

REVISTA MUSICAL CATALANA

► TUGAN SOKHIEV

Dirigeix l'Orchestre du Capitole de Toulouse a la temporada de l'OBC

► ALBERTO GARCÍA DEMESTRES

Un creador inconformista

BENET CASABLANCAS ◀

I HÈCTOR PARRA

Estrenes catalanes d'abast internacional

DOSSIER: ◀

Aniversaris 2012.

M. Blancafort, R. Lamote de Grignon, J. Malats, X. Montsalvatge i F. Mompou



Quin és el 'tempo' de la música a Catalunya?

PARLEM AMB JOAN OLLER I ORIOL PÉREZ TREVIÑO,
DIRECTORS DEL PALAU I DE L'AUDITORI

Catalan! Music eMagazine

**La nova revista per a la promoció
internacional de la música catalana**

**Novetats discogràfiques, col·laboracions entre
artistes, gires internacionals, festivals i molt més**

Primer número ja disponible!

Descarrega-te'l al web www.catalanarts.cat

**CATA
LAN!
MUSIC**



Generalitat de Catalunya
**Institut Català
de les Indústries Culturals**

+ info: internacional.icic@gencat.cat
www.catalanarts.cat

Examen de consciència

Propòsit d'esmena

Començàvem l'any 2011 amb perspectives incertes sobre el futur de la música i sembla que el 2012 comença amb no menys incerteses. Fer un repàs de tot el que s'ha esdevingut durant aquest any passat en l'àmbit cultural català pot ajudar a fer balanç, un "examen de consciència" sempre útil, amb el consegüent propòsit d'esmena, permeteu-me el símil religiós.

El 2011 s'iniciava amb canvi de govern a Catalunya i Convergència i Unió presentà Ferran Mascarell com a conseller de Cultura. Mentrestant, l'Orfeó Català estrenava nova Junta, liderada per Mariona Carulla com a presidenta, i nou director del Palau de la Música, Joan Oller. Durant l'any de feina transcorregut s'han dut a terme accions importants que marcaran el futur de l'entitat i l'inici d'una nova etapa. La unificació de tota l'estructura que engloba Orfeó Català i Palau de la Música Catalana en una sola fundació que afavoreixi la gestió transparent de tota l'activitat, la centralització de l'atenció en l'activitat artística de l'Orfeó Català, l'Escola Coral i el Cor de Cambra i els projectes artístics que comencen a gestar-se i anunciar-se, són els fets destacats d'un any intens, també, per a la «Revista Musical Catalana», que ha vist renovada la imatge i el format el mes de setembre passat.

El nomenament d'Oller com a director del Palau va deixar coixa una altra institució musical important, l'Auditori de Barcelona. El fracàs del concurs públic per trobar successor i els subsegüents sis mesos que va estar L'Auditori sense director han tingut conseqüències complexes per a l'entitat en termes econòmics, però també, i potser això és més greu, pel que fa a la confiança en l'eficàcia de les administracions per gestionar les institucions; la crisi aquí no serveix com a excusa. El passat mes de juliol es feia públic el nomenament d'Oriol Pérez Treviño com a director de L'Auditori, que ja ha declarat la seva voluntat de situar l'OBC com a centre neuràlgic de l'activitat artística, però que, tot i les bones intencions, s'enfronta a un panorama complex davant del qual, com a tots els seus homòlegs en càrrecs de responsabilitat, li caldran dosis extra de motivació.

El 2011, però, també ha estat any de reivindicacions. D'una banda, la commemoració de l'estrena de l'*Himne de les Nacions Unides* amb un concert, finalment, celebrat a Barcelona, en lloc de la seu inicialment proposada, la de l'ONU a Nova York. El manifest "a favor d'una excepció cultural" promogut pel Cercle de Cultura, la plataforma No Retalleu la Cultura que aplegà nombroses associacions per manifestar l'oposició a les retallades anunciades pel Govern de la Generalitat en l'àmbit de la cultura i la recent dimissió en massa dels membres del CoNCA ha posat de manifest el delicat però intens moment que està vivint la cultura catalana als nostres dies.

El 2011 també ha estat un any de comiats i, tanmateix, benvingudes. Hem dit adéu a Euroconcert, promotora senyera de música clàssica a Catalunya, i hem assistit commoguts a l'inesperat comiat de referents musicals, com és, en aquest cas, la soprano Montserrat Figueras. Hi ha hagut, però, naixements que esperem que facin créixer la música i la mantinguin viva al marge de la crisi. Neixen noves associacions en defensa del patrimoni musical català que generen una activitat musical de qualitat paral·lela a la dels grans circuits i donen espai als joves intèrprets per desenvolupar la seva carrera. Neixen noves publicacions per promoure la música clàssica catalana. S'inauguren noves infraestructures –com la nova seu de l'escola Taller de Músics al Centre Cultural Can Fabra– i sorgeixen propostes engrescadores i possibles vies de futur per a la música –el micromecenatge–, algunes, fins i tot, amb rerefons solidari.

Què podem esperar del 2012? En un context general en què fins i tot Europa trontolla, la paraula "espera" hauria de ser omesa al diccionari. Menys propòsits benintencionats de principi d'any que mai no es porten a terme, menys reivindicacions sense continuïtat i més, molts més, projectes. Treballem des de la iniciativa personal i col·lectiva per resistir els embats de la crisi. No esperem que ho faci un altre. Ningú no programarà una Marató a TV3 per salvar la cultura... o potser sí?

REVISTA MUSICAL CATALANA



NÚM. 325
GENER-FEBRER 2012
 5a ÈPOCA
 ANY XXIX
www.revistamusical.cat

PORTADA

(foto: Aleix Viadé/Revista Musical Catalana)

CONSELL EDITORIAL

Pere Artís, Josep M. Bricall, Josep M. Busquets, Salvador Cardús, Benet Casablanca, 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, Javier Pérez Senz i Albert Torrens.

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO

Jordi Alomar, Rafael Argullol, Pere Artís, Xosé Aviñoa, Josep Barcons, Francesc Bonastre, Ricard Bordas, Xavier Cester, Xavier Chavarria, Jaume Comellas, Mercedes Conde Pons, Jordi Cornudella, Francesc Cortès, Ana María Dávila, Víctor García de Gomar, Paula García Martínez, Pep Gorgori, Pere Andreu Jarrod, Josep Lluís i Falcó, Jordi Maluquer, Jordi Martínez Catalán, Lluís Millet, Lluís Nacenta, Joaquim Noguero, Mònica Pagès i Santacana, Josep Pasqual, Eduard V. Patsi, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, Adolf Pla, Magda Polo Pujades, David Puertas, Miquel Pujadó, Jaume Radigales, Albert Torrens i Lluís Trullén.

DISSENY ORIGINAL

Aleix Viadé

IL·LUSTRACIONS

"Ut Musica": © Ona Caussa, "Encantadora de feres": © Carme Peris, "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 2012

VERSIO 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 | SET PUNTS DE VISTA
per Lluís Millet, Pere Artís,
Mònica Pagès, Josep Pasqual,
Xavier Chavarria, Jordi
Maluquer i Ricard Bordas

ACTUALITAT

14 | REPORTATGE
'Il burbero' i
'Le nozze' al Liceu

22 | INDÚSTRIA CULTURAL
Lacord

25 | SÓN NOTÍCIA
Montserrat Figueras



May Zirkus

28 | ENTREVISTA
García Demestres
Escrivint cap a la llum

30 | TALENTS D'AVUI
Juan de la Rubia

31 | ENTRE BASTIDORS
Joaquín Achúcarro

32 | COMPÀS LLIURE
Opció de vida

34 | A PROPÒSIT DE...
M. García Morante
75 anys farcits de música

36 | REPORTATGE
Encontre de
compositors
a Mallorca

38 | ENTREVISTA
Paolo Fazioli

EN PORTADA



May Zirkus



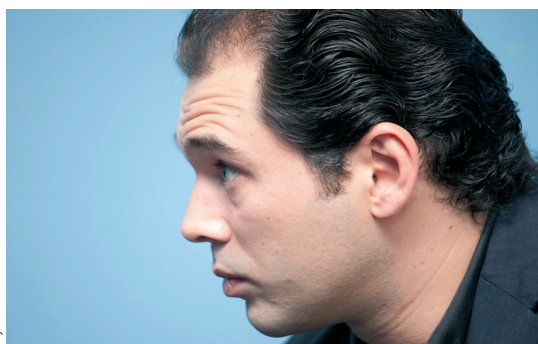
Eva Guillamet

10 | ENTREVISTA

El 'tempo' de la música a Catalunya

Entrevistes a Joan Oller i Oriol Pérez Treviño

DESTACATS



layetanaoffice.com

16 | ENTREVISTA

Tugan Sokhiev

Una batuta jove que ve de l'Est

20 | IMPRESCINDIBLE

Estrenes

de Benet Casablanca i Hèctor Parra

40 | DOSSIER

Aniversaris 2012

Malats, M. Blancafort, Mompou,
R. Lamote de Grignon i Montsalvatge

UT MUSICA

52 | L'RMC, FA 100 ANYS

53 | RECORDEM

54 | L'EMPREMTA DE...
Romà Escalas

55 | LIED SENSE PARTITURA
Miquel Martí i Pol

56 | PAPER D'ASSAIG
Tres elogis

57 | PANTALLES SONORES
'Así es Cataluña'

58 | CORRESPONDÈNCIES
Kandinski

59 | L'ENCANTADORA
DE FERES
Dionís contra
Wagner

60 | COS DE PARTITURES
Joan Saura
La investigació tímbrica

62 | CONTES A
LA VORA DEL SO
Acta de l'Assemblea
Instrumental (I)

PUBLICACIONS

65 | DISCOTECA BÀSICA
W. A. Mozart
'Le nozze di Figaro'

66 | RESSENYES
Discos, DVD, llibres

71 | TECNOLOGIA

72 | CATALUNYA MÚSICA

73 | MÚSICA ENCREUADA

La realitat i la ficció

PER LLUÍS MILLET

Sento una gran admiració i empatia pel novel·lista Jaume Cabré, entre altres raons òbvies, perquè és un gran apassionat per la música, com es reflecteix en la seva obra literària. Amb motiu de la publicació de la seva darrera novel·la, *Jo confesso*, va manifestar –cito de memòria–, “la música és una manera d’entendre la vida i per a mi és com una gran enveja. Quan veig un home que és capaç de comprendre o d’interpretar per posar tot l’art davant meu, ho idealitzo i penso, aquesta persona està obligada a ser feliç”.

Al costat del protagonista de *Jo confesso*, un objecte singular vertebra la novel·la: un violí de la seva propietat construït a Cremona al segle XVIII per Lorenzo Storioni, que té una història sinistra dominada pel crim, la violència i la crueltat. Les al·lusions a aquesta història i als seus protagonistes –una història de ficció en un context històric real que va des de l’època de la Inquisició fins al nazisme i els temps actuals– propicien una profunda reflexió sobre la presència del mal en els homes.

Voldria contraposar, però, aquesta història turbulenta a un conte de fades, en aquest cas cent per cent real i amb el comú denominador d’un instrument de Lorenzo Storioni, un dels darrers representants de la vella i mítica escola de lutiers de Cremona.

La jove violoncel·lista Beatriz Blanco –Premi El Primer Palau 2010– va participar en el concert de cloenda d’aquest cicle el passat 24 de novembre al Palau. Tocava amb un violoncel Lorenzo Storioni, del

1790. Jo acabava de llegir la novel·la de Jaume Cabré i m’entrà una gran curiositat. Com havia arribat a les seves mans aquest instrument d’un valor incalculable?

El violoncel pertany a la Fundació Maggini, una institució suïssa de mecenatge que aplega instruments de corda emblemàtics dels segles XVIII, XVIII i XIX per cedir-los, amb certes condicions, a joves músics de gran talent perquè descobreixin un món de noves possibilitats sonores i puguin tenir un paper important en el seu desenvolupament artístic.

Beatriz, que estudiava a Basilea, conscient de les limitacions del seu violoncel, va demanar ajuda als mecenes d’aquesta fundació. Després de sentir-li el *Concert* de Schumann que va interpretar amb l’Orquestra Simfònica de Basilea –l’obra amb la qual va guanyar el Premi El Primer Palau– li van atorgar aquesta joia.

“Són encantadors –confessa Beatriz– i sempre m’han ajudat en tot. Són tan bones persones que fins i tot em van preguntar si necessitava un vestit de gala per a aquest concert. És increïble. I van estar en el darrer concert al Palau. Sempre que poden, em vénen a sentir,” i, tornant al violoncel, “probablement, un dia hauré de retornar-lo, però fins aleshores prefereixo no pensar-hi”.

Jo estic convençut, però, que el talent i la tenacitat de Beatriz superaran tots els obstacles. Felicitats i enhorabona!

MIKROKOSMOS

El cant dels ocells

PER PERE ARTÍS

Ara que s’ha complert el trenta-vuit aniversari de la mort de Pau Casals, els quaranta anys de l’estrena de l’*Himne de l’ONU*, i els cinquanta anys del concert a la Casa Blanca davant del president Kennedy, és bo de recordar una de les cançons populars catalanes que ell va divulgar per a tot el món, amb el seu violoncel, com a signe de pau: *El cant dels ocells*.

Aquesta és una nadala tradicional catalana de les més conegudes. Igor Stravinsky la va qualificar com la millor cançó popular de tot el món; opinió que per ser qui n’és l’autor tenia un valor incalculable i de categoria definitiva.

Per aquest motiu es van celebrar actes commemoratius a Barcelona i al Vendrell, completats amb l’edició del llibre d’Angle Editorial i l’Institut Català Internacional per la Pau, firmat per Josep M. Figueres, titulat *Pau Casals, escrits i discursos: pau, pau i sempre pau*. Tot avançant-se a l’efemèride, el segell PICAP va editar l’any passat un disc amb el nom d’*El cant dels ocells*, a càrrec d’interprets del nostre país, tots ells de categoria reconeguda unànimement. Cada

interpretació ens fa vibrar de manera distinta i hi dona una dimensió emotiva de caire diferent.

Les interpretacions vocals solistes, una amb guitarra (M. del M. Bonet), l’altra amb piano tipus lied (M. C. Bustamante) fan de contrapunt a les dels cors (Coral Sant Jordi i Orfeó Català), tot creant un aire íntim les primeres i una major expansió les segones. L’Orquestra Simfònica del Liceu amb la tenora solista, la veu de l’instrument genuïnament català, contrasta amb l’harmonització que en féu Pep Ventura per a cobla. Les versions jazzístiques (T. Montoliu, Elèctrica Dharma, Pastorets Rock, Vox...) no deixen enrere el sentiment de melangia i esperança que traspuja la melodia d’*El cant dels ocells*.

La singularitat del disc rau precisament en el fet que una sola cançó admet moltes variacions interpretatives, cadascuna en el seu estil propi. Cal remarcar l’exhaustiva informació sobre la trajectòria històrica d’aquesta bella cançó de Nadal. És una idea sorprenent que ha tingut un èxit extraordinari que és digne de tota lloança.

ARS SUBTILIOR

Frivolitats

PER XAVIER CHAVARRIA

Sovint, tant públic com intèrprets, perdem de vista que un concert és molt més que una simple audició de música. Un concert també té un component de cerimònia, de ritual, perquè és la recreació en viu d'una obra d'art musical que agafa cos davant nostre a través de l'esforç i el talent d'uns artistes, veritables exegetes, aedes sense els quals la música no existiria (perquè, a diferència de la resta d'arts, necessita un intèrpret que la faci reviure). I cal que tots els concelebrants del concert mostrin i mantinguin en tot moment una actitud de respecte absolut (fins i tot veneració?) per aquell esdeveniment que, recordem-ho, és irrepetible. Només caldria tenir present tot el que hi ha darrere d'aquella obra musical, no només pel treball que els músics han hagut de fer per arribar a interpretar-la amb les màximes condicions, sinó per tot el que hi ha abocat el creador que l'ha concebuda, per emprendre'ns-la com una experiència singularment valuosa.

I darrerament sembla que es va imposant, disfressada de llibertat i modernor, una vivència més "lúdica" del concert, entès com un simple entreteniment, un esbarjo, un passatemps (hi contribueixen estúpidament molts diaris que confonen sistemàticament l'oci, l'espectacle i la cultura): no es pot escoltar un concert com si estiguéssim a la platja o ajaguts al sofà de casa. La ment, però també el cos, han d'estar amatents a l'art que batega davant nostre, que neix i desapareix a l'instant. Ens demana un esforç mental d'atenció, de concentració, d'abstracció i d'imaginació que no té res de lúdic, sinó més aviat d'espiritual. I no estic reivindicant l'etiqueta ni

disfresses de pingüí; evidentment, podem escoltar òpera en texans. Em refereixo a una actitud, una predisposició davant la música en concert que la fa créixer, la magnifica i fa que la visquem d'una altra manera. No és gratuït ni casual que faci segles que els músics actuïn uniformats; no és un caprici que es mudin per tocar música: és senzillament una mostra de respecte cap al públic i especialment cap a l'obra musical que interpreten. El mateix respecte que ha de professar-li el públic, o com el que sentia un determinat cineasta rus –esmentat per Andrei Tarkovski en *Esculpir en el temps*– que per llegir alta literatura es vestia de vint-i-un botons: aquell art sublim bé s'ho valia.

Per això, i sense afany de dramatitzar o generalitzar, dol veure actituds laxes, quasi frívols, entre el públic però també a sobre l'escenari: un cas flagrant i en auge és el dels cantants (i músics d'orquestra) que es col·loquen sistemàticament l'ampolleta de plàstic d'aigua al costat de la cadira per anar fent glopets mentre canta el del costat. Realment cal?, o potser la marca d'aigua mineral els patrocina? Més aviat caldria prohibir-ho. Menys lacerants però igual d'inoportunes són les pífies flagrants de protocol que fan molts músics (majoritàriament autòctons) a l'hora de saludar, entrar i sortir, presentar-se o mantenir una actitud de discreció durant el concert, que de vegades acaben provocant situacions hilarants. L'anecdota és interminable, però d'això en parlarem en una altra ocasió.

TANGENTS

Música i Missa

PER JORDI MALUQUER

L'Església catòlica ha sabut conservar bona part del patrimoni arquitectònic, pictòric i decoratiu que l'ha anat acompanyant en el curs dels segles. En canvi, ha arxivat o deixat de banda el seu patrimoni musical il·lustrat. És a dir, el que els grans compositors de totes les èpoques han ofert als encàrrecs que els diversos temples o bisbats els feien. Sembla mentida que músiques tan espirituals i atractives des de Monteverdi a Stravinsky, per posar uns límits, siguin *rara avis* en les celebracions religioses. I no sols a les misses, sinó en altres cerimònies. Un ha comprovat, per exemple, que en els *Stabat mater* tots els compositors han demostrat els punts més alts de la seva creativitat.

La música sempre ha patit censurens diverses: el gregorià –excels, sia dit de passada– s'imposa per frenar els excessos –diuen– exhibicionistes; després, amb l'excusa que és el poble qui ha de cantar, es foragiten projectes de més alta qualitat musical. I, de fet, tot això ha produït un divorci: misses parlades o amb algun cant de modestes i meritòries corals de parròquia, per una banda, sovint mig buides, i per una altra les sales de concerts plenes per sentir una missa

de Bach, Mozart o Beethoven, una mica eixorques en no fer-se amb la celebració per a la qual estaven concebudes. Per altra banda, cal agrair a tants rectors que han posat a disposició les esglésies per celebrar-hi concerts. Els festivals de Catalunya s'han alimentat en bona part d'aquest acolliment.

Parlant del tema amb l'arquebisbe de Barcelona acabat de nomenar, em va dir que vetllaria per la part musical de les misses de diumenge a la catedral. Que no hi havia pressupost per fer cap gran desplegament instrumental, però que miraria d'activar una capella de música. I així ho ha fet confiant el cant de la missa dominical de les 10.30 h al Cor de Cambra Francesc Valls que actualment dirigeix David Malet. I aquest cor que du el nom d'un dels grans mestres de capella de la catedral va oferir el 12 de novembre un concert exquisit amb dues misses de Joan Pau Pujol i Joan Barter i cinc motets i un salm de Marcià Albareda i del mateix Valls. Els comentaris de Josep Dolcet ens feien reviure l'ambient de quatre-cents anys enrere quan sonaven al mateix indret. Es cantaran, o s'han cantat, en alguna missa de diumenge?

Músics “deuentistes”

PER MÒNICA PAGÈS

Des d'una perspectiva de cent anys, el 1912 ens retorna com un dels moments cabdals en la història de Catalunya. El 1911, la Diputació de Barcelona, amb Enric Prat de la Riba al capdavant, va començar la campanya per aconseguir una llei que permetés constituir la Mancomunitat de Catalunya. De fet, uns anys abans, el 1906, el terme “noucentista” d'Eugeni d'Ors, que volia definir l'ètica i l'estètica del moment, coincidia amb *La nacionalitat catalana* de Prat de la Riba.

Un moment inspirat per les cultures del Mediterrani, que llavors eren un ideal i no la decadència política i econòmica d'ara. Inspirats pel seu classicisme, pel seu racionalisme, per la seva poètica i per la claredat del seu blau. Un nou punt geogràfic de la cultura que volia contrastar amb la boscuria del Modernisme, amb el capvespre dels seus déus, i les boires de les seves muntanyes, i dirigir-nos cap a la costa, cap al mar, cap a la llum, cap a l'Orient. Aquest gir significava la materialització de la identitat que clamava la Renaixença. Aquest gir va inspirar una nova música composta amb el ritme i el lirisme de la poesia del moment.

Amb la mort del pianista i compositor Joaquim Malats, el 1912, s'enterrava la generació anterior que havia fet el Modernisme amb el virtuosisme pianístic d'Isaac Albéniz, Enric Granados o del mateix Malats. Arribava la segona onada de músics que havien d'encapçalar aquesta evolució estètica de la música catalana. Una onada que va tenir Eduard Toldrà al capdavant, amb el violí o la batuta a la mà i la poètica de Carner o de Sagarra –que també celebrem aquest any– al pentagrama. I que va continuar amb la modernitat de Frederic Mompou i del seu amic Manuel Blancafort, que obria la música a més llibertat. I amb el simfonisme de Ricard Lamote de Grignon, que va mantenir la mateixa flama identitària després del trencament de la guerra.

Una generació que culmina amb Xavier Montsalvatge, nascut precisament el 1912, ara fa cent anys. Montsalvatge va compartir època i amistat amb tots ells i va voler que arribés fins a Amèrica amb les seves *Cançons negres*, que es continuen gravant amb les veus de cantants internacionals com la de Joyce DiDonato. El record d'aquella generació noucentista reforça el testimoni dels nostres compositors “deuentistes” –com Salvador Brotons, Jesús Rodríguez Picó, Albert Guinovart, o Albert Garcia Demeštres–, que, a diferència de fa cent anys, es troben en un context ben poc poètic i amb uns ideals culturals que només parlen de rèdits econòmics.

