Ferdinando Gagliano construït precisament a Nàpols el 1781, 40 anys després de la mort de Vivaldi, al qual extreu tots els matisos imaginables, en una interpretació fresca i àgil, i alhora serena i no gens superficial. I per a la música del compositor venecià (tantes vegades titllada d'epidèrmica), la interpretació de Gabetta es converteix en un al·legat no sols convincent sinó emocionant. Per fer-ho, Gabetta s'acompanya d'una plèiade d'intèrprets d'altíssim nivell agrupats amb el nom de Capella Gabetta i dirigits amb riquesa d'idees, profusió de contrastos i elegància incontestable pel concertino –i germà de la solista– Andres Gabetta. Si tota bona interpretació permet descobrir quelcom nou en les obres que s'escolten (i més si és amb criteris històrics, com és el cas), encara més descobriment suposa presentar per primer cop una obra inèdita. És el cas del concert de G. B. Platti, que serveix per cloure el disc amb un tarannà compositiu de més entrellaçament i introspecció que les obres que el precedeixen. **per Josep Barcons Palau**

Discos Últimes novetats

P. Antoni Soler

Sonates per a teclat (núm. 1 a 15)

Martina Filjak, piano.
Naxos. 2011.

La pianista croata Martina Filjak posseeix, malgrat la seva joventut, una carrera plena d'èxits que ha estat, a més, vinculada a l'obtenció de grans distincions en concursos pianístics internacionals, com el de Cleveland, el Ferruccio Busoni, el Viotti o l'any 2008 el Concurs Maria Canals de Barcelona. Un dels premis que s'atorga al guanyador del Canals, a més de la possibilitat de fer nombrosos concerts i un remarcable premi a nivell econòmic, és l'enregistrament per al segell Naxos d'un disc compacte. Ara, doncs, la pianista de nacionalitat italocroata Martina Filjak –guanyadora de la 54 edició del Concurs Maria Canals– ens ofereix aquest enregistrament dedicat monogràficament a *Sonates* de Soler, les quinze primeres de les cent cinquanta que el compositor català va escriure seguint les pautes de Domenico Scarlatti, en què sobre una forma bipartida, la riquesa de les ornamentacions, les escales, els arpegis, passatges en terceres, repeticions constants de notes, l'encreuament de mans, la vivacitat dels temes melòdics, la varietat de motius rítmics –molt propers a les sonoritats de la guitarra espanyola– donen forma a un ventall de motius inequívocs d'escriptura propis dels clavicembalistes del segle XVIII i més concretament de Soler. Obres en què cal congeniar la tècnica, la netedat de pulsació, la claredat en la resolució de trinats i mordents, de la precisió de les notes executades a gran velocitat, amb una gràcia interpretativa que aconsegueixi captar tota l'espontaneïtat del llenguatge de Soler. Martina Filjak se'ns mostra com una pianista impecable en l'execució tècnica, amb versions plenes de color, en què la prevalença de les tonalitats majors té com a conseqüència unes sonoritats del piano brillants i eloqüents. L'ús mesurat del pedal, una articulació poderosa i una gran brillantor interpretativa ens permeten gaudir d'aquestes *Sonates* de Soler, això sí, amb els colors propis produïts per un gran piano de cua. PER LLUÍS TRULLÉN

Bejun Mehta

Down by the Salley Gardens

Julius Drake, piano
Harmonia Mundi. 2011.

En un repertori ben diferent del de la darrera actuació de Bejun Mehta a terres catalanes –amb un espectacular *Tamerlano* de Händel al Liceu–, el contratenor nord-americà explora en aquest volum una faceta intimista prenent com a base la cançó anglesa. Un repertori que el mestre de la tècnica recent dels contratenors, Alfred Deller, havia explorat a bastament, i probablement aquell repertori en què un cantant se la juga obertament. Des de les melodies populars com *It was a lover and his lass* –aquí en la versió harmonitzada per Roger Quilter–, passant per la simbolista *Silent noon* de Vaughan Williams, fins a la coneguda *Music for a while* de Henry Purcell, Bejun Mehta adopta el registre i l'estil adequat a cada peça, sense oblidar la base, el cant natural, la dicció exquisida i la compenetració concentrada amb el pianista, aquí un Julius Drake fusionat a la perfecció amb el timbre del cantant.
No hi ha dubte que Mehta –de timbre incisiu però textura suau– explota els seus recursos vocals en favor de l'expressió. Si al Gran Teatre del Liceu va demostrar la potència d'una tipologia vocal en què aquest no acostuma a ser el tret més identificatiu, i una capacitat pel *pathos* fora de l'habitual en les andròginies veus dels contratenors, en aquest volum és el torn del detall, de la subtilesa, el cant a mitja veu i l'emoció a flor de pell. Un disc fet per a sibarites de la cançó intimista, admiradors de l'enigmàtica veu de contratenor i diletants de la bona música. PER MERCEDES CONDE PONS

Boccherini

La musica notturna delle strade di Madrid

Quartet Casals. Eckart Runge, violoncel.
Carles Trepat, guitarra.
Harmonia Mundi. 2011.

Un pas més cap a la consolidació del Quartet Casals com un dels millors quartets de corda de l'actualitat és la publicació d'aquest volum editat per Harmonia Mundi i dedicat, íntegrament, a l'obra de cambra de Luigi Boccherini (1743-1805). Fer una nova edició del repertori més popular d'un compositor és, sempre, una arma de doble tall. Per molt que l'obra, com és el cas de la que dóna títol al cedé, no presenti unes dificultats tècniques excessives. Qualsevol precedent sempre serveix d'excusa per desmerèixer produccions que, a vegades, tenen la singularitat de la qualitat i la frescor. És el cas de la interpretació que el Quartet Casals ha realitzat no només del *Quintet en Do major "La musica notturna delle strade di Madrid"*, sinó també del *Quintet núm. 6 en Mi major*, el *Quartet en Sol menor* i el *Quintet amb guitarra núm. 6 en Re major*. En el cas de la primera obra, l'ambientació sonora que suggereix Boccherini amb la seva representació musical de les campanes de l'Ave Maria, el tambor de l'esquadró de soldats, el minuet dels pidolaires cecs, el Rosari, la famosa *passacaglia* coneguda amb el sobrenom de "los Manolos" i la "Ritirata" es tradueix en una interpretació vital i enèrgica, que contrasta amb l'estil galant que es desprèn dels altres quintets, també plens d'una espontaneïtat mesurada. Un pas endavant en la trajectòria dels Casals; que sembla haver deixat enrere l'encotillament que fins fa un parell d'anys els produïa la interpretació de l'obra clàssica, tot assolint, ara sí, la profunditat que requereix un repertori aparentment –només aparentment– banal. Deliciosa és, també, l'aportació de Carles Trepat en el quintet amb guitarra, de so tendre, precís i càlid. PER M. C. P.