En règim d'exclusivitat

PER JOSEP PASQUAL

Amb el creixement artístic de la cobla, els darrers anys ha pres força l'ús de la paraula “coblisme” per remarcar-ne la faceta més propera al concertisme simfònic. De passada, la denominació deixa constància de la distància que està prenent la formació instrumental en relació amb el sardanisme de caire més popular, dues esferes en què regeixen usos i costums diferents que fan de mal barrejar. La línia que separa un concert de música de cobla d'una festa musical amb cobla la dibuixen justament aquests usos i costums, i en marquen la puresa d'un model i de l'altre. Optar per un o per l'altre és qüestió de decisions personals, perquè en definitiva tothom se senti còmode allà on s'hi vulgui sentir. La llibertat es tracta d'això.

La cobla i la sardana s'han entès fins ara com una mena de binomi indestructible. És obvi que són dos elements potser complementaris, però diferenciats, i malgrat tot, a la societat li costa separar-los. Per a gairebé tothom, cobla és sardana de la mateixa manera que sardana és cobla. Fins i tot, per al públic més melòman, i sorprenentment, fins i tot també per als qui fan de la música la seva eina de treball, tant des del vesant creatiu i interpretatiu com des dels observadors críticoanalítics. El sardanisme (això vol dir, els gestors de la festa sardanista al carrer) és qui més afavoreix la confusió dels termes, i de fet no és estrany: la cobla està accelerant la seva evolució en una proporció inversament proporcional al suport social que obté la festa sardanista. Al sardanisme li interessa el binomi, però això no justifica que els sectors més professionalitzats de la música s'hi deixin entabanar.

Però les cobles també hi tenen la seva responsabilitat. No paren de donar mostres contínuament del seu valor estrictament musical i artístic, però la rutina de tants i tants anys pesa, i com que el seu destinatari natural ha estat el públic eminentment sardanista, a nivell comercial s'hi han dedicat gairebé en exclusiva. No hi ha dubte que és el sector d'espectadors més sensible i més fàcil de convèncer, però tampoc no hi ha dubte que comercialment parlant, les cobles cometen l'error de basar la seva política de difusió en aquesta franja de públic gairebé en exclusiva. Els és més senzill perquè no els fa falta explicar-los grans coses, però la qüestió és que el producte que ofereixen és d'un abast estètic molt més ampli. Quan els apriorismes tenen la virtut de mostrar-se com a fets inamobibles, obrir camins no és fàcil i menys en temps de crisi. En tot cas, sembla que les cobles estan aixecant barreres, i a més de reforçar els seus projectes artístics, s'obren a sectors socials d'abast realment generalista. Festivals de música, fires d'espectacles, mitjans de comunicació més enllà dels sectorials, maneres de presentar-se... Cal que hi creguin fermament, en aquestes altres esferes, i que hi apliquin els usos i costums que són inherents a aquestes esferes. Són passes que queden per fer, i per fi s'hi està posant fil a l'agulla. Perquè la cobla, en exclusiva, és de tothom, i la versatilitat també s'ha de demostrar en la gestió.

Cors i compositors

QUINA ÉS LA RELACIÓ ENTRE ELS CREADORS CATALANS I LA MÚSICA CORAL?

PER RICARD BORDAS

Amb el mes de gener, els concerts de nades arriben a la seva fi. Cors d'arreu del món han ofert *El Messies* de Händel, el *Gloria* de Vivaldi, nades populars o potser el *Gloria* del compositor britànic John Rutter, *Lux Aurumque* d'Eric Whitacre, *O magnum mysterium* de Morten Lauridsen, *Christmas Cantata* de Daniel Pinkham o nombrosos *medleys* (amanides) de nades, que als Estats Units són tan populars com *El Messies*. Amb el mes de gener arriba el temps de preparar el nou repertori. Molts cors americans ofereixen un repertori que inclou compositors del país del segle XX i XXI, molts dels quals bastant desconeguts del públic català. A l'última edició de la conferència nacional de directors de cors americans (ACDA) a Chicago, on hi havia uns cinc mil directors de cor, hi van participar nombrosos cors seleccionats de gran qualitat d'arreu del país, molts de caire universitari. Gairebé tots van oferir alguna peça d'un o més compositors americans i, en molts casos, estrenes mundials. Cors universitaris, d'església, infantils i juvenils, cors d'homes i noies, i diverses societats corals, ofereixen amb gran freqüència estrenes mundials de compositors locals amb motiu d'alguna celebració, conferència, o alguna diada especial. Centenars de compositors americans són professors en institucions universitàries, públiques o privades, que promouen la seva creació artística, tot facilitant la publicació de les seves composicions amb ajuts econòmics o amb altres incentius. Si hi afegim que hi ha milers de cors als Estats Units, no és estrany que es trobi un gran nombre de repertori publicat de compositors americans que s'adaptin a tots els nivells de cantaires i gustos del públic.

Fa uns mesos, la «Revista Musical Catalana» publicava un article amb referència a aquest mateix tema. L'article oferia un panorama no gaire optimista de la col·laboració entre els cors i els compositors catalans. Encara que Catalunya sigui un país petit, tenim una gran tradició coral, amb un repertori ric i divers, i que és incomparable amb altres països, incloent-hi els Estats Units. El futur d'aquesta riquesa del repertori coral català passa necessàriament per trobar una col·laboració permanent entre entitats corals i compositors. Si els directors de cors i promotors de concerts catalans es plantegen sempre d'incloure una o més estrenes de compositors catalans als seus programes de concert, i

els compositors, per la seva banda, faciliten que les seves composicions siguin accessibles als diferents nivells de cors i de públic, el futur del nostre patrimoni coral estarà garantit. No cal dir que una editorial que publiqui les composicions, així com distribuïdors nacionals i a l'estranger, també són necessaris. De moment, trobar repertori coral de compositors catalans als Estats Units mitjançant els distribuïdors americans és bastant difícil.

Seria interessant també que, a part de les anualitats que els cantaires de cor paguen com a socis, la gent aficionada al cant coral hi pogués fer donacions desgravables de 100, 1.000 o 10.000 euros al seu cor preferit, o al cor del barri. És així, amb donacions de gent filantròpica que vol ajudar a promoure la cultura de la comunitat, i sense haver de dependre de cap institució pública, que agrupacions corals, grans i petites, de barri o de renom nacional als Estats Units, poden comprar nombroses partitures, encarregar noves peces a diferents compositors, pagar al director, al pianista, solistes, instruments, o fins i tot donar beques a estudiants. Però aquí ens endinsaríem en un tema ben diferent, com és el de la Llei del mecenatge, que potser ho serà d'un altre article.

Era l'estiu, crec que de l'any 1982, quan jo era cantaire de la Coral Càrmina, sota la direcció de Jordi Casas, quan vam fer un intercanvi amb un cor de Heidelberg. L'última nit del cor alemany a la Ciutat Comtal, els "carminaires" vam esperar-los, a les fosques, a les escales del vestíbul de la residència on eren allotjats. Quan el cor alemany entrà a la residència, vam començar a cantar el *Madrigal* de Taltabull, que va crear una atmosfera inoblidable per a tots els presents. Com aquesta petita joia de madrigal, el repertori català n'ofereix moltes d'altres, i s'ha de fer tot el possible perquè compositors contemporanis de gran talent puguin veure el seu treball interpretat i publicat, no tan sols a Catalunya, sinó també a altres indrets del món.

Joan Oller i Oriol Pérez Treviño

QUIN ÉS EL 'TEMPO' DE LA MÚSICA A CATALUNYA?

PER MERCEDES CONDE PONS I JAVIER PÉREZ SENZ

Reportatge gràfic: May Zircus

Reportatge gràfic: Eva Guillemet

Diuen que les crisis incentiven la creativitat. Tant el Palau de la Música Catalana com l'Auditori de Barcelona acaben d'iniciar nova etapa en un context en què la crisi sembla el leitmotiv. Excel·lència, participació, compromís social i catalanitat són els valors als quals vol aspirar el Palau de la Música. L'Auditori de Barcelona es vol situar com a institució cultural pública de referència, amb l'OBC com a eix vertebrador de la seva activitat. Per separat hem plantejat als seus directors, Joan Oller i Oriol Pérez Treviño, les mateixes qüestions en sengles entrevistes en les quals revelen els punts clau dels seus programes per a les dues institucions musicals més rellevants del país.

Com enfronten el Palau de la Música Catalana i l'Auditori la crisi econòmica i les retallades de l'Administració pública sense que es vegi afectada la qualitat artística de la programació?

Joan Oller: Per afrontar un futur amb menys recursos però sense rebaixar la qualitat, l'única possibilitat és reduir la quantitat. En el cas del Palau de la Música Catalana estem explorant altres fonts d'ingressos i diverses alternatives que puguin compensar, encara que sigui parcialment, la pèrdua de recursos públics, com són les visites turístiques guiades, que ja representen actualment una part important del pressupost, o la botiga, que fins ara estava fora del Palau i ja té un nou emplaçament dins l'edifici, cosa que pensem que en pot fer duplicar els ingressos.

Oriol Pérez Treviño: La crisi afecta a la quantitat de concerts. L'Auditori ha estat una casa d'acollida on cabia tot, cicles de música de cambra, formacions residents com el Quartet Casals i el Barcelona 216, i, òbviament, l'activitat regular de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) i la Banda Municipal de Barcelona. I aquesta diversificació de l'oferta genera molts costos, així que les retallades exigeixen reduir la quantitat i concentrar l'oferta. Estem parlant de reduir els concerts entorn del 40%, que és una retallada considerable.

La música clàssica hauria de finançar-se més amb capital privat que no pas públic?

J. O.: La música clàssica en tant que és un bé cultural, un element necessari en la

nostra societat, ha de tenir finançament públic. Això no vol dir que no es puguin buscar fórmules privades de gestió, com és el cas del Palau i d'altres promotors i empreses privades, però jo defenso que la música ha de tenir suport públic perquè representa uns valors, una tradició, un tipus d'art que si no és amb suport públic es perdrà, com es perdrien les obres d'art que hi ha als museus si no tinguessin conservadors i suport públic.

O. P. T.: L'excessiva diversificació de l'oferta i tantes direccions artístiques per a cicles sense un nexa comú ha diluït la personalitat de l'Auditori quan el que fa falta és crear un discurs musical i cultural. Una temporada ha de generar alguna cosa més que música, ha de generar complicitats amb altres disciplines. En aquest

sentit, penso en models com la Cité de la Musique, o la Salle Pleyel. S'ha de canviar el model, concebre una oferta pública atractiva en la qual s'han d'implicar els promotors privats. L'oferta pública sempre costarà diners a les arques, però això no significa renunciar a oferir una temporada amb prou atractius per atreure el gran públic.

És la rendibilització del lloguer de la sala una bona opció per augmentar els ingressos?

J. O.: Sí, ara per ara és així. Existeixen dos models de gestió de sala, el model anglosaxó i el model francòfon. El model anglosaxó es basa en el fet que tothom pugui llogar la sala, sempre que pagui la seva quota; el model francès i alemany gira al voltant de la figura del director de la sala, que és qui decideix tot el que hi passa a dins. El gran avantatge del model francès és que el director controla tots els continguts i, per tant, el projecte cultural és directament el que defensa el director. L'avantatge del model anglosaxó és que et permet generar molts més ingressos. La situació actual no permet prescindir del model anglosaxó. Preferim generar recursos a través del lloguer per tal de poder desenvolupar els nostres propis projectes. Aquesta, però, és una tradició molt llarga. El Palau sempre ha estat obert a totes les propostes. Però mai no tancarem les portes a ningú.

O. P. T.: Hi ha auditoris molt importants que demanen als promotors privats un nivell de qualitat en els seus espectacles d'acord amb el prestigi de la sala i, en aquest sentit, s'ha d'apostar pel lloguer de la sala com una importantíssima font d'ingressos, però no a qualsevol preu. S'han de buscar fórmules de coproducció amb els promotors privats, compartir filosofies artístiques, enriquir, en definitiva, l'oferta amb propostes des de l'àmbit privat que han de ser alguna cosa més que un simple negoci. La coproducció garanteix, a més, la transparència i l'ajustament de preus necessari, perquè l'accessibilitat a la sala és una qüestió fonamental. Si volem guanyar públics enmig d'una situació econòmica tan dura com la que estem travessant, és imprescindible facilitar l'accés a la sala a joves, estudiants, aturats, etc. També s'han d'assajar nous formats, acarar altres estils, sumar propostes musicals innovadores.

On està la clau per generar nou públic?

J. O.: Penso que aquest és el gran repte de la música clàssica a Catalunya i al

món, malgrat que Barcelona ha viscut un creixement de públic en l'àmbit de la música clàssica espectacular els darrers anys. L'ampliació de públic depèn de processos a llarg termini. Crec que les bases per fomentar el creixement de les audiències es troben en tres premisses. La primera és que res no és comparable a una experiència positiva; per a qui ve un dia i té una experiència positiva, la probabilitat de reincidir és molt més gran. La segona, els processos a través de l'educació són imprescindibles per plantejar el futur. I tercera, penso que el funcionament en xarxa, de recomanacions "boca-orella", que caracteritzarà el futur a través de les xar-

"Tot projecte cultural ha de tenir un vessant social, de compromís amb la societat de qui rep recursos i a la qual els retorna, i educatiu en tant que ha de configurar, ajudar al públic a generar un criteri, una estimació, un coneixement; això en el cas del Palau té una rellevància especial perquè forma part dels valors originaris del Palau" (Joan Oller)

"L'Auditori és la seu de l'OBC, i també de la Banda Municipal de Barcelona, i l'activitat d'aquestes dues formacions ha de ser el tronc d'un arbre programàtic coherent i sostenible" (Oriol Pérez Treviño)

xes socials i les noves maneres de comunicar-se, és clau per poder generar que hi hagi petits líders d'opinió que convoquin gent cap als concerts. Miro amb profunda preocupació la pèrdua progressiva del que podríem anomenar la "classe mitjana" de públic. La música clàssica tradicionalment tenia una franja mitjana de concerts, de regularitat, que era molt benvinguda i ara, més aviat, temo que aquesta regularitat es converteixi en rutina.

O. P. T.: La clau està en la disposició d'una oferta programàtica i coherent, així es guanya complicitat amb el públic; també amb una bona col·laboració amb els promotors privats, treballant junts en la línia de construir la gran casa de la música que

ha de ser L'Auditori. I també és imprescindible fer un treball rigorós en l'àmbit de l'educació musical, perquè molta gent que estudia música no acabarà essent un músic professional, però sí un gran consumidor de música. El més estrany és la situació actual, en què molts estudiants de música gairebé no trepitgen els auditoris, i la causa no és sempre la falta de recursos. S'ha de guanyar públic des de les mateixes escoles de música. I s'ha de recuperar el contacte amb la ciutat, amb les persones, aconseguir que els barcelonins sentin l'OBC com quelcom que és seu. L'Orquestra ha de ser més visible, tenir més presència als barris. S'han d'aprofitar les festes de la Mercè per implicar més l'Orquestra en la vida de la ciutat.

Catalunya té prou orquestres?

J. O.: Jo plantejaria més aviat què és sostenible i què no en els temps que corren, i en aquest sentit està clar que les orquestres a l'Estat espanyol estan patint i patiran per la reducció de recursos públics, que és el que les sosté especialment. Com a afecionat a la música, no puc deixar de voler que hi ha hagi com més orquestres millor, però crec que té més sentit treballar amb les orquestres ja existents perquè tinguin la màxima qualitat i siguin al màxim de solvents.

O. P. T.: No hi ha prou orquestres. Crec sincerament que l'oferta crea la demanda, però també crec que no té sentit posar en marxa orquestres que no responen a un projecte artístic clar i que, en moltes ocasions, són un simple projecte personal d'un director que crea una orquestra per assegurar la seva activitat. I les orquestres a mida de les necessitats d'un director no serveixen. El que falta són orquestres amb un projecte artístic clar, coherent i sostenible, més enllà de la simple demanda de subvencions.

Com a nou membre de l'ECHO, quins són els punts que fan que el Palau de la Música tingui l'encaix dins d'una associació com aquesta?

J. O.: L'European Concert Hall Organisation és una organització on l'entrada està molt restringida i s'hi vol mantenir un nombre reduït de participants. Són sales d'Europa que han de voler liderar un projecte de transformació musical i social de l'entorn. Han de tenir una certa ambició programadora, no hi són admeses les sales que són "contenidors" ni tampoc aquelles que estan només condicionades

per una sola activitat. L'entrada del Palau a l'ECHO és una molt bona notícia perquè representa un àmbit de relació molt positiu per al Palau amb sales que, d'alguna manera, són "germanes" del Palau, per la data de naixement i fins i tot per la forma com van néixer. Parlo del Musikverein o la Konzerthaus de Viena, el Concertgebouw d'Amsterdam, el Beaux-Arts de Brussel·les o la Philharmonie d'Estocolm, sales històriques que es van reconvertir i ara presenten programes potents en cadascuna de les seves comunitats. Les potencialitats que això dona al Palau són moltes en àmbits molt diversos, des d'ajudar a difondre els intèrprets catalans, tenir produccions de més cost en coproduccions amb les altres sales, fer accions conjuntes per a patrocinadors i aprendre, naturalment, els uns dels altres. Hi ha molts camins i miro amb satisfacció que Barcelona s'hagi convertit en la quarta ciutat d'Europa que té dues sales a l'ECHO. Només París, Londres i Viena tenien aquesta circumstància.

En aquest sentit, L'Auditori, que ja ho era des de fa cinc anys, i el Palau recentment ens situem en aquest punt i això ha de ser un estímul per intentar fer les coses cada dia millor.

Quin paper ha d'ocupar l'OBC en la programació de L'Auditori?, està satisfet del model d'orquestra que tenim?

O. P. T.: L'Auditori és la seu de l'OBC, i també de la Banda Municipal de Barcelona, i l'activitat d'aquestes dues formacions ha de ser el tronc d'un arbre programàtic coherent i sostenible. El que crea prestigi és una programació coherent, amb bons solistes, directores i compositors, i l'objectiu ha de ser la solidesa de l'orquestra i els diversos grups de cambra que sorgeixin de la seva plantilla. El treball cambrístic dels músics d'una orquestra és vital per assegurar-ne la qualitat i flexibilitat, i s'haurà de revisar el model existent per afavorir la creació de més grups i generar més il·lusió i compromís en els músics. L'excel·lència i qualitat de l'OBC depèn de molts factors, no només d'oferir el nombre més elevat possible de concerts. S'ha d'explicar als polítics que convé que l'Orquestra faci



menys concerts per guanyar temps que s'ha de dedicar a més assajos i participar en projectes educatius i socials que facin possible una més gran implicació de l'OBC en la vida de la ciutat. No tot es redueix a donar més programes, s'ha d'estrènyer la relació de l'orquestra amb la seva comunitat, tal com fan formacions com la Filharmònica de Berlín amb Simon Rattle; la Filharmònica de Los Angeles amb Gustavo Dudamel, exemples que cal seguir. Ja hem parlat de la programació amb el titular de l'OBC, el Pablo González, de la necessitat de dissenyar programacions amb grans temes com a fils conductors per generar més complicitats amb el públic. S'ha de parlar més amb els músics, comptar amb la seva opinió, amb la seva implicació en un projecte artístic que s'han de fer seu. L'objectiu és formar un nucli de músics, un equip que actuï com a interlocutor, més enllà dels aspectes sindicals, del pols diari laboral.

Quin paper ha d'ocupar en la programació l'atenció a l'educació i a la dimensió social?

J. O.: Penso que tot equipament cultural

serà educatiu i social, o no serà. Però m'agradaria afegir que, a més, ha de ser excel·lent en el que fa, o sinó, no sobreviurà. Penso fermament que tot projecte cultural ha de tenir un vessant social, de compromís amb la societat de qui rep recursos i a la qual els retorna, i educatiu en tant que ha de configurar, ajudar el públic a generar un criteri, una estimació, un coneixement; això en el cas del Palau té una rellevància especial perquè forma part dels valors originaris del Palau. El Palau neix com un resultat del moviment de cors de Clavé, que el que promouien era un aspecte de la integració social i educativa; després s'hi afegeix l'excel·lència i la catalanitat. El Palau, doncs, té en el seu origen, i en el seu futur, aquests valors.

O. P. T.: L'activitat educativa de L'Auditori ha de continuar tenint un gran protagonisme. Hi ha marge per a la creació de noves estratègies pedagògiques i en aquest terreny és desitjable i necessari un intercanvi de projectes entre els

departaments educatius del Palau, el Liceu i L'Auditori. Quant a la dimensió social, hi ha molt per fer, com abans comentava, a l'hora d'aconseguir la implicació de l'Orquestra en la vida de la ciutat. La idea és obrir camins perquè l'OBC i els grups de cambra que formen els seus músics s'impliquin en projectes socials, que actuïn en barris degradats, hospitals, presons, etc.

Com cal tractar els músics catalans?

J. O.: Jo crec que ha d'haver-hi un compromís clar i manifest, sobretot en la programació pròpia del Palau, vers els intèrprets i compositors del país. Era així tradicionalment i ha de continuar així en el futur. Però s'ha de fer d'una manera intel·ligent. El repte és més aviat que a Palau 100 hi hagi una obra d'un compositor català que no pas posar molts compositors catalans en cicles minoritaris. La meua opinió és que les quotes no són la millor manera per assolir-ho.

O. P. T.: No crec en les quotes. S'ha de donar suport als músics catalans, als joves intèrprets, als grups de cambra, però no per una qüestió d'identitat, sinó per

la qualitat i viabilitat dels projectes. S'ha de prioritzar la qualitat, perquè han de ser competitiu si aspiren a treballar als grans auditoris.

El Palau i L'Auditori haurien de tenir personalitats artístiques diferents? Quines són les seves principals senyes d'identitat?

J. O.: El Palau i L'Auditori són institucions diferents i és lògic que desenvolupin projectes relativament diferents. Jo diria que el que les fa diferents, d'entrada, és l'arquitectura. El Palau, per començar, és una sala Patrimoni de la Humanitat, per la declaració de la UNESCO, modernista, en la qual l'arquitectura mateixa parla. L'arquitectura de L'Auditori és moderna, amb una sala gran diàfana, i això les fa totalment diferents. També són diferents de titularitat: L'Auditori és públic i neix amb una voluntat pública de difusió de la música i també perquè l'OBC hi tingui la seva casa, i el Palau, que és de titularitat privada, neix amb voluntat de servei públic des de la iniciativa privada, perquè l'Orfeó Català tingui la seva casa. El Palau té unes possibilitats per ser l'edifici que és, de generar recursos i d'expressar-se a través dels ciutadans de Barcelona, mentre que L'Auditori, per localització, té més possibilitats de desenvolupar-se cap a la gent que no és de Barcelona però viu a prop de la ciutat.

O. P. T.: Sí, crec que sí, han de tenir personalitats artístiques diferents i en el cas del Palau està clara la necessitat de potenciar l'activitat coral; és la seu de l'Orfeó Català. A L'Auditori, l'OBC és l'eix vertebrador d'un discurs artístic. Però al final, la personalitat la marca la persona que està al capdavant de cada institució. I crec que la programació de L'Auditori serà molt diferent de la del Palau.