Victoria a Barcelona
Victoria de los Ángeles

Concerts a Barcelona: Palau de la Música (1989). Gran Teatre del Liceu (1992). Friedrich Haider i Manuel García Morante, piano. Orquestra Ciutat de Barcelona. Lluís Claret, violoncel. Dir.: L. A. García Navarro. **Columna Música, 2011. 2 DVD.**

L'esforç que està endegant la Fundación Victoria de los Ángeles per recuperar i fer viva la presència de la seva il·lustre patrona té un mèrit extraordinari; mèrit que per extensió s'ha d'atribuir així mateix al segell Columna Música. Després d'haver fet sortir al mercat un enfilall de CD de diverses característiques –amb versions completes d'òperes incloses–, productes que aquí mateix ja han estat comentats, ara hom fa un pas endavant de considerable importància en incloure la imatge sobre la base de recopilatoris de dos recitals de Victòria dels Àngels que per consistència artística intrínseca, per significació personal per a ella i per tot el que representa, assoleixen una importància enorme. Em refereixo en primer lloc al que va oferir al Palau de la Música Catalana el 19 de maig de 1989, a iniciativa d'Ibercamera, amb motiu de commemorar-se els quaranta-cinc anys del seu debut en aquest escenari. I el que va protagonitzar al Gran Teatre del Liceu tres anys més tard, el 24 d'abril de 1992, recital amb el qual Victòria trencava una llarga i per a ella dolorosa travessia del desert en aquest escenari. El primer recopilatori, el més extens, car comprèn 29 cançons, es basa en imatges subministrades per Televisió de Catalunya, mentre que el segon, catorze temes, procedeix del fons documental de TVE. A aquest, s'hi afegeixen tres temes a part, tots així mateix d'una significació especial: en primer lloc la versió de l'*Ave Maria* de Schubert cantada al Saló de Cent en el marc de l'acte del pregó del Concurs Francesc Viñas de l'any 1997; tot seguit la magnificent –per escenari, projecció universal, marc i transcendència de l'esdevinença– interpretació d'*El cant dels ocells*, en la glossa confegida especialment per a aquest acte per Xavier Montsalvatge; o sigui, la cloenda dels Jocs Olímpics de Barcelona; hom comptà amb l'acompanyament amb caràcter de protagonista del violoncel·lista Lluís Claret i de l'OBC. En darrer terme, la cançó *El noi de la mare*, en el si d'un dels actes més emotius que va viure mai Victòria dels Àngels, l'atorgament del títol de doctora *honoris causa* per la Universitat de Barcelona l'any 1987.

Som davant d'un material autènticament extraordinari que, insistim en això, té un elevat valor vivencial per a la mateixa Victòria i que queda perpetuat i obert a la consideració de la societat gràcies a aquest DVD. La imatge afegeix un plus vivencial particular, que explota d'una manera especialment explícita en el darrer dels actes, d'una càrrega emotiva gairebé trasbalsadora. L'absència d'enregistraments d'imatge generosos aquí és substituïda per un aplec de fotografies molt ben dosificades que embolcallen el curt però sentit discurs d'agraïment de Victòria. En aquest sentit, aquest DVD resulta una aportació impagable que els aimants del bon liederisme i, a més, els tocats per la fibra afectiva que la cantant de Barcelona tan dignament va saber conrear, valoraran en gran mesura.

En el pla estrictament musical, cal admirar la sensibilitat de Victòria no solament per cantar el que cantava, sinó també per saber elegir què volia cantar. Comptant amb l'acompanyament, pràcticament exclusiu i exemplar de Manuel García Morante –només en un tema no el té com a col·laborador–, Victòria dels Àngels ens fa viatjar per territoris exquisits i alhora poc fressats, fet que atorga a aquest material un encant i també un interès artístic notable. Així ens és permès de gaudir d'un recorregut de gran suggestió, allunyat dels tòpics amb companyies tan grates com les de Literes, Blas de Laserna, Granados, Falla, Vives, Mompou, Montsalvatge, Albéniz, Halffter, Galván, Mison, Manuel Pla, Schubert, Toldrà i de les cançons populars catalanes harmonitzades per García Morante. I acompanyats, també, és clar, pel seu cantar ideal, que a més no sols escoltem sinó que també veiem, que prenen cos, fet que reforça –òbviament–, el contingut expressiu. Dit això, hom ha de lamentar que en el fullet que acompanya aquest DVD, els escrits que inclou tinguin un caràcter estrictament institucional i, en canvi, hom en menystingui el contingut, i per tant no situï el lector en la transcendència del que s'hi mostra. En tot cas, se'n salva l'excel·lent i exhaustiu recull de les actuacions barcelonines de Victòria dels Àngels confegit per Manel Capdevila, una aportació d'un interès notable. Finalment hom no ha pogut evitar que els dos DVD continguin més repeticions de temes del que hauria resultat ideal.

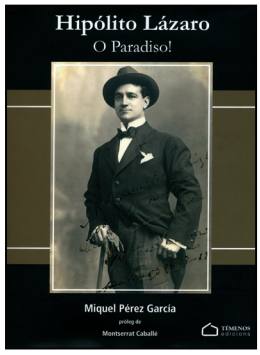
PER JAUME COMELLAS

Georges Bizet. Carmen

B. Uria-Monzon. R. Alagna. M. Poplavskaia. E. Schrott. Dir.: M. Piollet. Dir. esc.: C. Bieito. Unitel Classica. 2 DVD. 2011.

Fins i tot les produccions més provocadores poden convertir-se en "clàssics" només deu anys després de l'estrena. Aquest és el cas de la *Carmen* concebuda per Calixto Bieito l'any 1999 per a Peralada i reposada al Gran Teatre del Liceu l'any passat, en el que es va convertir en un dels espectacles més exitosos de la temporada. Però, és aquesta *Carmen* –i per molt que porti el segell de l'*enfant terrible* català– veritablement provocadora? Pot ofendre una actualització coherent d'una història lligada des dels seus orígens a una recreació imaginària d'una Espanya dels suburbis? És molt probable que aquesta producció ja no susciti escarafalls pel fet d'ambientar la història de Carmen en la Ceuta de finals de segle xx, amb el contraban i la misèria propis dels nostres dies, i amb la integració marroquina com a fet consubstancial d'una imatge de l'Espanya més realista del que, sense cap dubte, Bizet va aconseguir retratar. No és gratuït que el compositor francès sigui considerat un verista *avant la lettre*... De la producció de Bieito, més que el toro d'Osborne, el toreig nocturn d'un jove despullat sota la llum de la lluna o el fet que Lillas Pastia sigui marroquí, el que resulta més agosarat és el perfil psicològic amb què es retrata Don José i Carmen, tot convertint la història de la *femme fatale* gitana en una història de violència de gènere i crim passional. Per això, no hi ha dubte que cal un treball dramatúrgic intens i, en aquest sentit, la feina feta per Roberto Alagna i Béatrice Uria-Monzon és esplèndida. Don José s'encarna en Alagna per viure la bogeria de l'oficial amb una interpretació carismàtica i en un estat vocal esplèndid. Uria-Monzon potser no posseeix la veu més sensual per al rol, però la seva Carmen és una dona de cap a peus, sensual i humana. Més desdibuixats queden Poplavskaia i Schrott en dos rols que acostumen a fer goig, però aquí no és el cas. Fantàstics Bayón, Mentxaka, Canturri i Vas en els papers de "socis" de la Carmen i molt bé el Cor del Liceu i el Cor Vivaldi. Marc Piollet treu molt de suc de l'Orquestra del Liceu en una versió altament recomanable. PER M. C. P.

Llibres Últimes novetats



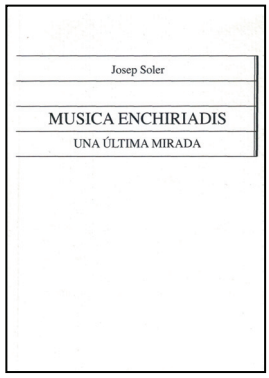
Hipólito Lázaro

O Paradiso
Biografia per Miquel Pérez García. Témenos edicions. Barcelona, 2011.

La tendència en el món actual és oblidar una mica la història, i en les arts no és una excepció, encara que, en el cas de la música es pot recordar, a través dels enregistraments, la qualitat de les obres que han desaparegut del repertori o les característiques dels cantants d'altres generacions. Per això són importants els llibres com el que ha escrit Miquel Pérez, admirador d'Hipòlit Lázaro, que ens en dóna una informació exhaustiva, amb la qual ens permet conèixer més la vida artística del gran tenor català. Lázaro va fer una carrera important, que hauria pogut ser millor, però el seu afany de defensar el que creia just el va portar a crear-se enemics, alguns tan poderosos com l'editor Riccordi. Per la meva experiència, crec que la gent coneix el gran artista més pel nom que no per les seves condicions vocals i penso que seria bo escoltar-lo més sovint i descobrir les seves grans qualitats, la tècnica especial, la línia, a més del portentós registre agut, pensant sempre en les condicions de l'època en què es van gravar els discs.

El més important del llibre és la gran informació que aporta, amb una cronologia molt àmplia, en la qual es pot veure l'evolució de la carrera, una discografia quasi exhaustiva que permet conèixer la gran quantitat de registres que va fer i una important col·lecció de fotografies, tant del mateix cantant com dels teatres on va actuar i del seu repertori, amb una presentació de molta qualitat. La biografia pròpiament dita aporta dades interessants, però és la part que s'hauria d'haver ampliat una mica més. El llibre presenta un pròleg de Montserrat Caballé, amb el seu tarannà de sempre.

per Albert Vilardell

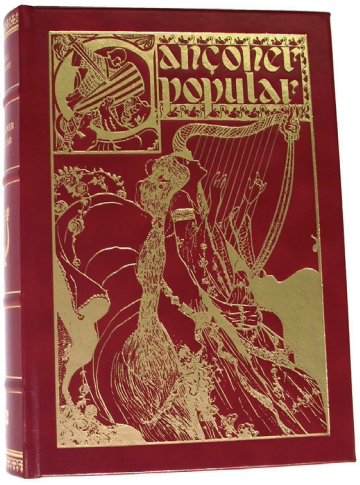


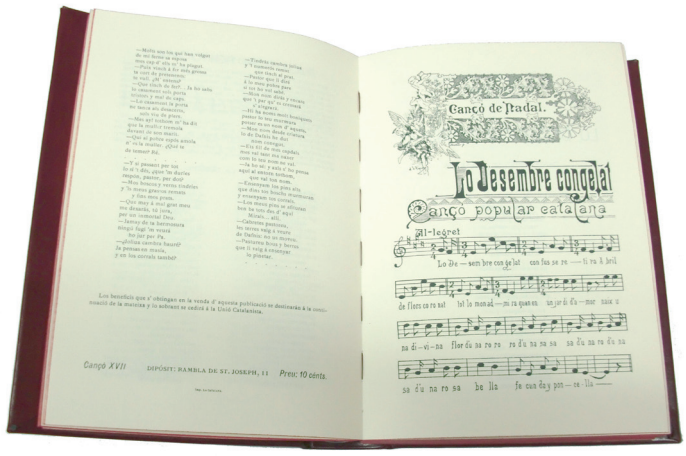
Musica enchiriadis

Una última mirada per Josep Soler. Fundación Scherzo. Madrid, 2011.

Els dos primers llibres publicats per Josep Soler van aparèixer plegats el 1980, quan el compositor de Vilafranca –que enguany ha estat guardonat amb el prestigiós Premio Tomás Luis de Victoria– tenia 45 anys. Foren dos tractats apareguts a la magnífica empresa editorial d'Antoni Bosch: l'un era un tractat de fuga (*Fuga. Técnica e historia*) i l'altre, de teologia (una traducció de *Dels noms de Déu*, del pensador de la tardoantiguitat conegut com a Dionís Areopagita). Que les dues primeres publicacions de Soler fossin dos tractats és un fet que –si bé potser no fou intencionat– no deixa de ser significatiu, atès que un tractat és un gènere didàctic d'arrels clàssiques que té com a objectiu establir un mode correcte de procedir. I si el gènere és determinant, no ho són menys les temàtiques abordades. La fuga és l'entreteiximent sonor més intricat, l'artesania més pura de la composició; mentre que la teologia, *grosso modo*, suposa orientar el discurs cap a allò últim, cap a allò ignot, cap a allò que –per dir-ho amb Dionís– es manifesta amb múltiples noms perquè per si sol és innominable i inabastable.
Poc després d'aquests dos tractats apareixia el que es pot considerar el primer assaig de Soler, publicat en dos volums a la lloable col·lecció de sabers que va aglutinar l'editorial Montesinos. A *La música* (veritable *rara avis* en el panorama bibliogràfic musical del nostre país), Soler escrivia una breu història de la música que, si bé ha de ser contrastada i ampliada amb troballes historiogràfiques posteriors, encara avui és ben vigent, sobretot per la seva riquesa humanística, profundament estimulant i generadora de tota mena de suggeriments i reflexions.
Al cap de trenta anys d'aquells dos volums, un Soler igualment docte però més tenyit de sornegueria, desencantament, causticitat i criticisme, ja no es veu capaç d'escriure cap història de la música. No ja perquè sàpiga que els relats són sempre constructes sobre vestigis incerts, sinó perquè ha arribat a la conclusió que *"la música no té història, ja que és tan complexa i difícil com a art, i com a art que ha de ser escoltat en la més profunda intimitat, art que ha de ser aprehès i estimat en el més interior i profund del nostre Castell interior que, d'haver-n'hi història, aquesta hauria de ser la d'una interioritat, un Castell i una profunditat que s'escapen, per la seva pròpia naturalesa, de qualsevol anàlisi lògica i de qualsevol descripció que se n'intenti donar"* (p. 29).
Coherent amb aquesta reflexió (paradigmàtica de la seva sintaxi enrevessada, sobre la qual cal anar a poc a poc per no perdre el fil: el pensament vol calma i reflexió), Soler proposa, en canvi, una *última mirada*. L'expressió és certament lacònica, i serveix al compositor per aturar-se a divagar (el pensament també és passeig) sobre les últimes simfonies de Mahler, sobre la Segona Escola de Viena, sobre Debussy, sobre Richard Strauss, però també sobre la naturalesa del temps, de la interpretació, de la pedagogia i d'altres inquietuds de l'ànima. La mirada que hi fa Soler és incisiva, amb comentaris díscols i reflexions profundes que deixen entreveure, més que en cap altre text solerià, la polièdrica personalitat que hi ha al darrere.
En els poc més de trenta anys que separen la seva primera i la seva (fins ara) última publicació, l'autor ha teixit una bibliografia d'una profunditat i orientació úniques, difícilment imaginable a les mans de cap altre músic. Soler és un d'aquells casos en què una formació universalista avui ja impossible d'assolir es combina amb una capacitat analítica, una devoció artística i una profunditat intel·lectual que fan de la seva producció un corpus tan fascinant com complex i particular, que en aquest cas es manifesta en un text profundament evocatiu, ple de mordacitat, d'imatges apocalíptiques, de digressions de regust heideggerià i de capricis ortotipogràfics.
Que la que Soler cataloga en el subtítol com a *última mirada* (anunciant potser el final de la seva producció assagística) tingui el títol de *Musica enchiriadis* és tota una declaració de principis i ve a ser una mena de tancament del cercle. *Musica enchiriadis* és el nom del primer tractat sobre la pràctica polifònica a Occident, escrit pels volts del segle IX. Un tractat anònim de música sacra (orientada, doncs, a la divinitat) en què s'estableix la manera d'organitzar –aquesta és la tasca del compositor– correctament els sons. Quelcom que coincideix del tot amb la divisa vital de Josep Soler.

per Josep Barcons Palau





Cançoner popular

Cançons populars catalanes aplegades per Aureli Capmany. Edició facsímil limitada i numerada. Editorial Base. Barcelona, 2011.