Hi haurà acords artístics entre les dues principals sales simfòniques del país?

J. O.: Jo penso que sí, crec que hem de ser-ne capaços i treballarà perquè això sigui possible. Crec que hi ha moltes línies de col·laboració, d'entrada. Nosaltres tenim



cors, ells tenen orquestra i aquí ja hi ha una primera línia de col·laboració. A més, un dels programes de l'ECHO és el cicle Rising Stars que organitza gires per totes les sales membres de sis solistes joves cada any. Tal com passa a Viena, que es divideixen els artistes entre la Konzerthaus i el Musikverein, nosaltres també ho farem entre el Palau i L'Auditori. Crec que hi ha moltes línies de col·laboració que hem d'explorar amb el nou director de L'Auditori.

O. P. T.: Crec necessària una línia de col·laboració artística. Per què l'OBC no pot actuar de forma més assídua al Palau, que va ser-ne la seu durant tants anys? De la mateixa forma que hi ha un acord de col·laboració entre el Liceu i L'Auditori, s'ha d'aconseguir quelcom similar amb el Palau. Finalment, tot depèn dels objectius, del concepte artístic. En el cas de la figura del compositor resident, estem treballant en una idea distinta, com és convidar cada any un compositor estranger per mostrar la seva personalitat conjuntament amb un altre compositor del país, una fórmula molt atractiva per al públic perquè posa en perspectiva la creació contemporà-

nia. També hi ha acords per compartir el cicle de l'ECHO Rising Stars, un club al qual acaba d'entrar el Palau i en el qual L'Auditori té compromís de permanència per un any.

Quines han de ser les regles del joc per exercir una sana competència?

J. O.: Les regles del joc són tan simples i universals com que cada un fa una proposta i el públic tria. Insisteixo, però, que el gran objectiu que hem de compartir és l'ampliació de públic, no barallar-nos pel públic existent. Si pensem en aquesta línia, ens estem equivocant.

O. P. T.: La transparència i la confiança mútua. Aquí no té sentit una rivalitat com al món del futbol, perquè tot reverteix en la cultura melòmana de la ciutat i del país.

Barcelona compta amb un teatre d'òpera com el Liceu; quin paper ha de tenir l'òpera al Palau i L'Auditori?

J. O.: Si en alguna ocasió es fa òpera al Palau –que es farà–, serà sempre condicionada per les limitacions escèniques de la sala. Seran òperes en versió de concert o semiescenificades i no deixaran de tenir un caràcter esporàdic. Enguany tenim un projecte, *El giravolt de maig* de Toldrà, en coproducció amb el Liceu, i per a l'any vinent tenim un projecte molt interessant de caire operístic. Igual que ens hem de coordinar amb L'Auditori, també ho hem de fer amb el Liceu. Hi ha idees comunes que presentarem aviat.

O. P. T.: En aquest sentit, crec que l'òpera no pot ser un gènere exclusiu del Liceu i s'han de buscar línies d'actuació artística complementàries. Hi ha molts títols als quals convé la forma concertant i té sentit fer-ho, com passa amb *El castell de Barba blava* de Bartók, que oferirem a L'Auditori. El 22 de maig de 2013, just el dia que es compleix el bicentenari del naixement de Richard Wagner, L'Auditori oferirà *L'holandès errant* en una versió de concert dirigida per Marc Minkowski amb Les Musiciens du Louvre, és a dir, Wagner amb instruments d'època, quelcom que no fa el Liceu i que té molt d'atractiu. ♦

D'un 'Burbero' a un barber

MARTÍN I SOLER, CONTEMPORANI DE MOZART

PER JAUME RADIGALES

Oportunisme al Liceu? Revisió de dues òperes amb trets comuns? Comparació (odiosa) entre un valencià i un salzburguès? Passin i llegeixin.

En un llibre molt celebrat a França, l'escriptor Henri Ghéon acabava les seves *Promenades avec Mozart* –aquest és el títol– amb una frase que es pot llegir amb una marcada estereofonia, atesa la solemnitat de què està revestida: “Caldrà oblidar Mozart per començar a estimar els altres.” La prosa grandiloqüent de Ghéon no deixa d'amagar un problema seriós: com cal valorar els contemporanis d'un personatge tan singular com Wolfgang Amadeus Mozart? Si deixem de banda l'únic a qui no li fa ombra i que no era altre que Franz Joseph Haydn, el cert és que ho tenen magre compositors com ara Giovanni Paisiello, Antonio Salieri, Domenico Cimarosa o Vicent Martín i Soler.

Potser no ho tenien tan malament al seu temps, quan eren (al contrari de Mozart) els músics més celebrats, aplaudits i estrenats del moment, però la posteritat els ha situat en un lloc de vegades ocasionalment baix en un escalafó el primer lloc del qual ocupa sens dubte l'autor de *Le nozze di Figaro*.

Aquesta, precisament, és l'òpera que el Liceu ha programat aquesta temporada en dies alterns amb *Il burbero di buon cuore* de Vicent Martín i Soler. L'objectiu és lloable, però abans de començar el joc, la partida està guanyada en favor de Mozart. I és que la concepció dramàtica (teatral) de *Le nozze...* està a anys llum de la gràcia i l'eficàcia *buffa* (i poca cosa més) d'*Il burbero...* Per tant, i parafrasejant Ghéon, caldrà oblidar el barber Figaro per estimar en la seva justa mesura el “burbero”.

Llocs comuns

Il burbero di bon cuore i *Le nozze di Figaro* tenen en comú moltes coses. Entre d'altres, el llibretista i les circumstàncies. Vegem-ho.

El valencià Vicent Martín i Soler va arribar a Viena, procedent d'Itàlia, el 1785. I va romandre a la capital imperial fins al 1788. Al llarg d'aquells anys, i fins i tot durant el posterior període londinenc, va col·laborar en cinc ocasions amb Lorenzo Da Ponte, un altre nouvingut, que havia arribat a Viena el 1783 recomanat per Salieri. Esdevingut poeta de la cort, va ser un dels més reconeguts llibretistes del moment, tot i ser víctima de no poques enveges i conxorxes de poetes rivals.

En les seves *Memòries* (de lectura obligada), Da Ponte sempre va reconèixer el talent de dos dels compositors amb qui va treballar, “Martini lo Spagnuolo” –com era conegut el valencià– i Mozart. I el cert és que la intel·ligència d'apontiana va saber-se posar al servei d'aquells compositors, cosa que es pot verificar en llibrets ben construïts i amb un rerefons crític evident, especialment els de *L'arbore di Diana* per a Martín i Soler (1787) i *Così fan tutte* per a Mozart (1790).

Les circumstàncies entre *Il burbero di buon cuore* i *Le nozze di Figaro* també ens fan participar de llocs comuns, per exemple el fet que ambdues òperes estiguessin pensades per a la companyia del Burg-

theater de Viena, on es van estrenar els dos títols el mateix any (1786), primer la de Martín i després la de Mozart. L'èxit va ser mesurat en tots dos casos, però aviat Martín i Soler es va guanyar un lloc al cor dels vienesos (i fora de la ciutat imperial) amb l'estrena, també el 1786, d'*Una cosa rara*, fins al punt que Mozart la cita en l'escena del sopar de *Don Giovanni*, juntament amb un fragment d'una òpera de Sarti i de *Le nozze di Figaro*. Amb aquest gest, Mozart reconeixia la vàlua i l'èxit del seu col·lega, tot i recordar-nos el seu propi èxit (a Praga més que no pas a Viena) de *Le nozze di Figaro*.

I encara més, per a una represa d'*Il burbero...* a Viena el 1789, i quan Martín i Soler ja era a Londres, la soprano que interpretava el paper de Madama Lucilla va demanar dues àries noves. Amb la base del mateix llibret, va ser Mozart l'encarregat d'escriure les noves versions de “Chi sa, chi sa, qual sia” i “Vado, ma dove? O dei!”, respectivament K. 582 i K. 583 del catàleg mozartí.

Comparacions odioses

Tant l'òpera de Martín i Soler com la de Mozart es basen en dues obres de teatre escrites en francès, per bé que en el primer cas (*Le bourru bienfaisant*) l'autor sigui el venecià Carlo Goldoni. En el cas de *La folle journée* ou *Les nocces de Figaro*, tant Mozart com Da Ponte van haver de convèncer l'emperador de les bondats de la peça, al marge de la polèmica que la



comèdia original de Beaumarchais havia suscitat a França per les seves invectives contra l'aristocràcia.

Precisament aquí és on es troba un dels primers elements que enfronten una i altra òpera, i que són incomparables. Mentre que *Il burbero...*, malgrat el to sentimental donat a personatges com Angelica, és una comèdia de situació, *Le nozze...* té tan sols de comèdia la forma externa, la trama i el nus revestit d'emblemàtic d'alcova. Però en el fons és una altra cosa, perquè hi sabem reconèixer el drama de la dona abandonada (la comtessa), el naixement a l'edat adulta i el primer contacte amb la gelosia (Figaro) i la contradicció de l'adolescent (Cherubino). El caràcter revolucionari de la peça de Beaumarchais, a més, es tradueix en el cas de Mozart en la voluntat que "*la noblesa de classe simbolitzés la noblesa de l'esperit*", com va assenyalar Joseph Kerman a *Opera as Drama*.

Aquesta profunditat de *Le nozze...*, unida al tractament musical que dóna lloc al miracle dels números concertants

(especialment el brillantíssim segon acte), no es troba ni de lluny en la partitura de Martín i Soler. Però no perquè el valencià fos inferior a Mozart (ningú no pot ser inferior a un geni, senzillament perquè el geni està per damunt del bé i del mal), sinó perquè Martín i Soler es va cenyir exclusivament a les convencions del gènere *buffo* (o, si es prefereix, *dramma giocoso*) a què s'adscriu *Il burbero di buon cuore*. En aquest sentit, és bo recordar que quan l'emperador Josep II va assistir a l'estrena d'*El rapte del serrall*, va dir-li a Mozart que l'obra li havia agradat tot i haver-hi "*massa notes*". El cert és que, tractant-se d'un *singspiel*, el monarca tenia raó. Però Mozart no concep mai el teatre des de la superficialitat o el divertiment, sinó que se'n servia per construir situacions i personatges de pedra picada, reconeixibles en els seus límits i la seva riquesa més de dos-cents anys després de la gestació.

Per contra, una òpera com *Il burbero...* es limita a ser el que és: un divertiment, una trama ben construïda sobre un argument còmic amb moralitat final. I després, a sopar de gust com si res no

Escena de la producció d'*Il burbero di buon cuore*, que es pot veure al Liceu els dies 27, 29 i 31 de gener i 2, 4 i 6 de febrer

hagués passat. Martín i Soler es va limitar a complir el seu deure. Però, això sí, hi va esmerçar talent malgrat el material d'autoprèstec amb què farceix la partitura. Tot i dos finals d'acte més o menys elaborats a mode de concertants, la resta de l'òpera es redueix a àries separades per recitatius, que s'adscriuen a les convencions del teatre operístic del seu temps: tantes àries per a tants personatges, en funció de la categoria dels seus intèrprets. I punt. Això sí, amb inventiva i originalitat melòdiques, molt superiors al qüestionable talent de Salieri, però a anys llum de la saviesa mozartiana.

Col·locar en un mateix escenari, en dies alterns, els dos títols, obliga a fer un exercici disciplinat de contenció i d'evitar comparacions (sempre odioses). I, sobretot, d'oblidar Mozart i les seves *Nozze di Figaro* quan escoltem *Il burbero di buon cuore* de Martín i Soler. ♦

Tugan Sohkiev

UNA BATUTA JOVE QUE VE DE L'EST

PER ALBERT TORRENS

La temporada passada, una formació orquestral de prestigi creixent –l'Orquestra Nacional del Capitoli de Tolosa de Llenguadoc (ONCT)– oferia a l'Orfeó Català participar en la seva temporada estable de concerts. La formació coral, que al seu torn va acollir la simfònica en un concert del cicle Palau 100, es va posar així a les ordres del titular de l'orquestra, un jove director de l'àmbit exsoviètic (nascut el 1977), molt prodigat a Europa, però poc al nostre país. Sokhiev torna a Barcelona aquest mes de febrer dins la temporada de l'OBC, però, novament, amb la seva orquestra.

Tant les seves biografies com moltes crítiques en destaquen la joventut, quelcom que no sembla tan positiu per a un director com ho seria per a un altre tipus d'interpret –per exemple, un solista. En quin moment ser jove deixa de ser un avantatge per convertir-se en un inconvenient?

Per dirigir sempre és un inconvenient ser jove, perquè de la mateixa manera que en la vida en general, el que es valora és una aproximació madura a la música i a l'orquestra. Malgrat això, crec que avui dia hi ha una gran generació de directors joves per als quals l'edat no és important, perquè actualment la velocitat a què madurem també és molt més ràpida que en temps passats.

Com a ciutadà de l'antiga Unió Soviètica, s'ha format en un país on molts músics estrangers acudeixen per estudiar. Com ho ha viscut?

Vinc d'una tradició molt forta, rica i profunda. Vaig tenir la sort d'estudiar amb grans professors de direcció –per exemple, Ilia Musin– en una ciutat com Sant Petersburg, posseïdora d'una atmosfera i unes escoles musicals de primeríssim nivell, d'on han vingut la majoria dels grans compositors russos... Per tot plegat, va ser allà que vaig decidir passar deu anys de la meua vida estudiant direcció. Va ser una decisió molt important que vaig prendre un dia i en la qual vaig treballar molt seriosament, conscientment

i escrupolosament.

Parli'ns d'un altre gran referent amb qui ha tingut l'oportunitat de treballar: Valeri Gergiev.

Gergiev és algú amb qui col·laboro constantment perquè també dirigeixo al Teatre Mariinski i perquè, des de molt jove, va ser una d'aquestes persones que va influir molt el meu desenvolupament com a artista i director.

Pel que fa a la dedicació al repertori simfònic i operístic, com quantificaria la seva dedicació a cadascun d'aquests dos gèneres?

Per a mi, cadascun té la mateixa importància, d'un cinquant per cent. Amb l'orquestra de Tolosa de Llenguadoc, hi faig molt de repertori simfònic, però també algunes òperes escenificades, semiescenificades i en versió de concert. I un cop l'any vaig a dirigir al Teatre Mariinski de Sant Petersburg. No puc separar una cosa de l'altra: realment van plegades i és un bon equilibri.

Ara fa tres anys que és al capdavant de l'ONCT, amb la qual té contracte fins al 2016. Quina avaluació fa de la seva relació amb els músics i amb l'orquestra?

Puc dir que, d'ençà de la meua arribada, juntament amb l'orquestra estem duent a terme molta més activitat. En primer lloc, a la mateixa ciutat: tant concerts

com diversos projectes socials i educatius que penso que són molt importants i que pretenen atreure als concerts gent que no està implicada en la música clàssica, com ara les generacions joves. D'altra banda, també hem desenvolupat molt la nostra faceta viatgera i, ara per ara, som l'orquestra francesa que més gires fa. Fora de Tolosa, fem de trenta a quaranta-cinc concerts cada any –que és molt!–, i això inclou les sales més prestigioses, com ara el Concertgebouw d'Amsterdam o el Musikverein de Viena... Tenim una residència a la Salle Pleyel de París, on toquem de tres a quatre vegades l'any. De manera que, en termes de desenvolupament artístic, puc dir que l'orquestra és ara molt més dinàmica i mòbil. També hem aconseguit incrementar el nombre de músics –de cent quatre a cent vint-i-cinc, que és el que l'actual règim polític de la ciutat ens permet–; per tant, hi ha molts nous músics joves, de talent, que vénen plens d'energies i d'idees, i això és fantàstic.

Entre totes les decisions no estrictament musicals que comporta la direcció titular d'una orquestra, quines li agraden més i quines se li fan més feixugues?

Ser director musical implica tots els aspectes del lideratge: des de l'artístic i musical fins a organitzar les coses per assegurar que els projectes van bé. A Tolosa, hi tinc un magnífic equip que treballa amb mi amb total coherència i plena comprensió, que estimen molt l'orquestra i volen que vagi endavant. Treballem junts en equip

A close-up portrait of Tugan Sokhiev, a man with dark, wavy hair and brown eyes, looking directly at the camera with a slight smile. He is wearing a dark grey polo shirt under a dark blue blazer. The background is blurred, showing what appears to be an indoor setting with wooden paneling.

Poques hores abans de presentar-se per primera vegada davant del públic del Palau de la Música, Tugan Sokhiev arriba al seu camerino amb el temps just d'atendre'ns abans de provar, amb l'orquestra i el cor, el so de la Sala de Concerts. Potser fruit d'aquest fet o d'un nerviosisme mal dissimulat, el seu posat és seriós i les seves respostes, breus i concises, però reflexionades. És clar que també poden ser característiques, totes elles, d'un home de caràcter eslav, treballador i rigorós, d'una refinada sensibilitat musical i possessor de totes les eines que li calen per prosseguir en el camí professional escollit.



i penso que aquest és un dels motius del desenvolupament exitós de l'orquestra.

La temporada vinent esdevindrà titular de l'orquestra Deutsches Symphonie de Berlín. Com prepara aquest repte i quins projectes ha pensat?

Primer de tot he de començar i després ja veurem com va i quins nous projectes hi puc aplicar. La Deutsches Symphonie és una orquestra molt bona, una de les més reconegudes de Berlín i que té una identitat molt especial. Desenvolupa uns projectes únics i molt específics i té un públic molt fidel. L'orquestra pertany a quatre accionistes i té una estructura complexa que inclou tant l'Estat de Berlín com la República alemanya, a més de la ràdio local i la nacional.

Sovint ha parlat de la idiosincràsia particular de cada orquestra en funció del país d'on prové. Malgrat que no ha dirigit sovint a casa nostra, com definiria el so de les nostres formacions?

En primer lloc, hi ha la qüestió del nivell de l'orquestra, sigui del país on sigui. A Europa, tenim grans orquestres com les filharmòniques de Viena i Berlín, o les or-

questres de Londres, que són fantàstiques, i després tenim orquestres diferents, que no tenen la mateixa categoria però que de vegades les superen en entusiasme i en la voluntat de fer i de tocar la música molt bé. Però sí que, a cada país, la manera d'interpretar depèn de l'escola, de la procedència dels músics, de la seva mentalitat, de molts aspectes, en definitiva. A Espanya, el que trobo fantàstic és la quantitat de grans sales de concerts que hi ha, fins i tot en ciutats petites –i lògicament a Madrid i Barcelona, que són ciutats grans. I crec que, gràcies a això, s'hi està començant a desenvolupar un enorme interès per la música clàssica que fa que, cada cop, més orquestres i solistes vinguin a tocar a Espanya. També veig que hi ha un interès creixent de les generacions joves i trobo que és molt bona la tradició del cant, que fa, per exemple, que aquí hi hagi molts cors de gran nivell, com l'Orfeón Donostiarra –que sovint tenim a Tolosa– o l'Orfeó Català, que ara hem tingut l'oportunitat de conèixer.

Acabem a propòsit de l'Orfeó, doncs. Quines impressions n'ha obtingut al llarg d'aquesta producció?

Aquesta primera col·laboració amb l'Orfeó

Català ha estat un descobriment molt maco i interessant per a nosaltres. Sé que el cor és molt antic i que és hereu d'una tradició molt llarga i poderosa de la qual Barcelona se sent molt orgullosa i per això ha estat un honor presentar aquest cor a Tolosa. A més, aquesta peça [*Un rèquiem alemany* de Brahms] és segurament un dels rèquiems més difícils que s'han escrit: és molt exigent per la manera com està escrit tant per al cor com per a l'orquestra. Però la manera com l'Orfeó la interpreta és molt bonica i els colors que el cor obté són meravellosos. Per a mi, és un gran plaer dirigir aquest cor i estic segur que Brahms n'estaria feliç. ♦

Tugan Sohkiev torna a Barcelona amb l'Orchestre National du Capitole de Toulouse a L'Auditori els dies 18 i 19 de febrer.

Amb la pianista Elisabeth Leonskaja com a solista, dirigirà obres de Dvorák, Schumann i Xostakóvitx.

1r Cicle de Música catalana JOAN MANÉN

Ateneu Barcelonès

PROGRAMA 2012

Dilluns, 20 de febrer a les 20.00h

Els nostres violinistes intepreten Manén

Concert inaugural • **ENTRADA LLIURE**

Jaime del Blanco	Carlota Amargós	Katia Novell
Laia Montserrat	Helena Satué	Sergi Alpiste
Charles Courrant	Christo Kasmetski	Kalina Macuta
Joel Bardolet	Joan Espina	Oksana Solovieva

Albert Giménez, piano

Presentadors: **Francesca Masclans i Sergi Mateu**

Dijous, 1 de Març a les 20.00h

Manén i Strauss: Cançons alemanyes

Recital veu i piano

Marta Mathéu, soprano • **Daniel Blanch**, piano

Presentador: **Xavier Chavarria**

Dilluns, 26 de Març a les 20.00h

Quartets de la generació modernista

Morera - Granados - Manén

Quartet de corda i piano

Quartet Manén

Kalina Macuta, violí • Jing Liu, violí

Vincent Fillatreau, viola • Laia Puig, violoncel

Daniel Blanch, piano

Presentador: **Francesc Cortès**

Dilluns, 12 d'abril a les 20.00h

Homenatge a cinc grans violinistes catalans

Toldrà - Massià - Costa - Manén - Brosa

Recital violí i piano

Edgar Pujol, violí • **Miki Aoki**, piano

Presentadora: **Mònica Pagès**

Dijous, 24 de maig a les 20.00h

Mompou i Blancafort: Epistolari íntim

Recital de piano

Jordi Masó, piano • **Sergi Mateu**, actor

Dilluns, 18 de juny a les 20.00h

La guitarra a Catalunya

De Tàrraga als nostres dies

Recital de guitarra

Àlex Garrobé, guitarra

ORGANITZA

ASSOCIACIÓ JOAN MANÉN

Cicle de Música catalana Joan Manén

Lloc

Ateneu Barcelonès

Carrer Canuda nº 6
08002 Barcelona

Venda d'entrades

El mateix dia del concert
a partir de les 18.30h
al vestibul de la Sala Oriol Bohigas
de l'Ateneu Barcelonès

Preus

Entrada: 12 €

(excepte concert inaugural)

Socis Fundació Mas i Mas: 9 €

Entrada lliure pels socis
de l'Associació Joan Manén
i de l'Ateneu Barcelonès

**Fes-te soci de
l'Associació Joan Manén
per 25€ a l'any
i tindràs entrada lliure
a tots els concerts**

Per fer-te soci o rebre informació
contacta amb:

Associació Joan Manén

C/ Indústria, 140, 5é 2ª - 08025 Barcelona

Tf. 93 265 24 45 / 600 516 681

associacio@joanmanen.cat

www.joanmanen.cat

ORGANITZA



PATROCINA

Ateneu Barcelonès
**A B C D E F G H I J K
L M N O P Q R S T U
V W X Y Z**

AMB EL SUPORT

Generalitat de Catalunya
Institut Català
de les Indústries Culturals

Ajuntament de Barcelona
Institut de cultura

Fundació
Frederic Mompou

MB
FUNDACIÓ MANUEL BLANCAFORT
www.manuelblancafort.org

ASSOCIACIÓ JOAN MANÉN
BARCELONA

COL·LABOREN

FUNDACIÓ MAS i MAS

Cat **M**úsica

REVISTA
MUSICAL
CATALANA

Ce
Culturæ
Espai cultural per a la societat i l'empresa

COLUMNA MÚSICA

la mà de guido

Associació
Eduard Toldrà

Benet Casablanca

AMB LA LONDON PHILHARMONIC

PER JOSEP BARCONS

Juan Lucas

A la pàgina web del supervendes mundial *The rest is noise* (traduït aquí com *El ruido eterno*) del prestigiós crític nord-americà Alex Ross, Benet Casablanca apareix entre el selecte grup de quinze noms que Ross qualifica com a «few notable Western European composers», compartint palestra amb músics tan insignes com Salvatore Sciarrino, Henri Dutilleux, Heinz Holliger o Tristan Murail. Òbviament no ha de ser Alex Ross qui dictamini la notabilitat o no de la música del compositor de Sabadell, però sí que és notable que Casablanca hi aparegui, precisament, com a compositor “notable”. I és que la seva presència tant a Europa com a la resta del món és tan notable com notòria. És a dir, que es fa notar.

La seva música –efectivament– ha despertat l’interès de festivals, orquestres, formacions cambrístiques i directors d’arreu. Des de l’atenció que li van començar a prestar fa temps el Quartet Arditti o la London Sinfonietta, fins a la que ara li dedica el fulgurant director Vladimir Jurowski en escollir una obra seva (*Darkness visible*) per a la gira que farà per Espanya amb la reputada London Philharmonic Orchestra. I no programa una obra que ja conegui, o que l’hagi atret per algun motiu concret, sinó que li encarrega una estrena! Un gest de confiança inaudit a la Península, que una obra d’un compositor del sud d’Europa sigui estrenada per una orquestra de renom internacional en una gira...

Quan Casablanca parla d’aquesta estrena, li brillen els ulls i afirma que “és com un petit somni”. Un somni que va originar-se amb la interpretació de les seves *Set escenes de Hamlet* a Anglaterra, amb la BBC Symphony Orchestra i Josep Pons, l’octubre del 2008. D’allà van sortir l’encàrrec del *Dove of Peace* per a la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, i també el contacte amb Vladimir Jurowski, a qui un crític anglès va trametre la partitura del *Hamlet*. A Casablanca, aquest fet el va agafar desprevingut: “Jo d’això no en sabia res, fins que vaig rebre un correu d’en Jurowski, i em vaig quedar de pedra.” A partir d’aleshores van creuar-se algun missatge, fins que, per casualitats d’agenda, tots dos van coincidir a Nova York el febrer del 2010. Fou a les acaballes de l’hivern novaiorquès que, en un assaig, Jurowski li encarregà una obra per a la gira que tenia programada per Espanya al cap de dos

anys. És a dir, per al febrer d’aquest 2012. Tot plegat, una història que, explicada en detall, Casablanca reconeix que “és una mica de conte de fades, però que va ser realment així...”.

Val a dir, en defensa de les fades, que no toquen pas qualsevol amb la seva vareta màgica... Acostumen a beneir només els que fan cas d’aquell refrany que diu que “a més de pregar, s’ha de treballar”. I Casablanca és un d’aquests treballadors incansables que, amb 55 anys, està vivint un moment dolç de la seva trajectòria. Després de la seva formació musical i filosòfica a Barcelona, va traslladar-se a Viena, que suposà per a ell “una alenada d’aire fresc!”. Allí, sota el mestratge de Friedrich Cerha, va continuar desenvolupant les eines de l’ofici i va aprofundir en la gran tradició de la modernitat, que Cerha (merescudament homenatjat enguany en el seu 85è aniversari) coneixia de primera mà com a director de l’emblemàtic grup Die Reihe. Més que afiliar-se a les derives experimentals de Darmstadt, Casablanca va continuar adscrit a un quefer que tenia en la densitat contrapuntística i en l’arquitectura motívica dos dels seus pilars fonamentals. Ara, trenta anys després del seu primer *opus*, continua apostant per una minuciositat d’escriptura d’una exigència rítmica terrible, que serveix per generar tant ràtzies melòdiques enceses com crepitacions palpitants en la textura. Amb el pòsit dels anys, però, les seves partitures han tendit a ser discursivament més esponjoses i diàfanes, amb una harmonia més dúctil, àmplia i acolorida, que té com a base –això sí– un univers sonor complex.

A aquesta evolució cap a una major transparència i ludisme, hi ha contribuït de ben segur la possibilitat que ha tingut darrerament d’escriure per a gran orquestra (“aquest instrument meravellós!”). Això l’ha dut a aprofundir en la riquesa de la paleta tímbrica i en la distribució de plans, i a acostar-se a un cert preciosisme d’escriptura de regust francès; sense perdre mai, però, l’interès en la discursivitat, la lògica motívica i l’organicitat del contrapunt. Com en l’oxímoron de l’obra que es podrà sentir el 27 de febrer al Palau de la Música, que parla de *fosc visible*, l’escriptura de Casablanca sembla tendir cada cop més cap a una claredat que s’aconsegueix –vet aquí l’oxímoron– a còpia de superposar múltiples capes de detalls. ♦

Hèctor Parra

MIRANT L'HORIZÓ

PER LLUÍS NACENTA

Quer



Després del reconeixement que va merèixer la seva òpera *Hypermusic Prologue* –estrenada al Centre Pompidou de París el 2009, i programada poc després al Liceu–, la consagració d'Hèctor Parra com, potser, la principal figura de la nova generació de compositors catalans sembla veure's confirmada per l'estrena de la seva obra *Caessant l'horizon* –que va tenir lloc el passat 9 de novembre– per una formació tan prestigiosa com l'Ensemble Intercontemporain, a la Cité de la Musique, on mai fins ara no s'havia estrenat una obra d'un compositor del nostre país. El públic no intervé en cap de les etapes d'aquesta consagració; es tracta d'una consagració institucional i sectorial –feta, si voleu, pels experts–, però això ho comentaré al darrer paràgraf, que si no no parlaré de res més.

Glenn Gould afirmava, en relació amb els poemes simfònics de Richard Strauss, que l'estructura conceptual a partir de la qual un compositor elabora la forma d'una peça –un programa literari en el cas d'Strauss, una teoria científica en el cas de Parra– té el mateix paper que la bastida en la construcció d'una obra arquitectònica: és una ajuda, un estímul, una guia per a la construcció, però l'obra resultant ha de ser-ne, tant en la coherència interna com en el sentit, plenament independent. Parra és un cas extrem de dependència d'aquesta mena d'estructures conceptuales no musicals. Tant *Hypermusic Prologue* com *Caessant l'horizon* s'inspiren molt directament en les teories cosmològiques de la catedràtica de física Lisa Randall, que, en el cas de la primera d'aquestes obres, fou fins i tot autora del llibret. Són dues, principalment, les idees d'aquesta catedràtica que fascinen Parra: la imatge d'un univers la vertadera estructura geomètrica del qual ens és imperceptible, si bé no inconcebible, i la imatge de l'univers enorme, fred i indiferent, davant la qual l'home sent, com deia Josep Pla, “la seva inanitat i la seva petitesa aclapadores”. Sobre la base d'aquest plantejament, Parra s'esforça, en la seva música, a dir que, respecte de l'enormitat insondable i indiferent de l'univers, la vida d'aquest ésser minúscul i fràgil no està, malgrat tot, mancada de sentit.

L'oient no pot, ni de bon tros, descobrir aquests complexos plantejaments de Parra limitant-se –com té tot el dret de fer– a escoltar la seva música. Però sí que hi troba, de forma prou

evident, la gran tensió que aquest plantejament problemàtic confereix al material sonor. Tant en *Hypermusic Prologue* com en *Caessant l'horizon*, els extrems contrastos tímbrics i de registre i l'elevadíssim grau d'exigència a què els intèrprets han de fer front són testimoni de la tensió intel·lectual i l'ambició expressiva amb què ha estat perfilat cada compàs. I al treball minuciós dels detalls, cal sumar-hi una severa voluntat de coherència en la forma global de l'obra –especialment en el cas de *Caessant l'horizon*, car en *Hypermusic Prologue* l'articulació dramàtica pròpia d'una òpera impedeix la unitat formal estricta. No podia ser altrament: Parra ambiciona consignar en la seva música una visió de l'univers en conjunt, i de la vida humana en conjunt, i del conflicte, i l'enyorada conciliació, entre l'un i l'altra.

Val la pena preguntar-se, però, què en resulta d'aquesta ambiciosa voluntat expressiva. En resulta, no hi ha dubte, un treball instrumental i formal que farà les delícies de l'oient expert. Però, més enllà d'això, de l'ambició contingut filosòfic i del missatge gairebé messiànic de Parra, qui se'n farà ressò? La resposta habitual a aquesta mena de preguntes inquietants, que és la resposta, diguem-ne pedagògica –cal educar els joves perquè un dia siguin capaços d'apreciar aquesta música tan complexa–, queda lluny de resoldre el problema. El públic melòman de Viena esperava amb ànsia l'estrena de la propera simfonia de Beethoven, no perquè hagués rebut una educació musical exquisida, sinó perquè Beethoven utilitzava un llenguatge musical que era viu a la cultura del seu temps. Com he dit a l'inici, en la consagració d'Hèctor Parra com a figura destacada de la nova generació de compositors catalans, el públic no hi ha tingut res a veure. Podríem dir que l'apreci de la seva música per part d'un públic no restringit a la minoria experta és qüestió de temps; però això, ho creu algú honestament? Ignoro si a Parra l'inquieta aquest isolament creatiu. Ben bé podria ser que no, i que el problema que us plantejo sigui un mer passatemps de crític. Però encara que fos així, encara que l'Hèctor Parra respongués a la indiferència del públic amb una indiferència encara més gran, ¿no us sembla que l'isolament creatiu dels nostres millors músics és símptoma que la nostra cultura musical haurà de veure's sotmesa, en un futur proper, a transformacions profundes? ♦

Música i educació

Tots a LACORD

PER MERCEDES CONDE PONS

Antoni Borrell

Leonard Bernstein, el mític director d'orquestra nord-americà, va popularitzar a nivell internacional un programa educatiu conegut amb el nom de Young People's Concerts (Concerts per a joves), gràcies, principalment, a la seva extraordinària capacitat comunicativa i als avantatges de difusió que proporciona la televisió. Els Young People's Concerts es van convertir en la sèrie de concerts familiars centrats en la música clàssica més populars i amb més èxit arreu del món, amb una època daurada de catorze anys –del 1958 al 1972– en què es van oferir fins a 53 programes que es transmetien per televisió (per la cadena CBS), primer des del Carnegie Hall –del 1958 al 1962– i més tard des del Lincoln Center a 40 països del món.

Tanmateix, aquests no van ser els primers concerts educatius del món, sinó que, de fet, Bernstein i la New York Philharmonic van recollir la idea que els seus predecessors al capdavant de l'orquestra havien posat en marxa ja en el segle XIX. L'any 1885 ja es programaven *matinées* familiars sota la direcció de Theodore Thomas i el nom de Young People's Concerts es va fer servir per primer cop l'any 1914. Ernest Schelling va establir les bases del programa, que combinava conferències amb interpretacions musicals. Durant el seu lideratge, la proposta va rodar per importants ciutats arreu dels Estats Units i Europa, com Filadèlfia, Londres, Rotterdam i Los Angeles.

A Catalunya, el primer concert "familiar" o "educatiu" del qual es té constància va tenir lloc l'any 1953 al Palau de la Música Catalana, amb la participació de l'Orquestra Municipal de Barcelona, sota la direcció d'Eduard Toldrà. Gairebé seixanta anys després, les diverses institucions i empreses que actualment es dediquen a la producció d'espectacles per al públic infantil o familiar o a la constitució d'un programa

musical amb objectius educatius, han unit forces per donar-se a conèixer, accedir a més públic, augmentar el nombre de concerts i gires i intercanviar idees i recursos. És així com s'ha constituït Lacord, la Plataforma de Concerts Educatius de Catalunya, que aplega fins a 22 entitats públiques i privades, la majoria vinculades a la creació i producció de concerts educatius. En aquella ocasió –aquell llunyà 1953–, l'organitzador de la incipient empresa va ser Artur Martorell, fundador de l'Institut Municipal d'Educació. Actualment Lacord –Plataforma de Concerts Educatius de Catalunya– aplega institucions ben diverses i dona feina a prop de 2.000 professionals que treballen al sector de concerts educatius. La temporada 2010-11 es van fer més de 4.000 concerts i activitats educatives (escolars, familiars i altres activitats vinculades a l'educació musical) amb un públic global que supera les 950.000 persones. És precisament la concentració d'un gran nombre d'activitat el que obliga a sumar forces a totes aquestes iniciatives, entre les quals hi ha, d'una banda, les de caire privat: Fundació Miró, Obra Social "la Caixa", Palau de la Música Catalana, Associació Cultural de Granollers, Orquestra Simfònica del Vallès, Taller de Músics, Sant Andreu Teatre, Atot, Bat Audicions Musicals, La Botzina, Pentina el Gat, Per Poc, Samfaina de Colors, Sessions Musicals, Pedagogia de l'Espectacle, i les públiques: Auditori de Barcelona, Auditori de Girona, Auditori de Granollers i Auditori Enric Granados de Lleida, el Gran Teatre del Liceu, el Teatre Kursaal de Manresa i l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona.

Les dades són impactants i una de les coses que més sorprèn és que, entre la nombrosa i variada oferta existent, la música clàssica és el gènere més ben atès de la programació, amb un 34,08% de l'oferta global. En segon lloc apareix la música tradicional, amb un 27,77%; després la mo-

derna, amb un 24,40%, i el 13,03% aplega altres gèneres musicals.

Assumpció Malagarriga, impulsora del programa L'Auditori:Educa i autora del llibre *Que sigui difícil deixar d'escoltar*, en què explica la seva llarga experiència en l'àmbit de la programació musical per a nens i famílies, ha liderat aquesta iniciativa per tal de fer visible una realitat musical que cal protegir i potenciar, ja que està destinada únicament i exclusivament a la formació del públic del futur i dels homes i dones que en el futur podran viure una vida més plena si coneixen i tenen les eines per satisfer la seva sensibilitat.

Per això és important revisar quina és la línia que han de seguir els concerts anomenats "educatius" i "familiars", perquè no són només els joves i infants els que, tal vegada, necessiten un suport suplementari per tal d'entendre més i millor el que veuran i sentiran en un concert, sinó que també els adults –novinguts o no, en un gènere musical com és, per exemple, el de la música dita "clàssica"– poden rebre informació adequada al seu nivell de maduresa que els ajudi a implicar-se més en el fet musical i a "enganxar-se" a la música. Cal traspasar barreres, com va fer Leonard Bernstein, i oferir a un públic ampli una interpretació més emocional i menys racional del fet musical. És en aquesta línia, per exemple, que se situa el Servei Educatiu del Palau de la Música Catalana, que està treballant –tal com es va posar de manifest en la presentació del Pla Estratègic 2012-2015– per oferir una oferta musical que inclogui, a més dels concerts educatius i familiars, activitats participatives i de formació dirigides als diversos tipus de públics sense límit d'edats ni de coneixements musicals. Un Servei Educatiu que serveixi de catalitzador perquè tota la programació del Palau de la Música esdevingui educativa. ♦



— 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,
Quartet Quiroga,
Jonathan Brown,
Erica Wise, Iuliana
Avdeieva, Pavel
Haas Quartet.

VENDA D'ABONAMENTS I ENTRADES:
Palau de la Música: tel. 93 295 72 42
A/e: abonaments@palaumusica.cat
Oficines Ibercamera: tel. 93 317 90 50
A/e: abonaments@ibercamera.es

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

Imagocriació/Obelitz

TROBAN'S A:  

22/02/12

— PREUS: 26 i 17 €

— DIMECRES, 21.00 H

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



05/03/12

— PREUS: 28 i 19 €

— DILLUNS, 21.00 H

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



27/03/12

— PREUS: 24 i 16 €

— DIMARTS, 21.00 H

Iuliana Avdeieva, piano
Obres de: Bach, Chopin, Ravel, Prokofiev



16/04/12

— PREUS: 20 i 14 €

— DILLUNS, 21.00 H

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



07/05/12

— PREUS: 24 i 16 €

— DILLUNS, 21.00 H

Fauré Quartett
Obres de: Mahler, Fauré, Brahms



29/05/12

— PREUS: 28 i 19 €

— DIMARTS, 21.00 H

Pavel Haas Quartet
Obres de: Smetana, Beethoven



► L'oboïsta Guillermo Sanchis guanya el Premi El Primer Palau 2011

Guillermo Sanchis, oboïsta nascut a Madrid el 1987, va ser el guanyador del Premi El Primer Palau 2011. El segon premi va ser per al duo d'acordions Duo Jeux d'Anches i s'hi concediren dos accèssits, un al violinista Luis Esnaola i un altre al pianista Velasco Sánchez. La cerimònia de lliurament de premis va ser el 24 de novembre, al Palau de la Música Catalana, abans del concert de cloenda del cicle El Primer Palau 2011, a càrrec de la guanyadora de l'any 2010, Beatriz Blanco, amb la JONC Filharmonia, sota la direcció de Manuel Valdivieso. El programa estava format per les obres *Suite per a violoncel* de Cassadó i *Concert en Mi menor*, op. 85 d'Elgar.

El cicle El Primer Palau 2011, patrocinat un cop més per Mitsubishi Electric i que ja ha arribat a la setzena edició, ha donat l'oportunitat de debutar al Palau de la Música Catalana a 17 joves intèrprets que són a punt de fer el salt al món professional i actuar en un dels auditoris de més prestigi del país, i alhora fer-ho davant d'un públic ampli i heterogeni.

Guillermo Sanchis va rebre el màxim guardó del Premi El Primer Palau, dotat amb 6.000 euros, gràcies a la seva interpretació de la *Sonata* de Dutilleux, les *Tres romances*, op. 22 de Schumann i la *Serenata* de Jolivet; un concert que li va valer el màxim reconeixement



ment del jurat format per Joan Albert Amargós, Corrado Bolsi, Josep Colom, Ferran Torrent i Lluís Millet. El segon premi, dotat amb 3.000 euros, va ser atorgat al duo d'acordions Duo Jeux d'Anches, una formació que s'ha proposat ampliar el repertori de l'acordió mitjançant transcripcions d'obres escrites per a altres instruments o grups, amb la finalitat d'aprofundir en les possibilitats tècniques i sonores del duo d'acordions.

El jurat de la crítica, format per Xavier Chavarria, Mercedes Conde, Jordi Maluquer, Javier Pérez Senz i Xavier Pujol, va distingir amb el seu premi el pianista Ricard Rovirosa. El Premi de la Crítica consisteix en una dotació de 1.000 euros per a la compra de material musical.

► El Palau de la Música, membre de l'ECHO

El Palau de la Música Catalana va ser admès el passat novembre de 2011 com a membre de ple dret de l'ECHO (European Concert Hall Organization), associació formada per alguns dels principals auditoris d'Europa. L'accés a l'ECHO és força restringit; només hi són seleccionats els auditoris més rellevants i amb alta capacitat de programació, i cal seguir un procés durant el qual l'associació fa un examen del projecte del centre. L'Auditori de Barcelona va ser la primera sala de l'Estat espanyol que va entrar a formar part de l'associació l'any 2007. Ara, amb el Palau de la Música ja en són dues. Pertànyer a l'ECHO, més enllà del prestigi internacional que representa per al Palau, permetrà participar en programes conjunts, coproduccions i intercanvis amb la resta de membres de l'associació.

Altres sales adherides a l'ECHO són: Cité de la Musique (París), Barbican Centre (Londres), Royal Festival Hall (Londres), Kölner Philharmonie (Colònia), Wiener Konzerthaus (Viena), Musikverein (Viena), Het Concertgebouw (Amsterdam), Town Hall & Symphony Hall Birmingham (Birmingham), i Megaron (Atenes), Palace of Arts (Budapest).

► Set músics de la JONC, a la Mahler Chamber Orchestra

Set joves músics catalans, membres de la JONC (Jove Orquestra Nacional de Catalunya) han estat seleccionats en les audicions de la Mahler Chamber Orchestra (MCO) per formar part de la seva Acadèmia, els membres de la qual participaran en un programa conjunt amb els membres de l'MCO i el director finlandès Esa-Pekka Salonen. L'Acadèmia de l'MCO prepararà un repertori amb obres de Jean Sibelius i el mateix Salonen durant deu dies previs a la gira que oferiran per diverses ciutats d'Alemanya. Els concerts tindran lloc els dies 24, 25 i 26 de febrer de 2012 a la Philharmonie d'Essen, a la Konzerthaus de Dortmund i a la Philharmonie de Colònia, respectivament.

Concretament, els seleccionats són Ignasi Roca (violí, 22 anys), Sara Chordà (violoncel, 21 anys), Àngel Belda (clarinet, 22 anys), Javier Molina (trompa, 21 anys), Rubèn Martínez (percussió, 23 anys), Sergi Sempere (percussió, 21 anys) i Esther Piñol (arpa, 21 anys).

La Mahler Chamber Orchestra, fundada l'any 1997 per Claudio Abbado, està formada per 45 músics de 20 països i fa concerts per tot l'àmbit internacional.

Montserrat Figueras

EN L'ESPAI HARMÒNIC QUE CONNECTA AMB L'UNIVERS

PER JAUME COMELLAS

Eva Guillemet

Escric amb l'ànim encara espès de la vivència de l'acte digníssim –i per tant absolutament conseqüent amb tu– del teu darrer mutis al claustre del Monestir després d'escoltar-te en un cant de *La mare de Déu quan era xiqueta...* que cap dels assistents podrà marcir de la memòria.