Aureli Capmany, important estudiós del folklore català i un dels fundadors de l'Orfeó Català l'any 1891, i de l'Esbart de Dansaires el 1907, dedicà uns quants anys a la recopilació de les cent cançons més populars i simbòliques de l'imaginari català, *"empès per la «pruïja de romàntic deliri catalanista» que es vivia a Catalunya l'any 1900"* segons el que explica Jaume Sobrequés en el pròleg d'aquesta edició. Capmany va publicar les cançons en fullets individuals de quatre –algun excepcionalment de vuit– i a un preu ben popular, deu cèntims, entre 1901 i 1913. Posteriorment, la dita antologia es va publicar en un únic recull, conegut com a *Cançoner popular*, en què cada cançó anava acompanyada d'un gravat inèdit fet expressament per a l'edició original pels artistes més importants de l'època: Adrià Gual, Apel·les Mestres, Albert Pahissa, Anton Utrillo, entre d'altres. La proposta de Capmany va passar, en poc temps, a configurar el corpus més popular de la "cançó tradicional catalana", aquelles cent cançons que més "representen" el folklore català. Cançons com ara *El cant dels ocells, L'hostal de la Peyra, El testament d'Amèlia, El comte Arnau, El desembre congelat, Don Joan i Don Ramon, La dama d'Aragó, La filla del marxant, L'hereu Riera, Fum, fum, fum, Muntanyes del Canigó, El rabadà* i un llarg etcètera.

L'any 1980 va aparèixer una edició d'aquest *Cançoner* a l'editorial Ketres, molt difícil de trobar enguany, que incloïa un article de la filla de l'autor, Maria Aurèlia Capmany, i un de l'escriptor i filòleg Jaume Vidal i Alcover. L'editorial Base, fundada l'any 1973 per l'historiador Santiago Sobrequés i Vidal, i especialitzada en la divulgació del coneixement i l'estudi de la història de Catalunya, a través de la publicació de facsímils d'obres d'interès històric com el present, acaba de reeditar aquest *Cançoner popular* d'Aureli Capmany en una edició de luxe, que reprodueix amb gran quantitat de detalls l'original de fa gairebé cent anys i, fins i tot, inclou la col·lecció original dels fulls de les cançons que es venien fa cent anys i no les reedicions posteriors que es van fer per suplir els exhaurits en la preparació de la primera versió en un sol volum. L'actual edició, de 504 pàgines, conté més de 100 gravats i està enquadernat en tapa dura de pell i amb un estoig folrat. El seu caràcter d'excepcionalitat fa que només se n'hagin editat un nombre limitat de volums, concretament 989 exemplars, numerats de l'1 al 989, i 489 de l'I al CDLXXXIX.

L'obra conté diversos índexs que faciliten enormement la recerca: alfabètic, temàtic, de noms propis, toponímic i bibliogràfic i inclou una presentació de M. Aurèlia Capmany –filla de l'insigne folklorista– i dos estudis, un de Jaume Vidal Alcover –encarregat per a l'edició de 1980– i l'altre, a càrrec de Jaume Ayats, específic per a aquesta edició i que situa amb detall la rellevància del *Cançoner* en el context d'un moment de particular efervescència per la cultura catalana.

Aquest és un d'aquells llibres que tot amant de la música catalana hauria de tenir a la seva biblioteca per, fins i tot, recuperar una memòria que tal vegada, en la societat frenètica i tan superinformada en què vivim, podem arribar a oblidar o menystenir. Un llibre que conté l'essència d'un moment d'una particular efervescència de la cultura catalana: la Renaixença. Un esperit d'exaltació de les arrels catalanes que aquest llibre recull tant pel fons com per la forma. Per la temàtica de les cançons, que Jaume Vidal classifica molt encertadament en les diverses tipologies: religioses, cançons de lladre, cavalleresques, històriques, amoroses, humorístiques i líriques, i per l'estètica de les làmines que inclou el dit facsímil: cal valorar l'elegància de les il·lustracions i unes tipologies tan característiques d'una època. Per no oblidar, tal com Apel·les Mestres expressa en la introducció de la tercera sèrie del *Cançoner* de Capmany, que *"la poesia ha de ser cantada, i no pot pas quedar tancada als llibres"*.

PER MERCEDES CONDE PONS

Edicions Novetats

Tot i que Pau Casals és conegut, sobretot, com a violoncel·lista, director d'orquestra i pedagog de la música, la seva important tasca compositiva, que arriba a constituir un corpus de producció considerable, ha quedat sempre en segon terme. Després de la seva mort, llevat del conegut oratori *El pessebre*, no s'havia editat ni una sola obra més del mestre i fou per aquest motiu que Editorial Boileau va publicar la *Sonata per a violí i piano* quan li ho proposà la Fundació Casals. L'any 2004 Boileau va voler continuar amb l'edició de tota l'obra inèdita del músic i és aleshores quan comença el projecte que s'està desenvolupant amb èxit. Gràcies a la valuosa col·laboració de la senyora Marta Casals Istomin, vicepresidenta de la Fundació Pau Casals i directora d'aquesta edició, així com del treball del catedràtic Xosé Aviñoa, s'està produint aquesta col·lecció que ja té editats els volums següents: l'obra per a piano sol, la dedicada a violoncel o conjunt de violoncels, la *Sonata per a violí*, la integral de cor o les seves peces per a veu i piano.

L'obra de Frederic Mompou, fonamentalment per a piano, aconsegueix extreure d'aquest instrument ressonàncies màgiques que fan inconfusible el seu estil. Mompou reservava una bona part del material que creava, una producció que està dipositada a la Fundació Frederic Mompou i a la Biblioteca de Catalunya. Gràcies a la voluntat de Joan Millà, actual president de la Fundació, i a la col·laboració dels pianistes Mac McClure i Jordi Masó, ha estat possible treure a la llum aquestes composicions fins ara desconegudes, i que ara publica Boileau en tres volums.

Iberia és un dels cicles pianístics més extraordinaris, i alhora que complexos. L'intèrpret que s'hi encari només en pot sortir airós si té gran paciència i constància, així com una gran solvència tècnica. El pianista Albert Nieto, autor d'obres com *La digitación pianística* o *El pedal de ressonància*, proposa aquesta nova edició que constitueix una aposta per tractar de facilitar-ne la lectura i l'execució.