Un adéu que posa fi a un camí que va començar qui sap quan. Potser quan, com em deies a l'entrevista conjunta amb el Jordi que vàrem publicar el mes d'octubre del 1987... *–La meua família era formada per amateurs de la música. Hi havia bons músics. Cada dijous es feia música a casa meua. Hi havia intervingut en Gonçal Comellas, en Jordi mateix; el meu pare, que tocava el violoncel. Sí, vaig tenir un ambient favorable.*

O potser va començar més enllà quan als setze anys amb la teua germana Pili entres a formar part del Cor Alleluia que dirigia el gran savi i gran persona Enric Gispert. Amb quina finor ho va evocar l'Anna Nubiola en el delicadíssim recordatori que et va fer a Pedralbes. I reblaves el clau rememorant el fet a l'entrevista que et va fer la Mònica Pagès a aquesta Revista publicada el mes de febrer del 2005, on el situaves com preludi de la vinculació amb *Ars Musicae* que també conduïa l'Enric: *Els Musicae van ser molt importants per a mi. El meu pare hi tocava la viola de gamba. Tot va lligant i fent camí. O potser van ser les lliçons del massa oblidat Jordi Albareda de qui deies a la Mònica Pagès que va ser qui va fer-te decidir a prendre el camí de la veu i a qui homenatjaves: ...era molt entusiasta i un gran pedagog, ple de vitalitat i de lliurament...*

O qui sap si el gran pas va ser... *Alfred Deller va ser definitiu pel que fa a endinsar-me en el camp de la música antiga. No va ser el Deller Consort que em va influir, sinó escoltar-lo a ell en solitari. Aquella forma que tenia tan lligada al text. Era com un liederista; per ell, el més important era transmetre la poesia, com em feies avinent aleshores.*

Tot això a desgrat que mai no t'havia obsessionat ser cantant, com també em vas dir: *Als vint anys no en volia ser, de cantant. Era una forma massa directa d'enfrontar-me al públic. M'hauria agradat més amagar-me darrera d'un piano o d'un violoncel. M'hi vaig trobar. Pel que fa a repertori tenia molt clar que volia fer música antiga. Però entrar en la professió, no m'ho vaig plantejar. Les coses van anar venint.*

I en aquest anar venint em recordaves els teus anys d'estudi a Basilea, on vas enriquir-te molt i on també vas saber què era allò verdia dels "anni di galera". *Van ser uns anys molt difícils. Fèiem de tot: donar classes; o, cuidar nens. Treballava vuit hores diàries per guanyar-me la vida i la resta del temps el dedicava a estudiar. Allà teníem moltes facilitats per estudiar. A Suïssa pots treballar. No hi ha res que*

et destorbi. Per treballar és perfecte. En quatre o cinc anys pots fer el doble de feina que aquí. Allà és fàcil treballar i difícil viure.

Allà on amb tota seguretat sí que va començar quelcom va ser a la sortida d'una decebedora lliçó del Jordi amb el vostre comú mestre de violoncel i li vas dir: *No et preocupis. Ho has fet molt bé.* Va ser un quelcom germinal –o sigui allò que desenvolupant-se pot donar naixença, origen, a una cosa, segons el diccionari de l'IEC– d'un camí conjunt de quaranta-cinc anys. Va ser, també, una afirmació que intuïa i predefinia la personalitat inquieta i inconformista del Jordi, alhora que començaves a il·luminar la vostra història excepcional.

No debades ell, en el seu parlament de comiat, mestrívolament compensat d'emoció, serenitat i distinció, va parlar tan encertadament de la llum en referir-se a tu. Una llum que sorgia amb equilibrada lluosor, amable, vital i acollidora, amb una transparència i claredat com la que resplendia del cel i de l'aire dòcil en l'arrecerat claustre del convent de Pedralbes, després de força dies de pluja. Ho va dir amb tota exactitud el vostre incondicional amic i poeta Manel Forcano en el seu parlament, just titulat: "Montserrat Figueras, una veu de llum", "Gràcies (...) perquè sempre has celebrat la llum tot recordant-nos que també de dia llueixen les estrelles".

Torno a les paraules de Jordi. Va dir que tu ho haves estat tot: esposa, companya, mare, musa, amant... Jo crec que va oblidar quelcom important. Tu vas ser també la summa sacerdotessa d'una religió laica que vàreu anar construint en el vostre caminar, pas a pas i en plena sintonia, a partir d'un substrat d'inquietuds intel·lectuals i ètiques molt vostres, molt treballades, molt menades des d'una elevada autoexigència i rigor; una religió que, transcendent l'estricta àmbit de la creació musical, amarava la totalitat del vostre univers vivencial, i de la qual el Jordi és el *pontífex maximus*. Una religió dinàmica que a través de la música vàreu anar depurant en el temps en un procés convençut i xop de fe en la cerca sobretot del cel i del déu bellesa i harmonia cosmològica.

Una religió, l'evangeli de la qual tu mateixa en gran manera sintetitzaves a les acaballes de l'entrevista amb la Mònica Pagès. Però jo prefereixo que la veu es vinculí al saber, a l'espiritualitat, a l'harmonia de les esferes, aquesta metàfora que aconsegueix la música i que ens connecta amb l'univers. A l'acte del teu comiat en els diferents parlaments que van pronunciar-se, no hi va haver cap referència al més enllà. No feia falta. Perquè aquest enllà, on molts voldrien perpetuar-se i transcendir-se, tu, des de la música i del cant, has tingut el privilegi d'assolir-lo aquí.

El nostre privilegi és ara el record de les teves devotes interpretacions i de l'ingent i substantivíssim patrimoni d'enregistraments que ens has deixat. Molt, molt a agrair-te. ♦

► Inici dels cicles Coral Orfeó Català i Cor de Cambra al Palau

La inauguració del cicle va tenir lloc amb el tradicional Concert de Sant Esteve amb estrenes de Xavier Pagès i Marc Timón. El cicle compta amb actuacions de tots els cors de l'Orfeó Català i la seva Escola Coral. Al costat d'un interessant programa temàtic centrat en les figures transgressores de Carlo Gesualdo i d'Igor Stravinsky, a càrrec d'un dels millors cors europeus, el Nederlands Kammerkoor, cal destacar la presència de la Sociedad Coral de Bilbao, fundada el 1886, que interpretarà el *Rèquiem alemany* de Brahms. També l'accent català hi té un lloc preferent, per la inclusió d'obres corals que commemoren els 50 anys de la mort d'Eduard Toldrà i de Ricard Lamote de Grignon, el centenari de Xavier Montsalvatge i el 90 anys de Manuel Oltra, a càrrec del Cor Lieder Càmera i el Cor de Cambra de Granollers, que completen el cicle.

El Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana arriba enguany a la vuitena edició del seu cicle, amb Europa i alguns dels seus referents culturals com a eixos temàtics. El Cor serà dirigit pel seu director titular, Josep Vila i Casañas, i hi participarà com a directora convidada Mireia Barrera. Clourà el cicle un concert amb música sacra al Salzburg i a la Viena del classicisme, que oferirà junt amb l'Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra.

► I Cicle de Música Catalana Joan Manén a l'Ateneu

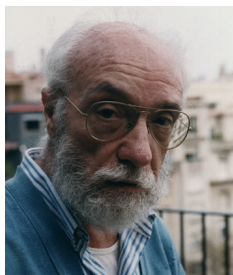
L'Associació Joan Manén inaugura el 20 de febrer el I Cicle de Música Catalana Joan Manén a l'Ateneu Barcelonès. Seran un conjunt de sis concerts que es desenvoluparan entre els mesos de febrer i juny de 2012 i que tenen com a principal objectiu restablir i difondre l'obra de compositors i intèrprets catalans del passat.

Així doncs, el primer concert aplegarà un total de dotze violinistes catalans o residents a Catalunya, que realitzaran un homenatge al Joan Manén violinista. La soprano Marta Mathéu, acompanyada pel pianista Daniel Blanch, oferirà un recital amb obres de Manén i Strauss. El pianista català participarà també en el concert amb el Quartet Manén en què recuperaran el *Quartet en Si menor* de Morera i interpretaran obres de Granados i Manén.

En un homenatge al cinc grans violinistes catalans: Toldrà, Massià, Costa, Manén i Brosa, el violinista Edgar Pujol repassarà la literatura per a aquest violí solista amb obres de Toldrà, Morera, Buxó i Massià entre d'altres. Jordi Masó (piano) i Sergi Mateu (actor) desplegaran l'epistolari íntim entre Mompou i Blancafort, intercalant peces de concert. El cicle es clou amb un concert al voltant de la guitarra a Catalunya, a càrrec d'Àlex Garrobé.

► Lliurament del Premi Tomás Luis de Victoria a Josep Soler

El dia 17 de novembre es va lliurar l'XI Premi SGAE de la Música Iberoamericana Tomás Luis de Victoria al compositor Josep Soler. En l'acte van intervenir, entre d'altres, el director de Música del Departament de Cultura, Albert Bardalet, i Ramon Muntaner, director de l'SGAE a la Zona Mediterrània. Després dels parlaments es presentà *Liebeslied*, una estrena mundial del compositor interpretada pel Trio Soler.



Eva Guillemet

José Soler va ser escollit entre un total de 60 compositors finalistes provinents de 16 països iberoamericans; aquest Premi representa el més gran reconeixement per a autors vius en l'àmbit hispanoamericà i lusòfon, i és dotat amb 60.000 euros. En conèixer la concessió del premi, el passat mes de març, Josep Soler va expressar el seu agraïment i va declarar: *"Intento ser un músic i m'agradaria que em recordessin com a compositor. En tot cas, l'interessant és l'obra, no la persona."* Després va expressar la seva visió sobre el seu art: *"De música només n'hi ha una. No sé per què d'un determinat tipus de música se'n diu «clàssica», perquè només n'hi ha una i prou."*

► El Premi Bages de Cultura 2011 per a Mireia Pintó



El jurat del Premi Bages de Cultura 2011 va atorgar de forma unànime el guardó d'aquesta edició a la mezzosoprano manresana Mireia Pintó per *"la seva trajectòria professional i per la seva destacada carrera musical. També per haver estat una ambaixadora de Catalunya*

i de la música i, sobretot, pel seu compromís amb el país i la seva gent. No només entén la música com un entreteniment, sinó com una transmissió de valors. Solidària, lluitadora i forta, sempre està predisposada a ajudar quan li ho demanen i malgrat que ha passat uns moments difícils a nivell personal no ha deixat mai de complir els seus compromisos". L'acte de lliurament del premi es va fer el 25 de novembre de 2011 a l'Ajuntament de Manresa.

Com a novetat d'aquesta edició, el vestíbul de l'Ajuntament va acollir una mostra de l'exposició commemorativa dels 50 anys d'Òmnium Cultural i els 40 d'Òmnium Bages, entitat que atorga el Premi. En unes vitrines al vestíbul del Consistori es mostraran objectes personals de la mezzosoprano Mireia Pintó.

► Escoles Tàndem de música

Aquest nou programa promou la col·laboració (partenariat) durant 3 anys entre centres educatius i institucions de referència per fomentar l'èxit educatiu, però amb la voluntat que el projecte sigui sostenible i l'escola pugui mantenir-lo per si mateixa. La primera experiència neix aquest curs 2011-12 a dues escoles públiques de Barcelona i amb la música com a assignatura vehicular.

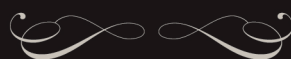
A les Escoles Tàndem es concreta un projecte educatiu que gira entorn d'una especialització en una matèria que vertebrava el currículum de les escoles. L'especialització s'aconsegueix a través del partenariat de centres educatius amb institucions de referència –en aquest cas amb l'ESMUC i el Conservatori Municipal de Música de Barcelona–, i amb l'assessorament, seguiment i finançament de l'Obra Social de Catalunya Caixa, a més de la col·laboració del Departament d'Ensenyament. Les Escoles Tàndem que participen aquest curs 2011-12 són l'Escola Poblenou de Barcelona, com a Escola Tàndem amb l'ESMUC; i l'Escola Mossèn Jacint Verdaguer de Barcelona, com a Escola Tàndem amb el Conservatori Municipal de Barcelona.

► Jaume Torrent a França

El festival de música Prospectives XXIIè Sècle iniciarà la seva activitat en auditoris de la rodalia de Perpinyà el proper mes de març amb la programació de quatre concerts per a guitarra i orquestra del guitarrista Jaume Torrent, que les interpretarà. Les obres són *Concert de Rialp* per a guitarra i orquestra simfònica, *Concert per a guitarra i cordes*, *Paganini in America* per a violí i guitarra i cordes i *Califòrnia 2007* per a flauta i guitarra i cordes. El concerts seran el dia 2 i 11 de març. El Festival el dirigeix Daniel Tosi.

CICLE D'ORGUE AL PALAU

2012



Dijous, 9 de febrer
a les 19 hores

Preu: 5 €

OLIVIER LATRY

orgue

Obres de:

- M. Reger
- C. Franck
- L. Vierne
- J. Alain

Divendres, 13 d'abril
a les 19 hores

Preu: 5 €

JUAN DE LA RUBIA

orgue

Obres de:

- J. S. Bach
- F. Liszt
- J. Reubke

Divendres, 18 de maig
a les 19 hores

Preu: 5 €

MERCÈ SANCHIS

orgue

Obres de:

- C. Franck
- J. Soler
- M. Castillo
- C. Sagarra
- T. Garbizu-Salaberria

Informació i venda:

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



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA



Alberto García Demestres

ESCRIVINT CAP A LA LLUM

PER JOSEP BARCONS

May-Zirkus

És tan polièdric com afable i inquiet. I la seva curiositat l'ha dut a fer de presentador radiofònic, d'impulsor d'un concurs de joves intèrprets, de cantant i actor impàvid en programes televisius, de *performer*, de productor, de dissenyador, de malabarista verbal... Però sobretot, des de la seva casa als peus del Montseny, el que fa és escriure música, que comparteix generosament a través de la seva pàgina web. Fa poc que ha tornat de Yakima (Washington), on ha estat Guest Composer in Residence al Festival The Seasons; i està a punt de marxar dos mesos a Yaddo (Nova York), una de les residències d'artistes més importants del món.

Tot i la seva trajectòria, aquest estiu passat es plantejava seriosament deixar la música...

Sí. I no era cap *boutade*. Jo sempre he dubtat molt de tot el que he fet com a creador i com a intèrpret. Estudio piano, guanyo un premi... i deixo de tocar. Estudio cant, rebo el suport de Pavarotti... i deixo de cantar. Publico el meu primer llibre de poesia... i deixo d'escriure. Faig la meua primera exposició individual, en venc gairebé tots els quadres... i deixo de pintar. Però des dels 17 anys no he deixat mai de compondre, perquè crec que té un sentit que va més enllà de mi mateix.

Però aquest estiu...

Aquest estiu, abans que el compositor Daron Hagen em convidés al Festival de Yakima, em plantejava que si aquí no se

m'estima com a compositor, potser és millor deixar-ho. Perquè als meus propis dubtes, s'hi suma el fet de ser d'un país que em fa dubtar: a Catalunya no s'ha programat cap obra meua des del 2008, quan he rebut un premi internacional gairebé ningú no se n'ha fet ressò, etc. Per exemple, pràcticament cap mitjà d'aquí no va dir res de l'estrena de l'òpera *Il sequestro* a Mòdena fa dos anys. Ni vaig rebre cap trucada de cap representant cultural o polític. I de veritat que l'esperava, perquè feia 172 anys que cap compositor català no era programat a la temporada regular d'un teatre d'òpera italià! I això és històric, oi?

Sí. Però d'aquesta manca d'atenció se'n queixen molts compositors...

I tenen raó! Però sobretot ho podem dir els que jo anomeno "els altres contemporanis". Els que no rebutgem les

consonàncies i creiem que la melodia és esplèndida... Aquests encara rebem menys atenció oficial. Però és cert que aquesta desconsideració cap als compositors és generalitzada. Sí que es reben alguns ajuts a la creació, però per a mi és simptomàtic per exemple que de tota la programació d'enguany de L'Auditori –que hauria de ser un impulsor i generador de noves creacions–, amb prou feines un 2% sigui obra de compositors catalans vius!

Potser perquè la música que es fa està molt allunyada del públic...

Indubtablement! I encara hi ha molts compositors enrocats en l'experimentació pura i dura, en l'especulació intel·ligible..., però no és aquesta tota la música que es fa avui dia. El camí que ha seguit la composició contemporània durant molt temps ens ha dut a un precipici on hem

anat caient gairebé tots els compositors. I és hora de sortir-ne! Cal fer saber al públic que hi ha música contemporània que no és “contemporània”, i que un concert pot ser una experiència transformadora.

Però no sempre ho és...

Ho sé! I d'això, en són responsables els compositors, els intèrprets i els programadors que encara defensen un tipus de música feta només des de l'intel·lecte. I ja n'hi ha prou, d'aquesta música que no va enlloc i que és una masturbació! Ara és el moment de fer l'amor; de connectar-nos amb allò més pur de nosaltres mateixos i compartir-ho.

Per què diu que no va enlloc, aquesta música?

Perquè està demostrat que és una fallida. És com si en el món científic es fes sempre el mateix experiment, sense cap resultat positiu, un cop rere un altre... En algun moment caldrà replantejar l'experiment! Crec que el trencament de la música contemporània amb el públic té el seu origen en el primer intent de l'art per sortir de la cultura de l'entreteniment i anar cap a la cultura de la consciència. Però no ha sortit bé, perquè hi ha un element bàsic de l'equació que s'ha desestimat: la connexió. I la música sense connexió ens ha portat a aquesta música de la por o del dolor.

I com es fa per sortir d'aquest tipus de música?

Entenent que la connexió és un element bàsic de l'art i que tots som aprenents i mestres a la vegada. Amb actitud humil, valenta, oberta i sense prejudicis. La música ha de servir per fer-nos créixer com a humanitat. La música ha de ser capdavantera d'aquest canvi que va de la por, del dolor i de la foscor cap a una consciència lluminosa.

Creu que la veu és important en la consecució d'aquesta lluminositat? La veu ha estat molt present a la seva trajectòria...

Sí: jo sóc un compositor molt de veu... Perquè, per a mi, la veu és *lo más*. La veu té aquesta capacitat d'arribar a l'ànima que no té cap instrument construït pels homes. La veu en viu (i si és propera, encara més!) té unes qualitats de vibració que fan que arribi allà on no arriba res més.

I com s'ha d'utilitzar aquest potencial?

Jo sento que passa per donar a la veu tot

l'espai que té, cuidant-la amb molt d'amor, perquè és de naturalesa fràgil. Deixant-la volar i deixant-la créixer, entenent-la, acaronent-la, i donant-li temps perquè es connecti amb la llum.

Amb la llum?

Sí. Vull creure que hi ha un futur no gaire llunyà en què l'òpera serà llum absoluta. Els compositors no compondrem a partir d'històries, perquè l'interès en l'entreteniment anirà desapareixent i els teatres d'òpera es convertiran en grans canalitzadors, en teatres de llum. On tu aniràs i no hi haurà òperes de repertori, sinó òperes que et donaran la possibilitat de connectar-te amb l'amor incondicional. Pot semblar que estic delirant, però crec de debò que els teatres públics ja no han de ser els llocs per representar òperes de repertori.

I llavors, on s'han d'escoltar *La Traviata* o *Don Giovanni*?

De moment, mentre evolucionem de la cultura de l'entreteniment a la cultura de la consciència, han de ser les iniciatives privades les que promoguin les òperes de repertori. O ja hi ha els DVD, o es crearan teatres museu, o es trobaran nous formats digitals. Els teatres públics, en canvi, haurien d'apostar per la nova creació i no pas per reposicions de creacions passades. Crec que ara els teatres encara vaguen perduts en una falsa renovació de l'òpera a partir de posades en escena delirants. Però segur que en algun lloc del món hi ha un teatre que s'està plantejant centrar-se en òperes de nova creació que volen generar experiències transformadores.

Però la *Novena* de Beethoven o *La Bohème*, que són creacions passades, també aporten experiències transformadores!

Sí, és clar! Sempre hi ha hagut compositors que han anat més enllà de l'entreteniment. Penso en Bach, en Tomás Luis de Victoria, en Mozart... Quan dic que els teatres públics no haurien de representar òperes de repertori, ho dic també reaccionant a la política cultural del país, que desaten la creació actual. Jo ploro cada cop que escolto en directe l'última escena de *La Bohème*, quan Mimì diu a Rodolfo: “Ets el meu amor i tota la meua vida!” Potser no és una connexió cap a la llum, però em remou alguna cosa a dins.

I com s'aconsegueix, això de “remoure alguna cosa a dins”?

Uf! Crec que la creació d'avui ha de tenir

una dimensió regeneradora que ens ha de fer pujar de vibració. Tots els éssers humans som creadors de naixement, així que tots tenim eines per “remoure alguna cosa a dins”. De fet, cada cop més, tothom necessita meditacions, massatges, reikis, constel·lacions familiars i tota mena de teràpies... Doncs tenim la possibilitat de fer que l'art tingui aquesta dimensió regeneradora, que ens permeti avançar cap a aquest nou estat de consciència.

L'experiència de ser artista invitat a Yaddo serà un pas en aquest camí?

Yaddo em fa molta il·lusió! El lloc és impressionant i les condicions de treball són brutals! Tindré l'oportunitat de conviure amb artistes de tots els àmbits i hi aprendré molt. La meua intenció és continuar investigant en aquesta línia de donar llum a través de les meves obres. I que això repercuteixi tant en aquell que escolta com en mi mateix. Com a creador és el que ara m'interessa: afavorir la pau interior per tal de pujar de vibració i anar cap a un sentir més genuí.

I a Yakima, aquest octubre passat, com va anar?

A Yakima vaig poder presentar un grapat d'obres meves i em vaig sentir molt estimat. L'endemà d'haver-se interpretat un cicle de cançons, ja estava programat en cinc concerts més! Però sobretot m'he sentit molt feliç per l'acollida que van tenir dues estrenes que fan part d'aquesta intenció creativa cap a la llum. La primera, la interpretació del lied *Maternitat* –amb poema d'Àlex Susanna–, que va generar una suspensió en el temps que tenia característiques semblants a les d'una meditació. I la segona fou l'estrena de la meua última obra per a orquestra, *Genuine smiles*.

Com es va rebre?

En aquesta obra demano als professors de l'orquestra i al públic que no pensin en res i que es concentrin en la intenció de somriure. L'experiència és deixar que la música et porti cap a un somriure genuí. En els assajos, amb Daron Hagen al capdavant de la Yakima Symphony Chamber Orchestra, ja va passar, i al concert també: tant els músics com el públic somreien. Al final del concert, unes 40 o 50 persones van venir-me a dir que havien somrigut; no només a la cara, sinó a l'ànima! ♦

Juan de la Rubia

La catedral de l'orgue

PER MÒNICA PAGÈS I SANTACANA

Juan de la Rubia és un músic que traspasa fronteres i èpoques convertint el so gòtic de l'orgue en el so de la ultramodernitat. Els múltiples registres de l'orgue no tenen secrets per a aquest músic nascut a València el 1982, que des de ben jovenet viu la interpretació d'aquest instrument com si pilotés un avió o un transatlàntic. El 2002 va ser descobert per Joventuts Musicals d'Espanya, que el va donar a conèixer a ciutats com Granada o Santander, a més d'impulsar-lo cap a l'estranger. El primer enregistrament el va fer un any després, també gràcies a Joventuts Musicals, en el qual va posar la seva empremta amb el so de l'orgue romàntic d'Azkoitia i la música de Saint-Saëns, Duruflé, i el *Tríptico del Buen Pastor* de Guridi. Exemples d'un repertori que abraça un gran ventall, des de la gran música ibèrica i tot el catàleg de Bach, fins a la magnificència de Liszt o el misticisme de Messiaen i la composició contemporània.

A més, Juan de la Rubia és continuador de la tradició improvisadora que hi ha en la interpretació de l'orgue i això li ha donat una gran notorietat al nostre país. Una tècnica que comparteix com a professor de l'ESMUC, on va acabar el perfeccionament. La seva capacitat d'improvisació en l'orgue el porta a fer projectes innovadors com el que ha presentat darrerament

a la catedral de Pamplona, on ha posat música a la projecció de la pel·lícula muda *Faust* de F. W. Murnau. Una experiència d'alt voltatge sensorial i cultural que uneix la música, el cinema i l'arquitectura. Juan de la Rubia aconsegueix elevar catedrals sonores, barrejant els colors invisibles dels tubs, amb la dansa del seus peus i mans sobre el pedaler i la consola.

Un dels fets més recents i transcendents en la trajectòria de Juan de la Rubia fins ara, és haver estat nomenat organista titular de la Sagrada Família, un càrrec que compagina amb la seva tasca docent i amb les gires que el van portant per Europa i arreu del món, com la que farà properament per Rússia. La seva vinculació amb Catalunya és profunda, amb l'escenari del Palau de la Música Catalana com a principal punt de partida amb el premi del concurs d'El Primer Palau. Des de llavors, l'hem pogut sentir tocant aquest orgue en diferents ocasions, com en el *Concert per a orgue i cobla* de Joan Lluís Moraleda que va protagonitzar fa uns anys; un programa amb la soprano Olga Pitarch; o interpretant el *Concert per a orgue i orquestra* de Francis Poulenc amb la JONC i direcció de Salvador Mas. El proper 13 d'abril tornarà a fer sonar l'orgue del Palau amb un recital amb obres de Bach, Liszt i Reubke.



Preguntes entre bastidors a Joaquín Achúcarro

1. Música per escoltar en solitari?

Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, etc.

2. Música per escoltar acompanyat?

Bossa nova i jazz.

3. Un menú musical de tres plats?

Clàssic, romàntic i contemporani.

4. Llibre a la tauleta de nit?

Des de l'Arcipreste de Hita a Bertrand Russell.

5. Tres discos per endur-se a una illa deserta?

Cap, perquè no hi ha electricitat i les piles s'esgoten de seguida.

6. Un lloc per viure?

Casa meva.

7. El seu primer record musical?

El meu pare tocant el piano en arribar de la seva consulta.

8. Experiència musical que li agradaria viure?

Continuar tocant el piano cada cop millor.

9. Un esdeveniment musical inoblidable?

El meu debut amb la Filharmònica de Berlín tocant Mozart, sota la direcció de Menuhin.

10. Si no hagués estat pianista, quina professió li hauria agradat practicar?

Pianista.

11. Un so que no tolera?

Els grinyols i els arranjaments amb sintetitzador de música de Mozart o Beethoven de certs fils musicals.

12. La música: cor, estómac o cervell?

Les tres coses i moltes més.

13. Tres compositors imprescindibles?

Bach, Mozart, Beethoven..., per què només tres?

14. Un instrument?

El piano.

15. Un teatre o sala de concerts?

El Teatre Colón de Buenos Aires, La Scala de Milà, el Royal Albert Hall de Londres.

16. Vacances, amb o sense música?

Amb, amb i amb.

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

L'honradesa.

18. I el que menys tolera?

La manca d'honradesa.

19. Un defecte que reconeix en vostè?

El desordre.

20. Una virtut?

L'obstinació a l'hora de treballar.

21. De quin aspecte de la seva vida està més satisfet?

De la família que tinc.

22. Quina és la seva por més gran?

Alzheimer o similars.

23. Quina és la seva principal afició?

Natació, bicicleta.

24. Un heroi a la vida real?

Mandela, Gandhi, Demòstenes.

25. Un heroi/heroïna de ficció?

Mickey Mouse.

26. Quina és la seva idea de la felicitat perfecta?

Salut, diners, amor i un piano.

Opció de vida

EL TALENT, L'OPTIMISME I EL FATALISME

PER XAVIER CESTER

El punt final del “Compàs lliure” anterior no era una doble barra conclusiva. Continuem, per tant, amb la pregunta que deixàvem enlaire –en el camp operístic, els artistes catalans juguen en la mateixa divisió a nivell musical que escènic?– i la resposta provisional –segurament, no.

La qüestió no és tant si al nostre país hi ha talent suficient o no, encara que és una reflexió que potser també caldria fer. Fins a quin punt peca d'optimisme el discurs dels màxims dignataris culturals, que predica que el talent ens surt per les orelles i, per tant, ja que el mercat intern és tan petit, per força hem de sortir a conquerir el món? ¿O dubtar d'aquesta afirmació és un exemple més del nostre fatalisme congènit? Sigui com sigui, el tema ara no és aquest sinó què fem amb els joves de talent contrastat. ¿Els donem les oportunitats suficients per desenvolupar-se i créixer com a artistes? I ja que el tema en el número anterior eren els directors d'escena operístics, continuem aquesta reflexió amb els cantants.

Per descomptat, el tema no és pas nou, però un bon detonant per tornar a pensar-hi van ser les recents representacions de *L'elisir d'amore* de Donizetti a càrrec dels Amics de l'Òpera de Sabadell, entitat que, contra vent i retallades, continua amb el seu afany de dur el gènere líric arreu del país (vaig veure l'obra de Donizetti al Teatre-Auditori de Sant Cugat del Vallès). Entre els protagonistes podíem trobar Albert Casals, tenor que ha causat una notable sensació en les dues últimes temporades amb títols tan exigents com *Il pirata* de Bellini o aquest mateix Nemorino (mai és fàcil enfrontar-se amb una ària tan arxiconeguda com “Una furtiva lacrima”, de la qual tothom té un munt de referents al cap), Carles Daza, baríton líric habitual de les temporades sabadellenques, i un altre baríton, Toni Marsol, amb una trajectòria una mica més àmplia que els seus companys i, al costat d'una veu de remarcable presència, una major desimboltura escènica, perfecta per a Dulcamara.

L'entitat vallesana continua sent, per tant, un bon aparador per als cantants del país, excepte quan no hi ha veus per al repertori programat i cal importar-ne de fora, per exemple en la propera *Aida*: sopranos i tenor verdians no en tenim, de moment. Però, per descomptat, ni els Amics de l'Òpera de Sabadell poden fer-ho tot ni amb la seva activitat n'hi ha prou. El problema és que amb el principal coliseu operístic del país, el salt és sovint massa gran, per no dir quasi infranquejable. Cert, en les temporades del Gran Teatre del Liceu es poden trobar cantants del país, i en aquest curs la presència hi és més notable, amb algun protagonista i tot, però no són pas llunyans els temps en què per a papers minúsculs es contractaven intèrprets de fora dels quals normalment mai no tornàvem a saber res. No ens equivoquem, no es tracta de defensar un xovinisme miop, sinó de fer una reivindicació del paper de teatre públic del Liceu que inclou vetllar i nodrir el talent local.

Aquesta tasca de nodriment molts teatres la fan a través d'estructures adreçades als joves cantants: tallers, acadèmies o programes de formació que permeten fer la transició entre el final del període acadèmic i el món professional, i que institucions com La Scala, el Covent Garden, l'Òpera Estatal de Baviera, l'Òpera Nacional de París o, ben a prop, el Palau de les Arts de València, posseeixen. Com és obvi, en un sector com el de l'òpera que sap què és la globalització molt abans que s'inventés el terme, aquestes propostes no se circumscriuen als cantants del país, sinó que estan obertes a la presència internacional. D'altra banda, no és pas rar veure els integrants d'aquestes iniciatives en petits papers de les produccions dels teatres als quals estan associats, compartint escena

amb figures de renom i, pel mateix preu, aprenent. És aquesta una de les vies habituals per donar els primers passos, tot i que, llegint entrevistes a cantants ja consagrats, n'hi ha d'altres que prefereixen foguejar-se en rols de més compromís en teatres de perfil més baix.

Fa uns anys el Liceu va comptar amb un programa d'aquest tipus, en col·laboració amb el Teatre Lliure, però va tenir una vida molt curta i les estretones econòmiques de l'actualitat fan més que improbable que una iniciativa semblant vegi la llum en un futur a curt o mitjà termini. Altres propostes esporàdiques, com la mateixa Escola d'Òpera a Sabadell, ajuden a equilibrar un dèficit que, tanmateix, continua ben present. Per exemple, la rigidesa escènica d'alguns joves cantants, ¿no és fruit d'insuficiències formatives en aquest capítol?

Al capdavant, tot depèn de què vol fer un cantant jove amb la seva carrera. I la pregunta clau és: quedar-se o marxar? Fem una hipòtesi de treball, un tenor o una soprano que acaben amb les màximes qualificacions els seus estudis de cant, que fan la ruta habitual dels concursos, amb un premi aquí, una distinció allà i, qui sap, la possibilitat de cridar l'atenció d'un agent o d'un programador. Petits papers al Liceu, algun rol protagonista a Sabadell, participacions en misses, oratoris i altres peces simfonicorals, recitals diversos amb piano: les opcions són variades com perquè el nostre jove valor es guanyi la vida amb dignitat, sempre que la maleïda crisi no envii a fer punyetes la meitat de les programacions d'arreu del país (i ja veiem que una de les coses en què ha estalviat l'OBC és en els programes corals i els solistes). A més, aquests ingressos els

Dr. Xavier Gondolbeu (AAOS)



poden complementar amb classes de cant en conservatoris o en sessions privades.

Però si el nostre jove cantant té altres ambicions, sempre necessàries en una carrera artística, i els condicionants de l'entorn no li ho impedeixen, el millor camí per créixer és, simplement, marxar: presentar-se a concursos internacionals, fer audicions en teatres de fora o amb agents d'altres països, picar, en resum, a totes les portes possibles. Amb sort (el talent ja hem quedat que hi era) potser entrarà en alguna de les companyies operístiques que, sobretot als països germànics, encara funcionen i que permeten obtenir un ofici sòlid. I tampoc cal oblidar els circuits de la música antiga, pels quals avui dia circulen amb més comoditat diversos joves cantants catalans. Són, en definitiva, dos camins perfectament defensables, amb els seus avantatges i inconvenients, però el preu del segon, certament, és més alt.

Una de les conclusions del magnífic documental sobre Victòria dels Àngels

que ha dirigit Maria Gorgues, corrobora amb altres reportatges o entrevistes a cantants de gran renom, és que aquesta és una carrera marcada per la solitud: després de les ovacions, de les flors, de les signatures d'autògrafs, hi ha la solitud de l'habitació de l'hotel o del pelegrinatge continu de ciutat a ciutat. Cal una gran fortalesa mental, una força de voluntat indomable per perseverar en aquesta via. Però també la voluntat de servir amb totes les forces la música, una mestressa exigent però alhora extremament gratificant. Tot depèn de l'opció de vida que es prengui. ♦

El tenor Albert Casals i el baríton Carles Daza en un moment de *L'elisir d'amore* d'aquesta temporada a Sabadell

Fins a quin punt peca d'optimisme el discurs dels màxims dignataris culturals, que predica que el talent ens surt per les orelles i, per tant, ja que el mercat intern és tan petit, per força hem de sortir a conquerir el món? [...] Al capdavant, tot depèn de què vol fer un cantant jove amb la seva carrera. I la pregunta clau és: quedar-se o marxar?

A PROPÒSIT DE

Manuel García Morante

75 ANYS FARCITS DE MÚSICA

PER ALBERT TORRENS

El 24 de gener, un dels músics més entranyables del nostre temps i país compleix tres quarts de segle. L'aniversari li serà reconegut, entre altres actes, amb un concert d'homenatge. Home discret i modest, treballador incansable, repassa en aquesta entrevista alguns aspectes de la seva vida.

Felicitats! Quants d'aquests 75 anys ha dedicat a la música?

Vaig començar a estudiar piano als 8 anys, de manera que només cal comptar-los.

Vostè ha estat pedagog i compositor, però sobretot un gran pianista acompanyant. Què el va dur a fer aquesta feina?

Les circumstàncies van fer que m'endinsés en el món del cant i conegués, entre d'altres, Míriam Alió –la meva esposa–, Carmen Bustamante, Dolors Frau –que havia estat mestra de Victòria dels Àngels– i la mateixa Victòria, és clar. Em van demanar que comencés a acompanyar-les i com que, d'instint, jo escoltava molt, això va fer que m'interessés aquest món i que jo també interessés els altres. Mai no vaig tenir la idea que jo podia ser un gran solista: vaig treballar i vaig fer algun recital, i encara avui toco a casa, però prefereixo tocar coses meves, així no hi ha ningú que s'enfadi...

La major part de cantants que ha acompanyat han estat dones. Quin tipus de relació ha establert amb cadascuna?

Entre cantant i pianista s'han de donar sempre unes condicions de gran entesa, perquè si bé tots els instruments són delicats, la veu encara ho és més i requereix molta cooperació. Vaig començar acompanyant Conxita Badia –que havia estat deixeblla del mateix Granados! Vam tenir una relació entranyable, tot i la diferència d'edat. Després va venir la Míriam, amb qui em vaig casar i, per tant, vaig tenir-hi una relació personal. També he fet moltíssims concerts amb Carmen Bustamante, amb qui hem estat amics de l'ànima sempre més. I Victòria dels Àngels ha estat un dels grans afectes de la meva vida. Ara, i des de fa molts anys, treballo amb Yrene Martínez Roca, que va ser deixeblla de la Míriam i ha estrenat moltes obres meves. I també he acompanyat algun cantant masculí, com Dalmau González o Eduard Giménez.

Quan va començar a dedicar-se a la composició i per què?

Va ser a partir de l'any 1979, ja gran, i en una època en què combinava les classes als conservatoris –tant al municipal com al del Liceu– i l'acompanyament, entre d'altres, de Victòria dels Àngels. Des d'aleshores, no he deixat mai de compondre.

Del seu catàleg, són cèlebres les harmonitzacions de cançons populars, catalanes i d'altres cultures. Quantes n'ha fet i com n'ha arribat a conèixer tantes?

De melodies populars n'hi ha moltíssimes, fins i tot estan recollides en àlbums. Jo només busco que la música em digui alguna cosa. El primer recull me'l vaig editar jo mateix, però uns anys més tard l'editorial Tritó en va publicar un segon. En total, ara tinc escrits 850 *lieder*, dels quals les cançons populars són només una quarta part. La resta són melodies pròpies sobre textos de poetes, tant catalans com estrangers.

No s'ha preocupat gaire de la difusió de la seva obra. Per què?

Sempre estic molt content que algú interpreti peces meves, però no deixa de sorprendre'm una mica. Considero que, com a pianista acompanyant, ja vaig tenir molta sort de poder acompanyar tants personatges, i fer una mica d'història al seu costat. En canvi, com a compositor, no sé si haver començat tard ha fet que no m'ho hagi acabat de creure mai. Jo sóc un devot de les relacions personals, però no públiques. ♦

S'enorgulleix d'haver format part de la història de la nostra música, però no com a protagonista, sinó des del discret segon pla del pianista acompanyant. Autor de simfonies i òperes, a més de música de cambra, la seva faceta compositiva més difosa és la de les petites peces populars, que pràcticament tots els estudiants de cant del país han entonat, si més no, en un moment o altre de la seva formació. En aquest home de tracte exquisit i aparença fràgil, l'expressió "per amor a l'art" adquireix el màxim significat.



Encontre de Compositors

PER JOSEP BARCONS

No cal esperar ni un aniversari ni una efemèride concreta per fer-se ressò d'una activitat. Perquè és precisament el transcórrer quotidià de les activitats el que permet arribar a aniversaris i efemèrides. És el cas de l'Encontre Internacional de Compositors, que té lloc a Mallorca i que aquest novembre passat va arribar a la trenta-dosena edició. Res a celebrar, doncs.

Llevat que el que calgui celebrar sigui la mateixa existència i persistència de l'esdeveniment (de longevitat com pocs d'altres a l'Estat espanyol) i la naturalesa de la seva programació. Abans de fer-ne cinc cèntims, però, permetin-me una reflexió i una necessària contextualització: què és això d'un "encontre de compositors"? S'hi troben compositors? Xerren? Es comenten els uns als altres les seves obres? És que els compositors –si és que es troben entre si– dialoguen? En els 32 anys de l'Encontre hi ha hagut temps per a tot... Sota l'auspici de la Fundació ACA (una mena de centre creatiu, lloc de recés, estudi de gravació i calaix de sastre d'inquietuds artístiques diverses, amb rajoles de terracota illenca i paisatge de conreus i ametllers al voltant), l'Encontre ha estat lloc de trobada i palestra compartida d'un munt de compositors, tant mallorquins com d'arreu, passant-hi noms com Llorenç Barber, Leo Brouwer, Xavier Montsalvatge, Alberto Posadas, Xavier Carbonell, Luca Lombardi, Joaquim Homs, Dimitri Terzakis o Andrés Lewin-Richter.

En fou iniciador una espècie d'anacoreta multidisciplinari de barba brahmiana anomenat Antoni Caimari, que no sols fou l'artífex de la Fundació ACA, sinó que continua essent-ne el pilar ineludible. Després d'haver passat per diverses fases, amb retots i derives diverses, des

d'enguany l'Encontre ha posat la paraula "festival" al davant del seu nom, tot esdevenint, així, el Festival Encontre Internacional de Compositors. A banda de xerrades i seminaris amb compositors (allò pròpiament d'encontre), durant tres setmanes de novembre s'hi han programat 15 concerts, tot reforçant-se encara més la dimensió de festival que sempre ha tingut. La direcció artística recau des de fa tres convocatòries en Jordi Alomar, un músic, musicòleg i gestor cultural que no arriba a la trentena i que és també *anima mater* de S'Ensemble –un grup integrat per joves instrumentistes amb una solidíssima formació musical i un compromís espantós amb la música contemporània.

El Festival du al seu nom també l'adjectiu "internacional". Però quina és la internacionalitat d'un esdeveniment que reparteix actuacions per l'illa de Mallorca? Si no l'assistència de públic, que és majoritàriament local, sí la d'interprets i compositors. Pel que fa als interprets, a banda dels membres de S'Ensemble mateix (no pocs dels quals resideixen fora de l'Estat), destaquen la presència de l'Smash Ensemble, del brillant saxofonista Marcus Weiss o del no menys reconegut organista Francesco Filidei, capaç de pensar en unes registracions excelses per a les obres de Ligeti, Scelsi, Lanza o Berio. Un programa que sonà a l'església d'Alaró

el diumenge 6 de novembre al vespre, en un fantàstic instrument que està més acostumat a la música barroca que no a la contemporània, gràcies als concerts que cada dissabte al migdia –coincidint amb el mercat setmanal– hi ofereix gratuïtament Miquel Bennàssar. Un plaer per a l'esperit que, si s'és pel centre de l'illa, paga la pena de no desaprofitar.

Però tornem a Filidei. A banda del concert de diumenge vespre, Filidei anà a Mallorca per parlar de la seva música, en l'activitat que obria l'Encontre, el dissabte 5 de novembre al matí al Conservatori Superior de Música de les Illes Balears. Just després d'una aproximació a la música d'aquest compositor personalíssim, amb una veu senyera en el panorama europeu, vingué la xerrada de Giorgio Netti i Marcus Weiss com a anticipació del concert que oferiren el mateix dissabte al vespre i que era –amb permís de les diverses *Seqüències* de Berio i de la sèrie completa dels *Kitab* de Sánchez-Verdú (amb l'estrena mundial del quart número)– el *hit parade* del Festival.

Quin era aquest *hit*? Doncs l'estrena a Espanya de l'obra *Necessità d'interrogare il cielo* de Giorgio Netti, amb la titànica interpretació que en féu Marcus Weiss. Un concert que no podia tenir millor receptacle que la penombra creada en l'immens aljub (quines paraules més

boniques que es conserven a l'illa!) del Museu d'Art Modern i Contemporani Es Baluard, de Palma, amb la seva volta de maó magnífica i parets de pedra arenosa. Un espai meravellós per a una obra igualment meravellosa, que en els seus 70 minuts de so de saxòfon acaba creant una experiència auditiva excepcional. I diem "so" i no pas discurs o perorata o melopea perquè, en la seva obra, Netti es proposa transformar la capacitat d'escolta de l'oient, jugant amb una gamma gairebé enciclopèdica de multifònics –o "sons complexos", com prefereix anomenar-los. Sigui com vulgui, Netti aconsegueix que l'actitud d'escolta dels espectres que genera (2, 3, 4, 6 sons simultanis!) variï ostensiblement al llarg de l'obra. El que d'entrada seria un agregat sonor potser estrident, s'acaba convertint al final de la peça en una transparència bocabadant: un coral d'insuflació violenta però de sonoritat ultraexpandida i –per què no dir-ho– bellíssima! Allò que d'entrada causa dolor, diu Netti sense ni un bri de masoquisme, pot acabar generant goig en l'obertura del seu bloqueig. Una concepció del concert no pas com a lloc on algú va a explicar una història, sinó on l'oient té una experiència d'expansió perceptiva.

A banda de Netti, que obria el festival amb el plat fort d'aquesta estrena, l'Encontre ha comptat també amb la presència dels compositors Thomas Simaku (un interessant músic albanès, professor a la Universitat de York), del degà de l'experimentació sonora a la Península Llorenç Barber (a qui s'ha retut homenatge), del jove Oliver Rappoport o del veterà illenc Xavier Carbonell, amb qui s'han mantingut diàlegs, xerrades o taules rodones. Tota una sèrie d'activitats a les quals es podia accedir, com als concerts, de manera gratuïta, i que proporcionen una fantàstica interacció entre el concert, la divulgació i la possibilitat de conversar. Però un encontre de compositors és també un lloc on no ja els compositors, sinó sobretot les seves obres dialoguen entre si. I, al llarg de prop de 25 dies de durada, la programació del Festival (consultable a www.encontres.net) ha permès escoltar, entre d'altres, obres de Billone, Sciarrino, Scelsi, Nono, Debussy, Aperghis, Rojko, Brotons, Simaku, Carbonell, Stroppa, Pesson o Guinjoan, interpretades no sols per solistes o *ensembles*, sinó també per l'Orquestra Simfònica de les Illes Balears, dirigida per Francesc Prat. Tota una plèia de de compositors que no són una simple

tirallonga de noms l'un darrere l'altre, sinó que estan resseguits per un fil d'Ariadna que ens permet cabdellar-los més enllà de la coincidència d'haver nascut a les ribes del Mediterrani (la primavera àrab de les quals serviaenguany de lema al Festival). Amb la presentació d'alguns d'aquests compositors, l'Encontre permeté descobrir uns creadors que, tot i tenir una més que sòlida i reconeguda trajectòria, amb prou feines si s'han interpretat mai a l'Estat espanyol. Aquest fet (irrenunciable en un festival de música contemporània), juntament amb l'existència d'un fil conductor (que es veu sobretot en l'organicitat dels programes i en la novetat en la presentació dels concerts: amb escenificacions, replantejament d'espais, etc.) significa que darrere del Festival Encontre Internacional de Compositors hi ha no sols una llarga història, sinó un cervell preocupat per dissenyar una línia coherent i atractiva de programació.