COL·LECCIÓ PRIVADA

Antoni Tàpies

'Tristan und Isolde' de Richard Wagner

COORDINAT PER VÍCTOR GARCÍA DE GOMAR

© Antoni Tàpies Barba / Fundació Antoni Tàpies

Tota col·lecció privada conté una obra que el titular s'estima més. Aquesta secció pregunta a diferents personalitats quin és l'enregistrament discogràfic –"el tresor"– que més l'ha marcat i per què.

Finals de setembre a la casa estudi del carrer de Saragossa de Barcelona amb l'artista plàstic més important del nostre país: Antoni Tàpies. Adjudicant propietats curatives i taumatúrgiques a l'art, se situa com a sanador de la societat mitjançant la seva immensa obra. Tàpies ens convida a repensar-nos a nosaltres mateixos per construir una realitat millor.

Després d'un altre estiu a Campins parlem de música i sobretot de les seves referències discogràfiques. La música ha tingut un rol central en la seva vida i per sobre de qualsevol altre registre assenyala el mític *Tristan und Isolde* de Wagner en la primera gravació d'estudi feta per Wilhelm Furtwängler per a EMI l'any 1952 amb un repartiment de categoria: Kristen Flagstad (Isolde), Ludwig Suthaus (Tristan), Blanche Thebom (Brangäne) i Dietrich Fischer-Dieskau (Kurwenal). La sovint comentada anècdota del disc són els aguts d'Isolde: per la impossibilitat de la Flagstad de fer-los, estan cantats per una jove Elisabeth Schwarzkopf.

"Wagner ha estat el meu ídol de sempre. L'aparició al mercat d'aquesta versió cantada per la Flagstad va ser el motiu per passar moltes nits sense dormir. Encara que m'agradava escoltar música en solitari, a vegades venia el meu amic Brossa a compartir els èxtasis del segon acte."

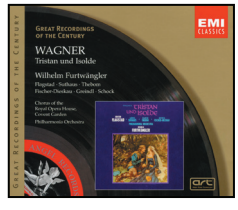
Un altre nom important per al mestre català ha estat Johannes Brahms: especialment les seves simfonies, el *Rèquiem alemany*, els *Concerts per a piano* o bé els *opus* 76, 116, 117 i 119 de Brahms en la versió de Walter Gieseking. *"La humanitat de Brahms sempre s'ha revelat com a model d'artista complet."*

"A Nova York vaig descobrir l'obra de Gustav Mahler. Mai havia escoltat res d'ell i em va apassionar. El cant de la terra, *els* Kindertotenlieder *i algunes simfonies (especialment la* Novena*) sentia que augmentaven la meva depressió."*

"Les obres de Schönberg que comprava l'any 1953, també a Nova York, van ser incloses ràpidament en el meu repertori habitual: les Cinc peces per a orquestra, *la* Nit transfigurada, *les dues* Simfonies de cambra, *i sobretot els* Gurrelieder. *Tot i que el dodecafonisme em deixava fred inicialment, a poc a poc m'hi vaig anar interessant."*

A més d'un interès per Mozart, Beethoven (els darrers quartets, les simfonies i les darreres sonates), Schubert, Schumann i Wolf, destaca la *Vuitena* de Bruckner. *"És una obra que em desperta una compassió infinita i també una angoixa al cor. Es tracta d'una simfonia plena de claredat crepuscular i forces gegantines."*

La influència oriental és molt present en el treball de Tàpies. El monjos budistes zen tenen la creença que la perfecció rau en un sol traç del pinzell; un traç mínim que conté l'essència de l'univers. Una expressió que ho diu tot. El nostre celebrat artista ja fa temps que va trobar aquesta perfecció, segurament ajudat de la música.



TECNOLOGIA

Actualització raonable dels sistemes musicals

PER JORDI MARTÍNEZ

L'aparició de noves formes de reproducció musical ens obliga a plantejar-nos, en cas de voler gaudir-ne, la viabilitat d'utilitzar o aprofitar una part del sistema de reproducció musical tradicional. La qüestió –com podem adaptar el nostre sistema estereofònic a les noves propostes tecnològiques– apareix en moltes presentacions d'equipaments de reproducció musical. I és que, per a la majoria de consumidors, aprofitar els aparells de què disposem per continuar al dia de l'evolució tecnològica és un tema recurrent a causa del preu de certs equips i del canvi d'orientació que les empreses productores adopten d'una manera sobtada.

La varietat i diversitat comporten dubtes i sovint desconfiança. Massa productes per a una mateixa finalitat: escoltar música amb més o menys qualitat. Els inicis de l'alta fidelitat poden situar-se als anys cinquanta del segle passat. En aquells moments la música podia ser escoltada a través de reproductors de discs de vinil, finalment acceptats pel públic, i de les emissions de ràdio.

Des d'aquella època i fins als nostres dies, el desenvolupament tecnològic ha estat exponencial, arran principalment de la reducció de la grandària dels components i la interacció amb els sistemes d'imatge.

Partint dels sistemes de dos canals o estereofònics hem arribat a les propostes (influenciades pels formats cinematogràfics) multicanal, en què un nombre entre tres i sis altaveus exemplifiquen la proposta més senzilla i comuna actualment.

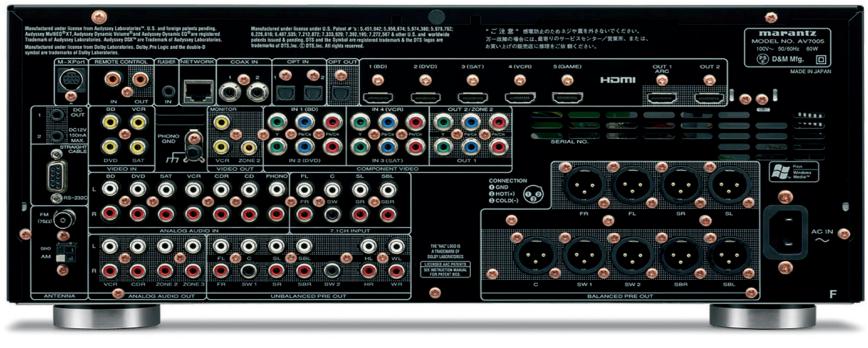
Paral·lelament va aparèixer el disc compacte i posteriorment tota una millora en els formats d'àudio, malgrat que aquests avenços no han estat implantats als productes de més consum. En canvi, l'evolució dels formats de vídeo ha estat aplicada extensament en les propostes dels fabricants.

Moltes persones que han seguit més o menys aquesta revolució tecnològica disposen d'un reproductor de CD i/o DVD, un amplificador i altaveus. En alguns casos, disposen de reproductors de vinils. I, així mateix, un televisor amb amplificació addicional o sense. En aquest punt ens preguntem: com hi incorporem l'ordinador, el servidor de fitxers, l'iPOD, l'USB...

Per tal d'evitar entrar en una dinàmica consumista sense sentit, cal tenir els conceptes molt clars. Cal determinar quina part dels equips de reproducció esdevindran obsolets i quina tindrà un durada considerable.

En qualsevol sistema de reproducció, hi podem determinar tres grups de components: fonts, amplificadors i altaveus. Els primers canvien en funció de les novetats i l'aparició de nous formats. Els altres dos han variat menys i només una part de l'amplificació ha evolucionat en paral·lel a les fonts.