¿És aquest Festival Encontre el paradigma de festival que tothom voldria; una mena d'utopia en la programació? Probablement no. Perquè tants caps, tants barrets! Però sí que és lloable (i per tant, ressenyable) que –amb pocs mitjans, sense la superabundància d'infraestructures del Principat (massa cops ofegadora en comptes de facilitadora), aprofitant al màxim els bons recursos disponibles, amb la insularitat com a fet irrenunciable, l'empenta com a base, i el bon criteri artístic com a divisa– es pugui dur a terme un esdeveniment com aquest.

Si mai tenen oportunitat d'anar a Mallorca pel novembre, a banda de comprar-hi l'ensaimada de rigor, treguin el cap per l'Encontre. Se n'emportaran un record igualment dolç i profitós! ♦



El grup Actum, dirigit per Llorenç Barber, en la primera edició dels Encontres, l'any 1980. A la pàgina anterior, muntatge de Mayte Bayón en l'Encontre de 2009

Paolo Fazioli

TRENTA ANYS FENT PIANOS DE QUALITAT

PER PERE ANDREU JARIOD

En la seva última visita a Barcelona, coincidint amb el Festival de Jazz de Barcelona, conversem amb Paolo Fazioli, creador de Pianos Fazioli. La trobada és a Pianos Puig, el seu distribuïdor d'aquí, al barri de Gràcia de Barcelona. L'entusiasme i la il·lusió amb què parla no ens fan pensar que ja han passat tres dècades des que va començar a fabricar uns pianos que s'han consolidat com una de les referències del mercat: la il·lusió i les ganes de millorar continuen intactes.

Per què es va decidir a crear una fàbrica de pianos a començament dels anys vuitanta?

La veritat és que ja ho he oblidat [riu]. Sempre m'he estimat els pianos, ja des que era un nen. El piano ha estat sempre per a mi una cosa especial. Amb deu o onze anys vaig començar a estudiar-lo en tota la seva dimensió: l'instrument, els pianistes, la música per a piano. Qualsevol cosa a l'entorn d'aquest instrument era màgica. Després em vaig graduar com a pianista, vaig anar a la universitat. I va ser precisament en acabar els meus estudis quan vaig començar a pensar en la idea de crear un piano propi, amb la meua visió del so.

I fins que arriba a crear la seva empresa?

Va passar un temps. Abans, vaig informar-me sobre la situació del piano, vaig parlar amb molts experts en l'instrument i vaig començar a estudiar pianos, com estaven fets. I aleshores va ser quan vaig decidir crear la meua pròpia manera de fer pianos. Era al començament de 1980. L'empresa va néixer oficialment un any després.

Ha estat especial aquest 2011, en ser el trentè aniversari de la companyia?

Fa cinc anys vam celebrar el vint-i-cinquè aniversari. Després d'allò vaig pensar de no fer res especial per aquest any. Diguem que l'hem celebrat tot l'any amb concerts

i amb trobades, però no hem creat un esdeveniment especial per aquest any. Ja veurem en el futur. Potser celebrarem el quarantè aniversari, o el cinquantè. Qui sap, si hi arribem... [riu].

Parlava abans d'un so especial per als seus pianos. Com és?

Als pianos tenim diferents tipus de so. Els instruments germànics acostumen a tenir un so fort, gran, si en volem dir així. El so que jo penso és més mediterrani, més del Sud. Això vol dir no gaire gruixut, més clar i brillant. Estaria d'alguna manera a prop del *bel canto*, del so de l'òpera italiana. Té també una gran varietat de dinàmiques i ens permet sentir clarament les diverses veus, la polifonia.

I al seu país, hi havia molta tradició de constructors de piano?

És una història estranya, la d'Itàlia amb els pianos. El piano va ser inventat allà, per Cristofori, és cert. Però tot necessita millores i l'instrument que va inventar, també. No era perfecte. Fins que no van arribar els alemanys i els austríacs, amb Silberman al capdavant, l'instrument no va fer el gran desenvolupament. Alemanya, Àustria, França i Anglaterra van ser els països que van fer avançar el piano. Itàlia tenia molt pocs constructors, una tendència que s'ha mantingut gairebé fins avui. Sí que és veritat que a Nàpols n'hi havia uns quants constructors, però no feien bons instru-

ments, perquè no tenien bon material, especialment bona fusta. I econòmicament no era rendible comprar-la fora. A Alemanya, a final del segle XIX, en canvi, a cada ciutat important hi havia vint o trenta fàbriques de pianos.

Però ara és més fàcil importar i exportar.

Efectivament, els últims temps la construcció de pianos ha canviat molt. Ara podem fer realment els millors instruments, si realment volem fer-los. Quan vaig començar, tenia alguns problemes per trobar els millors materials. Havia d'anar a veure'ls, triar, provar-los. Tot això ha canviat.

Va ser molt difícil entrar en mercats consolidats amb marques com Steinway?

La primera vegada que vam presentar públicament els nostres instruments va ser el 1981 a la Musikmesse de Frankfurt, que encara és avui dia la fira de música més important del món. Va suposar un gran xoc per al món del piano. Tothom preguntava: "Qui és aquesta gent?", "D'on vénen, d'Itàlia?" Va ser impactant i, sense gastar-nos diners en publicitat, des d'aquell moment tothom va començar a parlar de nosaltres, ja fos bé o malament.

I els alemanys, què hi deien?

Va ser el més curiós. Estaven absolutament sorpresos, però alhora demostraven una

gran admiració. De fet, allà vam vendre els nostres primers pianos i els alemanys (i també els austríacs) són encara els nostres clients més importants.

Vostès només fabriquen pianos de concert, de cua. Ja des del començament van voler que fos així?

Sí, absolutament. Des de l'inici vam tenir clar que només construiríem pianos de cua, de diferents mides, de la més alta qualitat, que no fossin imitació del so ni de les característiques d'altres instruments ja existents. No volem còpies. De fet, els pianistes necessiten instruments originals.

Això vol dir que no hi ha dos pianos Fazioli iguals?

Evidentment que hi ha coses en comú, el tipus de construcció, per exemple. Però treballant la fusta mai pots preveure què pot passar. Les persones que els fan també són diferents.

Actualment fabrica sis models diferents de pianos, entre els quals el més gran del mercat. Per què es decideix a fabricar un piano així?

Vam estudiar les característiques de les cordes, la física de l'instrument i, particularment, la puresa del so. Vam veure que com més llarga era la corda, el so era més pur. Per això vam dissenyar aquest instrument de 308 centímetres de llarg. El piano estàndard, però, continua sent el de 278 centímetres. A La Scala, per exemple, el gran no hi cap, al muntacàrregues.

En la seva presentació, parlen d'artesanía i tecnologia. Com es combinen aquests dos aspectes?

Les dues coses van juntes. Diríem que fem servir cadascuna de la millor manera. Si el millor camí per obtenir el resultat òptim, és manualment, ho fem manual. I si és preferible fer-ho amb una màquina, ho fem així. Intentem fer la millor combinació. La tecnologia ens hi ajuda molt. Estem oberts a la recerca i a la innovació. El piano que fem nosaltres avui és el resultat de trenta anys de treball constant, d'experimentar i cercar millores.

Somnis de futur?

Continuar millorant cada dia més i més. ♦

*“El so que jo penso per al piano és més mediterrani, més del Sud –no gaire gruixut, més clar i brillant– i estaria d'alguna manera a prop del *bel canto*.”*



El 2012 és un any prolífic en dates rodones al voltant de commemoracions de músics i compositors il·lustres del nostre país. Enguany recordem el centenari de la mort de Joaquim Malats, pianista i compositor reconegut sobretot per la seva tasca divulgativa de la *Iberia* d'Albéniz. Recordem també el cinquanta aniversari de la mort de Ricard Lamote de Grignon i Eduard Toldrà, compositor al qual dedicarem un dossier específic properament. S'hi afegeix el vint-i-cinquè aniversari del traspàs de Manuel Blancafort i Frederic Mompou, compositors

DOSSIER

Aniversaris



i amics des de la joventut, que
van tenir recorreguts paral·lels
mantenint cadascun la seva
personalitat artística. I, per
acabar, el centenari del
naixement de Xavier
Montsalvatge, compositor al
qual es dediquen durant
aquest any nombrosos actes
d'homenatge i record. Un
dossier amb el qual volem fer
memòria de la seva important
empremta, tot reivindicant la recu-
peració de la seva obra als
nostres dies.

2012

Joaquim Malats

EL PIANISTA DE LA *IBERIA* D'ALBÉNIZ

PER PAULA GARCÍA MARTÍNEZ

*"En Malats es mort: l'evocació de les seves interpretacions magistrals finirà amb la generació present; mes restin aquestes ratlles en memòria del que fou artista incomparable, i com a penyora de l'amistat que amb el mateix va unir-nos."*¹

Joaquim Malats i Miarons va ser un dels pianistes més destacats del panorama musical en el tombant del segle XIX al XX. Va pertànyer a la generació de músics catalans nascuts entre 1850 i 1875, juntament amb Nicolau, Goberna, Albéniz, Sadurní, Morena, Granados o L. de Grignon, coneixedors dels corrents musicals introduïts a Catalunya pels músics de la generació anterior, que formats en institucions pedagògiques estables són els impulsors de la composició pianística catalana fins a finals de segle.

L'època compresa entre 1888 i 1910, en què es va desenvolupar la seva activitat artística, correspon a l'esplendor modernista catalana, que deixa la seva petja a Barcelona per mitjà de la fundació de la Societat Catalana de Concerts, la Societat Filharmònica, l'Orquestra Simfònica, la inauguració del Palau de la Música, l'activitat de l'Orfeó Català, l'Associació Wagneriana o l'Associació Musical de Barcelona.

Malats va iniciar els estudis musicals a la casa familiar, el 1885 va oferir el primer concert al Foment del Treball essent alumne de Goberna, i després passà a l'aula de Pujol en la recentment instituïda Escola Municipal de Música, on va finalitzar els estudis amb la distinció de primer premi. La beca de 150 pessetes mensuals concedida per l'Ajuntament de Barcelona, li va permetre continuar els estudis durant quatre anys a París. Va rebre classes de piano de M. Charles de Bériot a l'Acadèmia Schaller fins al 1890, en què accedeix a una plaça al Conservatori, on el 1893 obté el primer premi de piano.

L'any 1896 torna a Barcelona després de dos anys dedicats a la composició musical, intensifica la seva activitat interpretativa, i consolida i amplia el repertori.

El fet d'obtenir el premi Diémer l'any 1903 constitueix un esdeveniment decisiu en la seva trajectòria artística. Instituit pel professor Luois Diémer, només hi podien concursar els primers premis de piano del Conservatori dels darrers deu anys. El jurat va estar integrat per músics com Massenet, Saint-Saëns, Paderewski, Rosenthal, Planté o Philipp, tot dotant de gran prestigi el premi en la primera edició.²

L'any 1910 accedeix com a professor al Conservatori de Música de Madrid, però un afeblit estat de salut li impedeix de dur-hi a terme aquesta tasca i l'abril de 1912 torna a Barcelona.³ El 22 d'octubre d'aquell mateix any mor Joaquim Malats; record de l'homenatge al pianista, el novembre de 1913, és la làpida col·locada a la façana de casa seva: *"En aquesta casa, el seu fogar artístic, plorat per l'art i per Catalunya, va deixar d'existir el gran pianista En Joaquim Malats el dia 22 d'Octubre de 1912"*.⁴

La interpretació pianística va ser l'activitat amb què Malats va fer la seva principal contribució artística al context musical. De la seva dedicació incansable, n'és prova el gran nombre de concerts que va interpretar al llarg de la seva carrera, amb extensos programes de repertori clàssic i romàntic. Van ser projectes de rellevància la interpretació de concerts integrals, amb obres d'un sol autor; els concerts per a dos pianos, amb pianistes com Granados⁵ o Saint-Saëns;⁶ els concerts de cambra i els concerts per a piano solista amb acompanyament d'orquestra sota la direcció, entre d'altres, de Nicolau, Giménez o Crickboom. Va ser artífex de projectes molt innovadors en el seu temps, com la

programació de concerts històrics,⁷ i va ser contractat per les principals societats musicals del moment, la Societat de Concerts, Concerts Colonne, Concerts Lamoureux.

L'any 1903 difon a França i Espanya el programa del premi Diémer. Els anys següents defineix amb més detall el seu repertori, elabora els seus programes amb criteris estètics i musicals de gran exigència, s'implica en la difusió de la creació musical contemporània, Debussy, D'Indy, Franck o Saint-Saëns, i d'autors clàssics, Mozart. Entre 1906 i 1910 interpreta l'obra d'Albéniz, *Iberia*, en què obté les millors crítiques de la seva carrera.

Beethoven, Chopin, Schumann i Liszt són compositors de referència en el repertori del pianista. Les *Sonates op. 28*, "Pastoral"; *op. 81*, "Les Adieux"; *op. 57*, "Appassionata", van ser les obres de Beethoven interpretades en més gran nombre d'ocasions; Chopin va ser el compositor amb el qual es va sentir més identificat; van ser considerades definitives les seves versions del *Carnaval*, *op. 9* de Schumann que va interpretar convençut de la seva qualitat musical i estètica, contra l'opinió de crítica i públic.⁸ Va mostrar la seva capacitat com a executant en la interpretació de peces virtuosístiques de Franz Liszt.

Malats va ser un intèrpret compromès amb el seu temps. L'etapa de més maduresa artística, 1906-1910, la va dedicar a la interpretació de l'obra d'Albéniz *Iberia*, zenit del repertori pianístic espanyol. L'epistolari entre tots dos músics constitueix un conjunt documental d'un interès extraordinari en l'estudi i el coneixement d'aquesta obra, en la qual Albéniz porta a l'extrem els recursos sonors i tímbrics del piano. Les cartes deixen constància de la reciprocitat artística entre ambdós i la implicació del pianista en la interpretació, en

la qual Albéniz va reconèixer la “seva” obra: “*respecto a mi Triana ya sabes la profunda emoción que resentí cuando te la oí en tu casa; te debo la más grande satisfacción que he experimentado en mi ya larga carrera de compositor*”.⁹

El projecte del pianista incloïa la interpretació íntegra de l'obra, però el seu estat de salut li ho va impedir. La premsa va destacar l'estrena de *Triana* al Teatre Principal de Barcelona, 1906; la interpretació d'*Evo-cación, El puerto, El albaicín, Málaga, Jerez i Triana*, 1909, Teatre de la Comèdia, i 1910 al Palau de la Música.

Malats va gaudir de crítiques excel·lents al llarg de la seva dilatada trajectòria interpretativa, que mostren un home temperamental, exhaustiu en el coneixement de les obres, rigorós i al mateix temps arriscat en la interpretació. En paraules de Cecilio de Roda, “*sus versiones, o avasallan o interesan; convencen o dan en qué pensar*”.¹⁰ Com a pianista va perseguir durant tota la carrera un ideal, el compromís amb el seu material de treball, l'obra musical. Coneixedor d'estils i gèneres musicals, va aprofundir en les característiques tècniques i estilístiques de cada obra, va oblidar el virtuosisme per posar-se al servei de la música, identificant-se en cada cas amb l'autor, essent intermediari entre aquest i el públic.

Especialment aplaudits van ser la varietat del repertori interpretat, la incorporació d'obres contemporànies o històriques, i la interpretació en els concerts d'obres fora de programa.

Destaca entre les seves aportacions al context musical la composició.¹¹ El seu catàleg inclou la suite per a piano *Impresiones de España*; diverses peces pròpies del piano romàntic de saló, en la línia dels compositors de la seva generació; un lied per a veu i piano; el *Trio en Si b per a piano, violí i violoncel*; *Suite pour piano. Prélude, Berceuse, Lied, Sérénade; Allegro risoluto*, per a piano i orquestra. En general, la seva obra per a piano respon als arquetips romàntics del piano de saló, inclou obres de caire pintoresquista en què predominen girs melòdics i harmònics de caràcter andalusista. Destaca la *Serenata española* per la difusió, i el *Trio en Si b*, compost el 1898, la seva obra de més envergadura.

Hem de concloure que les principals aportacions de Joaquim Malats a la música catalana es refereixen al context de la pedagogia musical, a la innovació en el repertori pianístic i la interpretació d'*Iberia*. Totes van ser objecte del reconeixement de la crí-



Arxiu Malats / Museu de la Música

tica nacional i internacional; ambaixador excepcional, va contribuir a la difusió del piano català tant a Espanya com a la resta d'Europa durant els anys en què es va perllongar la seva activitat artística.

Va formar part de l'escola pianística catalana integrada per Granados, Calado, Viñes, o Carme Matas. Els uneix el fet d'haver estat alumnes de Joan Bautista Pujol; haver consolidat la seva formació tècnica a l'estranger i desenvolupar una carrera professional de projecció internacional, documentada per la premsa especialitzada que hi confirma els trets d'escola que els van unir: toc articulat, claredat d'execució, precisió al pedal, coneixement tècnic i estilístic de les obres.

Joaquim Malats va estrenar i donar a conèixer *Iberia* d'Albéniz, per Catalunya i a la resta d'Espanya, tot participant del procés de creació i compartint amb el compositor aspectes estètics referents a aquesta. Es tracta, sens dubte, d'una de les aportacions de més gran transcendència del pianista al context musical català. El seu prestigi artístic va aportar valor a l'obra, i va impulsar-ne la difusió. Albéniz va escollir Blanche Selva, pianista de l'*Schola Cantorum*, per a l'estrena a França. Però Malats era imprescindible per a l'estrena i difusió a Catalunya i Espanya, ja que era el pianista preferit per la premsa i el públic; i conseqüència immediata va ser l'excel·lent recepció i difusió de l'obra i l'autor en el moment d'oferir-ne la composició.

“*Y are no tendré més qu'entusiastes elogis pera'l marvellós interpretador que s'igualà al creador: pera En Joaquim Malats. Això metéix pensà'l malagunyat Albéniz quan va sentir En Malats, car plorà de dolça emoció... La tècnica prestigiosa d'En Malats*

no s'ha armonisat may tan feliçment ab el piano com en l'inoblidable interpretació qu'ns donà de l'Iberia. La executà ab pensament, ab cor, ab tot son cor de músic, de català y d'espanyol: y'ls seus dits obeiren, més que dòcils, ardents...”¹² ♦

NOTES

1. SALVAT, J. «Revista Musical Catalana», octubre de 1912, any IX, núm. 106, pàg. 311-314.
2. Les obres de concurs van ser la *Sonata Appassionata* de Beethoven, els *Études Symphoniques* de Schumann (primer dia), una balada o una fantasia, una masurca, un preludi de Chopin, *La Campanella* de Liszt o l'*Estudi en forma de vals* de Saint-Saëns (segon dia).
3. «Revista Musical Catalana», octubre de 1912, any IX, núm. 106, pàg. 311-314.
4. El domicili familiar de Joaquim Malats es troba a la Gran Via de les Corts Catalanes, 667.
5. Teatre Novetats, juny de 1899. El programa incloïa obres de Mozart, Saint-Saëns, Schumann, Godard, Chadrier i Fischhof. Aquest concert amb el mateix programa, i també en el Teatre Novetats, el van repetir ambdós pianistes alguns anys després, en octubre de 1907.
6. Teatre de Novetats, 19 de novembre de 1907. El programa estava integrat per obres de Saint-Saëns.
7. Teatre Novetats, 29 d'octubre de 1904, el programa incloïa diverses obres ordenades amb criteri cronològic, amb els termes “època clàssica”, “època romàntica” i “època moderna”.
8. Després de la interpretació d'aquesta obra el 6 de febrer de 1897 a Madrid va escriure el crític de l'*«Heraldo»* “*Impossible sembla que pugui aconseguir una interpretació més perfecta*”. “Ateneo. Concierto de Malats” *«El Heraldo de Madrid»*. 8 de febrer de 1897. Any VII, núm. 2283, pàg. 3.
9. Carta d'Albéniz a Malats, 9 de novembre de 1906, Niza. Museu de la Música. Núm. reg. 10.041
10. “Concierto de Malats”. *«La Época»*, 12 de desembre de 1903, any LIV, núm. 19219, pàg. 1.
11. El llegat realitzat per Mercedes Ros, la vídua del pianista, el 1932 a l'Ajuntament de Barcelona contenia els manuscrits de l'obra composta per Joaquim Malats, que van ser destinats a l'Orfeó Català. Actualment es troben als arxius del Palau de la Música.
12. COLLET, H. «Revista Musical Catalana», desembre de 1909. Año VI. núm. 72. Pàg. 377-379

Manuel Blancafort

“HA QUEDAT ESCRITA UNA BIOGRAFIA MEVA:
ÉS LA MEVA MÚSICA...”

PER FRANCESC CORTÈS

Al costat de la música segueixen uns punts suspensius: l'esperit canviant del seu temps, el seu entorn familiar, els amics i les influències estètiques, les partitures comprades a París, els viatges i els paisatges, el seu caràcter contrastat amb un entorn social convuls. Tot això és el que bateja, amb mesura, darrere la música de Manuel Blancafort (1897-1987).

L'ofici de músic no era un destí falaguer a la societat catalana de principis del segle XX. El personatge Schaunard de *La Bohème* de Puccini, estrenada a Barcelona un any després de néixer Manuel Blancafort, no li esqueia. Va ser el seu pare qui l'inicià als estudis musicals, i el contacte amb el món coral de la Garriga. El jove Manuel estava destinat a dirigir una empresa pionera a casa nostra: la fabricació dels rotlles de piano Victòria. Per això no seguí una formació musical acadèmica (ara en diríem reglada). Sortosament, la dedicació al negoci de reproducció mecànica de la música li permeté conèixer una deu de noves composicions del repertori més de moda. D'altra banda, el balneari que regentava la seva família a la Garriga, tota una institució a la Catalunya del moment, l'apropà a un segment de compositors catalans, escriptors i intel·lectuals que rarament passaven per altres institucions pedagògiques. Allí degué escoltar D'Ors, Morera, el canonge Collell, Jacint Verdaguer, Pau i Enric Casals, Vives, Pedrell i Joan Lamote, tots ells estiuejants o passants pel balneari.

La joventut de Manuel Blancafort s'inserí en el context d'una Catalunya renovadora i transgressora, però dins d'unes mesures, sense despentinarse en excés. La seva afició a la música era un fet que transcendia el negoci de la fàbrica de rotlles de pianoles. L'amistat que va fer amb Frederic Mompou, hoste també al balneari, va encoratjar el seu esdevenidor com a compositor. Entre ambdós s'establí una

complicitat estètica més enllà d'una simple companyonia.