L'amplificació com a tal es divideix en dues parts: la preamplificació i l'amplificació pròpiament (etapa de potència). La primera es correspon amb tot allò relacionat amb la connectivitat i els controls de so. La segona únicament amplifica el senyal rebut des de la secció anterior. Així doncs, etapes de potència i altaveus són perfectament compatibles amb els sistemes actuals. Però en el cas de disposar-ne de previs amb la flexibilitat necessària, podrem mantenir un lligam amb quasi tot tipus de fonts existents al mercat; tant d'àudio com també de vídeo. Aquests aparells previs s'han d'enllaçar amb etapes de potència o projectors segons l'origen de la font. I la culminació d'aquest procés s'exemplifica en els amplificadors d'àudio i vídeo que des de la seva aparició al mercat han anat incorporant nous formats i unes possibilitats de connexió infinites. A diferència dels processadors d'àudio i vídeo, són productes tancats i no poden evolucionar. L'exemple més entenedor es presenta quan un propietari d'un sistema estereofònic intenta aprofitar l'equip per veure pel·lícules en formats d'àudio cinematogràfics (5 canals). Malgrat l'inconvenient de l'espai, un sistema de dos canals tradicionals es pot ampliar amb tres canals addicionals i disposar d'un sistema flexible que ens permetrà escoltar música amb un nivell en relació amb la despesa realitzada, així com també gaudir de les noves tecnologies aplicades al cinema. Aquesta dinàmica permet invertir en qualitat amb la seguretat que l'amortització de determinats productes s'incrementa en el temps. ♦



Catalunya Música Transmissions en directe

Novembre i desembre conviden al recolliment, amb els primers freds de la tardor, en l'entorn plàcid i confortable de la llar. Una situació ideal per disposar-se a l'audició d'un bon concert o una òpera en directe.

Catalunya Música proposa per a aquests dos mesos diverses transmissions des de Barcelona –OBC i Liceu–, París, Estocolm, Bratislava i Nova York. Ciutats de renom internacional en l'àmbit musical i programes de gran atractiu són les claus per no moure's del seient els vespres marcats al calendari en color verd.

I un cop asseguts, gaudir de la música contemporània –Varèse, Berio i Montsalvatge– al costat d'un clàssic com Mozart, o sentir la *Patètica* de Txaikovski al costat de l'obra de Barber o Torres. L'OBC i el seu titular, Pablo González, ens presenten aquests eclèctics programes, que se sumen al que al desembre oferiran sota la direcció de Kirill Karabits amb obres de Satie, Chopin i Txaikovski. Des de París sentirem la Filharmònica de Ràdio França amb obres de Britten i Xostakóvitx i l'Orquestra Nacional de França amb obres de Ravel i Poulenc. No es perdin, des del Châtelet, la *Simfonia núm. 10* de Mahler sota la direcció de Daniele Gatti.

També imprescindibles resulten l'òpera de Händel *Rodelinda* que protagonitzen Renée Fleming, Andreas Scholl i Stephanie Blythe des del Metropolitan de Nova York i el concert de la Simfònica de la Ràdio Sueca amb Daniel Harding a la batuta, la veu de Dorothea Röschmann i un programa Beethoven-Mahler.

Per acabar, des de Bratislava podran seguir les semifinals i final del Concurs Nous Talents 2011, que té lloc al Teatre Nacional d'Eslovàquia.

DIVENDRES, 4 DE NOVEMBRE

Inici: 20.00 h (en directe)
DES DE LA SALA PLEYEL DE PARÍS
TEMPORADA DE L'ORQUESTRA FILHARMÒNICA DE RÀDIO FRANÇA
Benjamin Britten: **Les Illuminations, cicle de cançons, op. 18**. Dmitri Xostakóvitx: **Simfonia núm. 8 en Do m, op. 65**. Christine Schäfer, soprano. Orquestra Filharmònica de Ràdio França. Dir.: Jukka-Pekka Saraste. (83m)

DIUMENGE, 6 DE NOVEMBRE

Inici: 11.00 h (en directe)
DES DE L'AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA DE L'OBC
Edgar Varèse: **Intégrale, per a instruments de vent i percussió**. Wolfgang Amadeus Mozart: **Concert per a flauta, arpa i orquestra en Do, K. 299**. Luciano Berio: **Sequenza núm. 1 per a flauta sola**. Xavier Montsalvatge: **Variacions sobre un tema anònim per a arpa sola**. Wolfgang Amadeus Mozart: **Simfonia núm. 41 en Do, "Júpiter", K. 551**. Frauke Oesmann, flauta. Magdalena Barrera, arpa. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

DIJOUS, 10 DE NOVEMBRE

Inici: 20.00 h (en directe)
DES DEL TEATRE DELS CAMPS ELISIS DE PARÍS
TEMPORADA DE L'ORQUESTRA NACIONAL DE FRANÇA
Maurice Ravel: **Daphnis et Chloé**, ballet en tres parts. Francis Poulenc: **Gloria per a soprano, cor i orquestra, FP 177**. Hélène Guilmette, soprano. Cor de Ràdio França. Orquestra Nacional de França. Dir.: Ludovic Morlot. (77m)

DIVENDRES, 18 DE NOVEMBRE

Inici: 19.30 h (en directe)
DES DEL BERWALDHALLEN D'ESTOCOLM
TEMPORADA DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA
Ludwig van Beethoven: **Concert per a violí i orquestra en Re, op. 61**. Gustav Mahler: **Simfonia núm. 4 en Sol**. Veronika Eberle, violí. Dorothea Röschmann, soprano. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Daniel Harding. (102m)

DIUMENGE, 20 DE NOVEMBRE

Inici: 11.00 h (en directe)
DES DE L'AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA DE L'OBC
Samuel Barber: **Adagio per a cordes**. Jesús Torres: **Obra encàrrec de l'OBC i la Fundación Autor**. Piotr Ílitx Txaikovski: **Simfonia núm. 6 en Si m, "Patètica", op. 74**. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

DIMARTS, 22 DE NOVEMBRE

De les 20.00 a les 22.10 h (en directe)
DES DEL GRAN TEATRE DEL LICEU DE BARCELONA
TEMPORADA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
György Ligeti: **Le Grand Macabre**, òpera en dos actes.
Werner van Mechelen, Chris Merritt, Frode Olsen, Barbara Hannigan, Ning Liang, Brian Asawa, Martin Winkler, Ana Puche, Inés Moraleda i Francisco Vas. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Michael Boder. (130m)

DIJOUS, 24 DE NOVEMBRE

Inici: 20.00 h (en directe)
DES DEL TEATRE DELS CAMPS ELISIS DE PARÍS
TEMPORADA DE L'ORQUESTRA NACIONAL DE FRANÇA
Richard Strauss: **Metamorphosen, estudi per a 23 instruments de corda, TrV 290**. Escenes de l'acte tercer de l'òpera **Der Rosenkavalier** (El cavaller de la rosa). **Till Eulenspiegels lustige Streiche** (Les entremaliadures de Till Eulenspiegels), **poema simfònic, op. 28**. Valentina Farcas, soprano (Sophie). Cornelia Ptassek, soprano (Marschallin). Andrea Hill, mezzosoprano (Octavian) Orquestra Nacional de França. Dir.: Kurt Massur. (68m)

DIUMENGE, 27 DE NOVEMBRE

Inici: 11.00 h (en directe)
DES DE L'AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA DE L'OBC
Aleksandr Borodin: "Danses polovtsianes" de l'òpera **Príncep Ígor**. Robert Schumann: **Carnaval, op. 9** (transcripció per a orquestra). Ígor Stravinsky: **Le chant du rossignol** (El cant del rossinyol), poema simfònic. Maurice Ravel: **La valse**, poema coreogràfic per a orquestra. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: François-Xavier Roth. (90m)

DIJOUS, 1 DE DESEMBRE

Inici: 20.00 h (en directe)
DES DEL THÉÂTRE DU CHÂTELET DE PARÍS
TEMPORADA DE L'ORQUESTRA NACIONAL DE FRANÇA
Gustav Mahler: **Simfonia núm. 10** (versió de Deryck Cooke). Orquestra Nacional de França. Dir.: Daniele Gatti. (70m)

DIVENDRES, 2 DE DESEMBRE

Inici: 17.00 h. (en directe)
DES DE L'AUDITORI DE L'ACADÈMIA DE MÚSICA DE BRATISLAVA
CONCURS NOUS TALENTS 2011 (primera semifinal)
Obres de Johann Jacob Froberger, Joseph Nicolas Royer, Marian Sawa, Zdenek Fibich, Franz Waxman, Ludwig van Beethoven, Serguei Prokófiev, Frédéric Chopin, Johannes Brahms i Maurice Ravel. Krzysztof Garstka, clavecí. Jan Mrácek, violí. Ivett Gyöngyösi, piano. Elina Buksa, violí. Olita Liepina, piano. (90m)

DIVENDRES, 2 DE DESEMBRE

Inici: 20.05 h (en directe)
DES DE L'AUDITORI DE L'ACADÈMIA DE MÚSICA DE BRATISLAVA
CONCURS NOUS TALENTS 2011 (segona semifinal)
Obres de Johannes Brahms, Pablo de Sarasate, Iannis Xenakis, Astor Piazzolla, Kiril Stoyanov, Fritz Kreisler, Dmitri Xostakóvitx, Camille Saint-Saëns, Eugène Ysaÿe, Vassili Brandt i Zoltán Kovács. Miguel Colom, violí. Denis Lossev, piano. Kiril Stoyanov, percussió. Karol Danis, violí. Iveta Sabová, piano. Balázs Tóth, trompeta. (90m)

DISSABTE, 3 DE DESEMBRE

Inici: 18.30 h (en directe)
DES DE L'ÒPERA METROPOLITANA DEL LINCOLN CENTER DE NOVA YORK
TEMPORADA DEL MET
Georg Friedrich Händel: **Rodelinda**, òpera en tres actes. Renée Fleming, soprano (Rodelinda). Andreas Scholl, contratenor (Bertarido). Kobie van Rensburg, tenor (Grimoaldo). Stephanie Blythe, contralt (Eduige). Iestyn Davies, contratenor (Unulfo). Shenyang, baix (Garibaldo). Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Harry Bicket. (220m)

DILLUNS, 5 DE DESEMBRE

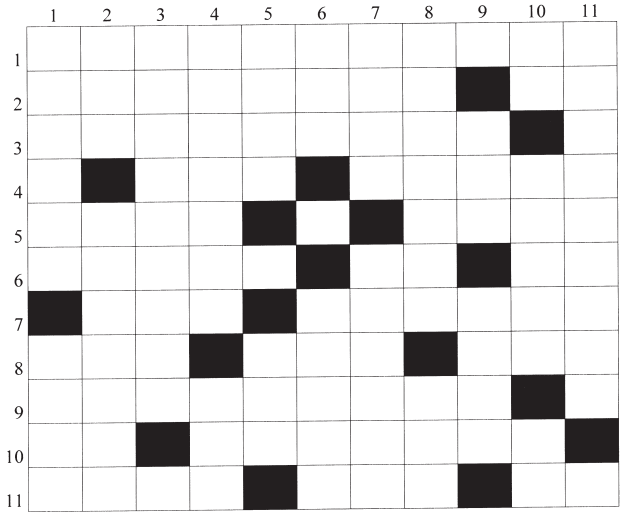
Inici: 20.05 h (en directe)
DES DEL TEATRE NACIONAL D'ESLOVÀQUIA DE BRATISLAVA
CONCURS NOUS TALENTS 2011 (final)
Els tres finalistes escollits pels membres del jurat internacional interpretaran una obra del gran repertori simfònic per a solista i orquestra. Orquestra Simfònica de la Ràdio d'Eslovàquia. Dir.: Petr Vronsky. (90m)

DIUMENGE, 18 DE DESEMBRE

Inici: 11.00 h (en directe)
DES DE L'AUDITORI DE BARCELONA
TEMPORADA DE L'OBC
Erik Satie: **Gymnopédie núm. 1** (orquestració de Claude Debussy). Frédéric Chopin: **Concert per a piano i orquestra núm. 2, op. 21**. Erik Satie: **Gymnopédie núm. 3** (orquestració de Claude Debussy). Piotr Ílitx Txaikovski: **Suite del ballet El Trencanous, op. 71a**. Nikolai Demidenko, piano. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Kirill Karabits. (90m)

Música encreuada

per Eduard V. Patsi



Horitzontals

1. Crítics musicals, comentaristes musicals i noticiaires musicals.
2. Ho són Romeo i Julieta (de Prokófiev, Txaikovski o Gounod). Vibració audible.
3. Tornarà a drogar-lo. Els límits d'en Nin (Culmell).
4. Serpentó. Piano vocàlic. Embrió.
5. Institut Internacional de Guitarristes Sords. Mozart, Mendelssohn o Morera. Cupido il·limitat.
6. Palestrina, de Morales, de Victoria, Des Prez... tots ells van compondre un missa per a aquesta *virgine* (del revés). Musa de les consonants. Versió Original.
7. L'Aldous (Huxley) ha anat a comprar ous. Xavier, periodista musical d'«El Punt Avui».
8. Corejat pel públic als toros prohibits. El teler avocàlic. Ruc, burret.
9. El govern les aplica també a la música. Suppé, Stravinsky o Serra.
10. Extrems de la trompeta. Periodista musical i compositor molt vinculat a la «Revista Musical Catalana» (1932-2010).
11. Les sonores són mesurables. Diari català amb secció musical interessant. Rota (Nino) avocàlic.

Verticals

1. Jorge, periodista musical de «La Vanguardia». El palindròmic nom d'en Klemperer.
2. La part central d'un renec. Ho són les sopranos Freni, Scotto, Tebaldi... (i s'esmunyen a mà dreta per l'11 horitzontal).
3. Jaume, periodista musical de Catalunya Música. Mi Major.
4. Confisqui les armes fent la vertical. Tos desordenada entre els moviments d'una simfonia.
5. Joc de timbales vist des de l'orgue. Brudieu, Brahms o Bach. Comença a sonar la traca.
6. Deroga les vocals. Messiaen, Milhaud o Montsalvatge. Encerta la nota amb perfecta afinació i la deixa ben ajustada.
7. Institució Amateur d'Artistes Lírics. Enrenou, disbauxa, descontrol (amb certa pudoreta).
8. La família musical dels valsos. Una part d'en Perales (José Luis).
9. Faristol desplegat. Arpa sense pedals. Un sant i uns nats ben desordenats.
10. Brodat al mocador de l'Emilio Serrano (compositor vitorià). Joan, periodista musical –i flautista– de Catalunya Música. La música és el dels sons (i s'esmuny per l'11 horitzontal).
11. Intèrprets, elles, d'instruments de vent. Telemann, Txaikovski o Toldrà.