Els primers anys del segle XX representaren la superació del món romàntic, l'arribada de les avantguardes franceses, i també dels ressons més llunyans dels entorns germànics. Barcelona rebé amb intensitat els repertoris d'arreu mercès a una activitat concertística d'intensitat creixent. Per a les generacions joves s'imposava fugir de les boires wagnerianes i abandonar els símbols culturals i literaris de la Renaixença, i també del Modernisme. Mompou i Blancafort abandonaven provocadorament els concerts del Palau de la Música quan començava a sonar-hi Beethoven.

El paisatge que envoltava Blancafort, però, continuà exercint una capacitat referencial equiparable a les paraules. El que abandonà, però, fou la manera romàntica d'entendre el valor simbòlic d'aquell paisatge, de la mateixa manera com la cançó popular mudà el seu valor. En *Jocs i danses del camp* (1915), els llocs coneguts del compositor es presenten amb sobrietat; en *Matí de festa* es pot intuir la lectura de *Solitud* de Víctor Català; *Cants íntims*, també per a piano, es ressegueix com un diari de fets personals –“Queixes”, “Llàgrimes”. Aquesta obra interessà a Ricard Viñes, l'estrenà amb èxit a París i facilità la internacionalització del nom de Blancafort. L'editorial Senart en publicà les obres. En l'extens *Parc d'atraccions* (1920-24) reflectí un altre tipus de paisatge: el món urbà de la diversió, estilitzat i amb ressonàncies de circ, la moda contemporània. Hi integrà la *Polca de l'equilibrista* (1920), potser la seva peça per a piano més interpretada. Cal posar-la en contacte amb l'interès que llavors aixecava el món del circ, entès com a veritable cultura que traspuen els articles escrits per Sebastià Gasch. El mateix món seduí el francès Satie, un compositor a qui Blancafort tenia tirada pel seu posat anti-

clàssic, i que animava les converses d'uns joves a casa de Gibert-Camins: Toldrà, Gerhard, Samper, Mompou i Blancafort, els quals havien de constituir l'anomenat Grup dels Cinc.

Els viatges arran de la feina facilitaren a Blancafort el descobriment de primera mà de les avantguardes de París i d'Amèrica. El 1923 va fer un viatge als Estats Units per contactar amb empreses americanes de rotlles de pianoles. Les maneres diferents americanes l'obriren a aires nous: “*Va sorprendre'm la manera de tocar el piano dels empleats de botigues de música. Ritme, percussió ff [fortíssims] en certs moments i sempre, en absolut, amb els peus posats endarrere deixant abandonats totalment els dos pedals que porten els pianos. Això era molt de tenir en compte. Avui es passa del pentagrama al dibuix lineal sobre paper continuu.*”¹

Com a resultat d'aquelles impressions va compondre *American Souvenir*, per a piano. El vincle amb el paisatge torna a sorgir: “[...] en contrast amb la solitud de la nau enmig del mar (que també hi havia alguns llocs per contemplar-la en silenci) em van portar a escriure unes pàgines de diari del viatge, i també vaig anotar alguns dissenys melòdics que varen servir-me, posteriorment, per compondre la suite pianística”. Els tres moviments de l'obra són el resultat d'una manera desacomplexada, amatent a allò immediat i quotidià: el primer és inspirat en el paquebot on viatjà, el segon era “slow a l'americana”, alternant amb passatges de *ragtime*, mentre que el darrer retia homenatge a Chaplin, l'estrella del cinema.

Aquelles notes enmig l'Atlàntic apropen el paisatge que interessava a Blancafort. De les referències ha desaparegut la tirada èpica pels cims i les carenes, s'ha esvaït el símbol historicista; el seu era el paisatge

d'un Sunyer: "Torna a sentir-se la tonada sempre igual del sac de gemecs que recorda la tenora i les sardanes. Per les sardanes arriba el record a les platges i s'enfila a les vinyes i turonets catalans, plens d'un sol que vaig deixar a Catalunya, i que no he tornat a veure enlloc. El mar es tan llis i tan pla que el pensament hi rellisca. [...] m'agrada una soca de pi o d'olivera per recolzar-me. M'agraden els colors obscurs dels boscos barrejats amb les delicadeses de les terres dels camps, ocre, grisos, blanquinosos." En cap moment, però, la imatge de l'enyor romàntic sorgeix en Blancafort. Quan arribà a Nova York es deprimí en sentir-se emigrant entre emigrants, però no se li acudí "la cèlebre cançó d'en Vives, solament un gran desig de canviar de situació".

El seu apropament a les noves estètiques discorrien per damunt de camins segurs. Blancafort no trencava amb la tradició, el seu treball era resultat de la reflexió i les formes acurades. Allò clàssic, per a ell, seria allò perenne. Al seu estudi planava l'equilibri i el recolliment, i d'allí sorgí una música d'harmonies innovadores, de melodia i ritme precis. Dins d'aquesta cerca conscient, ell mateix va anotar anys més tard: "Hi ha una música que canta i una música que sona!" (1944); "el sentit d'ordre és una constant de la meua vida" (1979); "despreocupat, és la primera vegada en la vida que m'aplico a mi mateix aquesta feliç expressió" (1986).

En les seves cançons féu una tria de poetes d'acord amb l'esperit del seu temps: Tomàs Garcés, Josep Maria López-Picó, Rosend Llates, Marià Manent, Josep Carner, Josep M. Guasch, Joan Maragall o Guerau de Liost. La manera de treballar el text abans de posar-lo en música ens revela la seva cura i ordre, meticulós i endregat. Val a dir que la identificació amb el que s'ha anomenat Generació del 27 és només de tipus cronològic, no hi ha cap identificació ni convicció estètica.

Entrant a la dècada dels anys trenta començà a escriure per a orquestra, aconsellat per Honegger i per Joan Lamote. És el temps de les actituds neoclàssiques. Va escriure *Ermida i panorama* (1933) o el ballet *El rapte de les sabines* (1931). En aquesta darrera citava amb ironia Beethoven. Blancafort ja era una referència tant a l'estranger -havia cridat l'atenció dels crítics Collet, Guillemond-com a dins de casa. Al Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània del 1936, celebrat a Barcelona, Blancafort fou un dels compositors triats pel jurat internacional. Se n'interpretà la *Sonatina antiga*, una obra resultat de les mirades cap enrere tan sovintejades en aquells anys. Ell



Manuel Blancafort i Frederic Mompou en la seva joventut

va escriure, acarat amb els llenguatges del seu temps que: "S'ha anat tan endavant en el refinament del bon gust que la creença que no es podia avançar més ha portat a canviar de direcció, i així s'ha anat pel camí del mal gust: de la lletgesa".²

Els anys de la Guerra Civil foren un trencament, també per a ell que degué amagar-se. Després passà a treballar a l'Editorial Ariel, però continuà component, al costat de R. Ferrer, G. Cassadó, Toldrà, Montsalvatge, Massià i Mompou. Va sent hora de revalorar l'obra dels qui romangueren a Catalunya, i que amb obres com el *Quartet de Pedralbes* (1949), el *Concerto Omaggio a Liszt* (1944) o la *Rapsòdia catalana* mantingueren la visibilitat de la música del país. L'ofici de músic va haver de cloure's encara en un segon pla, no pas per tria sinó per necessitat, empès per la realitat d'un país poc pròdig amb la cultura. Blancafort n'era conscient: "Dintre la família hi ha el concepte que m'entretinc escrivint música: és un entreteniment que m'ajuda a passar l'estona."

A través d'aquests referents, envoltat en el seu aïllament compositiu per nombrosos amics, Blancafort creà una obra personal i interessant, una música que al seu parer "ha viatjat molt més; molt més que no pas jo!". ♦

NOTES

1. BLANCAFORT, Manuel. *Notes autògrafes sobre el seu viatge a Estats Units*. Biblioteca de Catalunya, fons Blancafort, M.4897/4/14.

2. BLANCAFORT, Manuel. *Notes manuscrites*. Biblioteca de Catalunya, M-4897/4/1.

Els primers anys del segle xx representaren la superació del món romàntic. Per a les generacions joves s'imposava fugir de les boires wagnerianes i abandonar els símbols culturals i literaris de la Renaixença, i també del Modernisme.

Frederic Mompou

EL MÚSIC NECESSARI

PER ADOLF PLA

L'any 1983, Manuel Valls Gorina, compositor i escriptor (també autor de la música de l'himne del Barça), explicava que la figura de Mompou havia estat necessària perquè la cultura musical de Catalunya adquirís una consciència de la seva identitat.

Efectivament, Mompou és un recuperador de la música catalana. Però no ho fa prenent les cançons de forma explícita, com ha estat tradició a Catalunya (Pedrell, Lamote de Grignon, Morera, Nicolau, Vives...), sinó fent una alquímia de la qual extreu la síntesi, l'essència d'aquesta música popular transmesa per tots els seus antecessors.

Cançons i danses, escrites entre el 1921 i 1962, ens remeten al patrimoni medieval, a la cultura trobadoresca de l'Aquitània, Tolosa, Provença o del nord d'Itàlia, d'on es nodreix bona part de la cançó popular catalana. En aquest sentit, Mompou no està recuperant només la matèria musical del patrimoni català, sinó que expressa la immaterialitat d'aquesta cultura musical. Ho podem observar pràcticament en tota la seva obra i en particular en aquelles cançons i danses en què tot el material és original, no popular, com són la cinquena i sisena. Podríem dir que la causa fonamental perquè Frederic Mompou esdevingui el compositor necessari per tal que la música catalana hagi pres consciència d'una identitat pròpia, és el fet d'haver transmès i expressat el patrimoni immaterial de la nostra música sense desvincular-lo d'una essència universal.

Nicolas Méeüs, en la seva magistral anàlisi sobre la relació de Mompou i la música tradicional catalana, ens comenta que la utilització del material de la cançó popular condiciona el llenguatge de l'obra del compositor. En aquest sentit, la

monotonalitat, l'absència de modulacions definitives i, per tant, l'ambigüitat tonal és conseqüència de l'absorció de la música popular. Sense voluntat de contradir aquesta observació, podríem matisar que no és el material de la música popular el que condiciona el llenguatge de Mompou, sinó la transformació que experimenta aquest material en la seva consciència més íntima, en un procés que s'inicia en la infància, en les estades d'estiu a Castellterçol o en les passejades amb el seu avi Jean Dencausse, constructor de campanes. És així que el material de la música popular també ha quedat condicionat per l'estètica de Mompou, fins al punt de tenir presència amb independència de la utilització o no, d'aquest material.

El tractament del *Noi de la mare* o *Muntanyes regalades*, així com de tot el material provinent de la cançó i la dansa tradicional, incorpora els elements essencials que perfilen i materialitzen la seva estètica, és a dir, una sonoritat en la qual la ressonància ens evoca un passat, un discurs que suggereix en lloc d'afirmar i una estructuració formal de la peça a partir de la màxima llibertat i no en funció de la mateixa estructura de la cançó. En altres paraules, metabolitza l'essència del material popular (frescor, senzillesa, lirisme, moviment rítmic...) d'acord amb l'essència de la seva estètica (retorn, encantament, record, subtilitat, etc.). Per aquesta raó, *Cançons i danses* evolucionen gradualment de la primera a la darrera, en una arcada de quaranta anys cap a la nuesa i la interioritat. Per aquesta raó quan escoltem les cançons i danses V i VI o la dansa III, podríem pensar que són temes populars, sense ser-ho.

La relació amb la música tradicional i amb la catalanitat ha estat l'eix més

important sobre el qual la figura del compositor ha estat coneguda i concebuda en el context musical del segle xx. Tot i que Frederic Mompou, juntament amb Falla, ha estat el compositor sobre el qual s'ha generat més bibliografia de tota la història de la música espanyola, paradoxalment la presència de la seva música a les sales de concerts s'ha emmarcat gairebé en *Cançons i danses* i la darrera peça de les *Scènes d'enfants* (1915), "Jeunes filles au jardin". Cal tenir en compte que de tota la creació de Mompou, solament aquestes peces contenen material de la música tradicional. Durant el segle xx, tot i havent-se publicat molts articles i estudis, els intèrprets, musicòlegs i crítics han construït una ideació i una valoració de la música de Frederic Mompou fonamentada sobretot en la rellevància d'aquesta petita part de la seva obra.

La perspectiva, però, des de la qual hem d'escoltar i observar la música de Mompou cal que sigui més alta i més àmplia. Alguns ho han fet, com el filòsof francès polonès Vladimir Jankélévitch; amic personal de Mompou des dels anys quaranta, amb el qual havien celebrat converses al pis del passeig de Gràcia fins ben entrada la matinada. Jankélévitch ens parla de la *quinta essència* o del *mèdium* en la música de Mompou. El 1987, Clara Janés publicà la biografia *Federico Mompou. Vida, textos y documentos* (exhaurida, però reeditada enguany); al pròleg, titulat "La voz íntima y necesaria", Enrique Franco ens esmenta l'essencialitat i la contemporaneïtat de Mompou. Molt abans, el 1921, Emile Vuillermoz, el crític més respectat del moment a París, assenyalà en el seu article *Chant Magics* "la capacitat d'aquesta música per transmetre evocacions màgiques, capaç d'arrencar una ànima als sons de la naturalesa, el sentit d'una música que no

fa soroll...". D'alguna manera, Vuillermoz captà que es tractava d'una música nova: "Aquesta música tan tranquil·la i tan modesta, toca i commou regions inexplorades del subconscient." Aquesta captació, sentida per un crític sensible, va permetre, juntament amb l'article posterior més extens *Musiques d'aujourd'hui* del 1923, que Frederic Mompou s'integrés en els cercles artístics més rellevants del París dels anys vint.

Ha passat gairebé un segle i fa vint-i-cinc anys de la seva mort. Durant aquest temps la seva música ha anat fent-se progressivament més visible. La dedicació de qui fou la seva esposa, Carmen Bravo, per difondre la figura del mestre va ser molt important, així com als darrers temps la presència de la Fundació Mompou de Barcelona. Però més enllà d'aquests esforços, ha aparegut un procés silenciós i alhora molt intens, que ens convida a prendre aquesta música com un remei benefactor, una font que integra el so i el silenci que actua com un punt d'equilibri i que té el poder de frenar la tremenda acceleració en la qual estem immersos i de la qual l'art tampoc no s'escapa. Mompou comentava

als seus amics de l'avantguarda musical que potser la seva música vindria després de la d'ells. Potser som davant d'un músic que tot i haver estat necessari per a la consciència d'una identitat musical catalana, també serà necessari, en el futur, no tant per fer una música diferent, sinó per descobrir un nou sentit de fer música. ♦

NOTES

1. MEEÛS, Nicolas (tesi doctoral): *Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son oeuvre*. Universitat de Lovaina, 1967.
2. Veu que s'origina en les cordes ressonants i que és una segona veu que actua de forma interior.
3. Revista «Le Temps», 1921. París.
4. *Les Editions G. Crès et Cie*, 1923. París.

Mompou és un recuperador de la música catalana. Però no ho fa prenent les cançons de forma explícita, sinó fent una alquímia de la qual extreu la síntesi, l'essència d'aquesta música popular transmesa per tots els seus antecessors.

El pianista polonès Arthur Rubinstein amb el seu amic Frederic Mompou



Ricard Lamote de Grignon

ESTENDARD DE LA “GENERACIÓ PERDUDA”

PER XOSÉ AVIÑOÀ

La història entesa com a text interpretatiu del passat té la virtut i el perill d'obrir camins pels quals transiten els lectors i els ulteriors historiadors. La figura de Ricard Lamote de Grignon i Ribas (Barcelona, 1899-1962) no en queda exempt. A redós d'una trajectòria determinada per l'ombra del seu pare (situació freqüent en la història de la música que sovint impedeix el desenvolupament del talent propi i la valoració aïllada dels que la pateixen), afectat de forma decisiva per les malastrugances de la Guerra Civil i la posterior repressió política i cultural, Ricard Lamote és sovint presentat com a compositor membre de la denominada “generació perduda” i contemplat des d'aquesta perspectiva. Tal volta amb motiu del cinquantenari de la seva mort fóra el moment d'animar des del món universitari algun treball de recerca digne que en fes l'estudi i fixés el seu catàleg creatiu, atès que llevat de la biografia íntima de la seva esposa Montserrat Coll, editada per Nou Art el 1989, no n'existeix un estudi monogràfic.

L'herència biogràfica que va rebre Ricard Lamote no es redueix únicament a l'ombra paterna, que li va facilitar tasques de sotsdirecció orquestral a la Banda Municipal, l'Orquestra Simfònica de Barcelona i l'Orquestra Municipal, en aquest cas sota la direcció d'Eduard Toldrà. També va rebre com a herència la necessitat de superar etapes endarrerides que la societat musical barcelonina de les primeres dècades del segle xx sentia com a buit incòmode. Calia organitzar orquestres i escriure música destinada a aquestes; calia treballar en l'obra ben feta dels noucentistes i tenir visió internacional.

Format amb el seu pare i a l'escola Granados-Marshall, es va posar a treballar el 1925 en una fàbrica de rotlles de pianola

alemanya en curiosa competència amb la fàbrica de rotlles Victòria de la família Blancafort. Una i altra tenien els dies comptats per l'abandó de la tecnologia de la pianola a favor de la ràdio i el gramòfon. Es va casar amb la Maria Dolors Coll, violoncel·lista de l'Orquestra Simfònica de Barcelona fundada pel seu pare el 1910, i també a l'orquestra del Liceu.

Per la seva banda, ell va guanyar el 1932 la plaça de sotsdirector de la Banda Municipal amb no poca animadversió de part de la plantilla. Va compatibilitzar aquesta feina amb la direcció de l'Orquestra Simfònica de Girona i va anar treballant en el camp creatiu juntament amb un petit estol de compositors (Manuel Blancafort, Frederic Mompou, Joan Gibert, Baltasar Samper, Robert Gerhard, Agustí Grau i Eduard Toldrà) que el 1931 van presentar-se sota el títol de Grup dels Vuit o també Compositors Independents de Catalunya en un concert memorable, recentment reconstruït en les mateixes condicions en què es va donar i en el qual ell va estrenar la *Sonatina* per a piano i *Quatre estances de Kayyam* per a veu i piano.

És ben coneguda la coincidència l'abril de 1936 a Barcelona de dos certàmens musicals internacionals de primera línia, la tercera edició de la Societat Internacional de Musicologia i la catorzena edició dels concerts de la Societat Internacional de Música Contemporània, que reunia any rere any a diverses ciutats europees els principals líders de la creació musical innovadora. Doncs bé, en aquella edició de la SIMC, facilitada pel prestigi internacional de Robert Gerhard, Ricard Lamote fou un dels pocs compositors catalans que tingué la sort de ser estrenat i no amb una obra qualsevol, sinó amb l'obra *Joan de l'ós* per a banda, solistes i cor, que, a més, va inau-

gurar-ne les sessions. Aquest fet dona la dimensió de la rellevància del paper de Ricard Lamote en el camp de la composició.

Aquesta mateixa rellevància i el tarannà polític del compositor, identificat amb postulats d'esquerres, el van animar a col·laborar amb un espectacle de caire polític, l'obra *1936 cartell simfònic* en homenatge a la Unió Soviètica i en què figuraven referències himniques a diversos països. Aquesta participació en un acte de color polític tan evident li va valer la repressió política els anys posteriors a la victòria franquista, empresonament i desterrament a València en companyia del seu pare, també represaliat. A la capital valenciana van romandre alguns anys, van fundar-hi i dirigir l'Orquestra Municipal i van deixar-hi molt bon regust per la seva tasca musical.

Aquesta distorsió de la vida laboral i familiar afectà intensament la trajectòria de Ricard Lamote. Malgrat tot, gràcies a la influència d'alguns amics pròxims al règim, fou readmès en el seu càrrec a la Banda Municipal i va poder continuar una tasca que amb el seu pare havien iniciat anys abans, l'orquestració per a banda d'obres de referència, que figuren encara a l'arxiu de la Banda a l'Auditori de Barcelona i que són un exemple del ric treball concertístic que va dur a terme aquesta institució. Obres clàssiques o bé obres contemporànies com la *Suite empordanesa* de Juli Garreta o bé els *Suburbis* de Mompou. També posà música a diverses pel·lícules, entre les quals *Parsifal* de Daniel Mangrané i Carlos Serrano de Osma (1951), interpretada per l'Orquestra del Liceu i diverses altres agrupacions musicals i corals del moment, i *Concierto mágico* (1952) obra de concert per a piano i orquestra.



Ricard Lamote de Grignon

L'herència biogràfica que va rebre Ricard Lamote no es redueix únicament a l'ombra paterna. També va rebre com a herència la necessitat de superar etapes endarrerides que la societat musical barcelonina de les primeres dècades del segle xx sentia com a buit incòmode.

Rebé diverses distincions abans i després de la contesa bèl·lica, com el Premi Juli Garreta el 1938 per *Facècia*, el Premi Ciutat de Barcelona de 1951 per *Enigmes*, obra simfonicocoral inspirada en l'Apocalipsi de sant Joan, el Premi Santa Llúcia de Joventuts Musicals el 1953 per *Tocata* i el de la Fundació March el 1961 pel *Càntic dels càntics*; aquell mateix any va estrenar la seva òpera *La cabeza del dragón* (1939) sobre textos de Ramón María del Valle Inclán, donada al Liceu el 17 de novembre de 1960, primera òpera retransmesa per televisió a tot Espanya. D'altres, com *Engrunes* (1923), de caràcter pedagògic, que es va haver de titular "Migajas" per imperatiu imperial o el *Cartell simfònic*, que va haver de ser destruïda per eliminar proves que buscaven els seus detractors per condemnar-lo, han tingut menys sort posterior.

Es va interessar per la música de segles passats, tasca en què seguia una certa moda que apareix també en altres autors com Pahissa o Blancafort, amb les *Set cançonetes* sobre textos anònims del segle xv, la transcripció per a orquestra de les *Tres sonates* del pare Antoni Soler, el *Càntic dels càntics* sobre el text bíblic o la *Processó de captius* per a orquestra, inspirada en la *Salve Regina* de Martín de Rivaflacha (segle xv).

En el moment de la seva mort els crítics van voler destacar alguns trets del seu caràcter, com la modèstia, la bonhomia, el caràcter obert i la lleialtat (Artur Menéndez Aleixandre, a «Ritmo» de març del 1962), o la seva habilitat per tractar el tema religiós (Ildefonso M^a Temprano, a «Ritmo», abril del 1962). El seu catàleg conté diverses

obres d'aquest caire, com les esmentades, i *Sant Lluch*, sobre text de mossèn Cinto Verdaguer, Premi del Monestir de Montserrat; *Cobles a la Verge Partera* (1961), la seva darrera obra; *L'oració per anar-se'n al llit*, per a cor mixt; *No me mueve mi Dios*, a cinc veus mixtes; *El sant sopar*, poema per a quatre veus masculines; *Bethlem*, nocturn per a piano sobre les paraules "I l'àngel els va dir, «aquest serà per a vosaltres el senyal: trobareu el Nen en bolquers i descansant en un pessebre»."

Estem a l'expectativa que amb la celebració del cinquantenari de la seva mort, revifi el seu catàleg i puguem conèixer millor la seva producció musical