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

<www.sidokus.com>

"Aria" de la *Suite en Re* (J. S. Bach)

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 musicals han d'aparèixer a cada columna, en cada fila i en cada zona (una zona queda delimitada per vores més gruixudes. Les notes que ja estan posades són pistes que ajuden a completar aquesta particular composició musical. I encara hi ha una altra pista: si s'interpreten les notes que hi ha a les caselles ombrejades (en ordre: d'esquerra a dreta i de dalt a baix) sonen els primers compassos de la peça musical que s'indica al peu del sidoku.

Solucions a la pàgina següent

Música encreuada **Solucions**

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

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

<www.sidokus.com>

"Aria" de la *Suite en Re* (J. S. Bach)

RMC Informació

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

Si hi està interessat/ada (si no, no cal) a adquirir-les, faci la seva comanda per carta, telèfon o correu electrònic indicant clarament la seva petició i les seves dades (nom del subscriptor/a, adreça completa i telèfon de contacte) i forma de pagament (domiciliació bancària, efectiu o mitjançant factura). La seva comanda serà satisfeta al més aviat possible. Per a qualsevol dubte o aclariment, pot telefonar a les nostres oficines de dilluns a divendres, de 9 a 14 h (Teresa Martínez). Li preguem, si és possible, que retiri la seva comanda personalment a les nostres oficines. En aquest cas, un cop hagi fet la comanda, li telefonarem perquè pugui passar a recollir-la. Als enviaments per correu s'afegirà la despesa de la tramesa.

Preus
Cobertes i índexs: 10,00 € (unitat)
Cobertes: 4,00 € (unitat)
Índexs: 7,00 € (unitat)

› 25% de descompte en entrades a diversos cicles del Palau de la Música Catalana

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, El Primer Palau, Da Camera i Cicle de Concerts de l'Orfeó Català de la temporada 2011-12. Cal presentar el darrer rebut de la subscripció.

«Revista Musical Catalana» a la xarxa:

- **www.revistamusical.cat**
- **facebook.com/revistamusicalcatalana**
- **twitter.com/revistamuscat**

Vols subscriure't a la Revista Musical Catalana?

Subscripció anual (6 números a l'any)

EDICIÓ EN PAPER Estat espanyol: 20,00 € | Europa: 35,00 € | Resta del món: cal consultar preu
EDICIÓ DIGITAL 10,00 €
EDICIÓ PAPER + DIGITAL Estat espanyol: 25,00 € | Europa: 40,00 € | Resta del món: cal consultar preu

Per a més informació i formalització de la subscripció

T. 93 295 72 28 | A/e: revista@palaumusica.cat | www.revistamusical.cat

TOTS FORMEU PART DEL PALAU, GRÀCIES!

MECENES D'HONOR

El Corte Inglés · euromadi · ferrovial agroman · Obra Social "la Caixa" · Fundació BancSabadell · BS · Fundació Caixa Penedès · Fundació Damm · Fundación Repsol · Garrigues · gasNatural fenosa · Havas Media · La Vanguardia · el Periódico · El País · 3 Catalunya Ràdio

MECENES PROTECTORS

fundació abertis · Aena · Agbar Fundació · aliança · ara.cat · CX CatalunyaCaixa Obra Social · Cobega · Fundació Puig · Fundació Lluís Carulla · Fundación Banco Santander · Fundación Telefónica · Grup Peralada · hp · illy · indra · Mitsubishi Electric · Santander · vueling

Col·laboradors

AENOR | ALMIRALL, S.A. | AUTORITAT PORTUÀRIA DE BARCELONA | BAGUÉS-MASRIERA JOIERS BANCO POPULAR ESPAÑOL S.A. | BASI, S.A. | BODEGUES SUMARROCA | CADENA SER | CANON ESPAÑA S.A. | CAPRABO COL·LEGI DE FARMACÈUTICS DE BARCELONA | COL·LEGI D'ENGINYERS DE CAMINS, CANALS I PORTS | COMRÀDIO | CONSORCI DE LA ZONA FRANCA | CUATRECASAS,-GONÇALVES PEREIRA, S.L.P. | DIARIO ABC | EL MUNDO | EL PUNT AVUI | EUROPA PRESS DE CATALUNYA S.A. | EXPANSION | FLUIDRA SERVICES, S.A.U. | FUNDACIÓ COMSA-EMTE | FUNDACIÓ DELOITTE | FUNDACIÓ PUIGVERT | GESTIÓ D'INFRAESTRUCTURES S.A.U. | LABORATORIS DR. ESTEVE S.A | MEMORA | MIQUEL ALIMENTACIÓ GRUP NATUR SYSTEM, S.L. | NESTLÉ ESPAÑA S.A. | PUNTO RADIO BARCELONA | RACI/RACIOS | REIAL AUTOMÒBIL CLUB DE CATALUNYA | RENFE OPERADORA | RICARDO MOLINA, S.A. | ROCA JUNYENT S.L. | SAGE LOGIC CONTROL | SONY ESPAÑA, S.A. | UNIMM

Amics benefectors

Agefred, s.a. | Agustí Torelló, s.a. | Ascensores Jordà, s.a. | Clos interiors, s.l. | Construcciones Curto, s.a. Fundació Antoni Serra Santamans | Gade | Horaci Miras Giner Iberautor Promociones Culturales | Pimec | Quadis Mª Antònia Ramoneda Bayarri | Selmar, s.a. | Teatre Romea

De 1 a 2 anys

Preu:
6 € infants
14 € adults

22 i 23 d'octubre i 5 de novembre a les 11 i 12.30 h.

ZIG ZAG, PASSETS AL PALAU

Intercanvi d'emocions a través del joc musical

Nadons de 0-12 mesos

Preu:
6 € infants
14 € adults

6, 12 i 13 de novembre a les 11 i 12.30 h.

BIM BOM, NADONS AL PALAU

Taller espectacle: el despertar musical dels nadons

A partir de 4 anys

Preu: **11 €**

20 de novembre i 25 de març a les 12 h.

LA VOLTA AL MÓN AMB 80 INSTRUMENTS DE PERCUSSIÓ

Tot ritme

A partir de 3 anys

Preu: **11 €**

27 de novembre i 29 de gener a les 12 h.

TRENCADÍS DE CANÇONS

Contrastos musicals entre modernitat i tradició

A partir de 2 anys

Preu: **11 €**

14 i 15 de gener a les 11 i 12.30 h.

EN JAN TITELLA

Una aventura musical

A partir de 4 anys

Preu: **11 €**

4 de març i 6 de maig a les 12 h.

EL FANTASMA DEL PALAU

Paisatges musicals

A partir de 4 anys

Preu: **11 €**

11 de març a les 12 h.

LA VEU DEL MÓN

Imaginació sonora: la màgia de la veu

Concerts familiars al Palau

TEMPORADA 2011-2012

Informació i venda d'entrades:
Taquilles del Palau de la Música
Tel: 902 442 882 · www.palaumusica.cat

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

Troba'ns a: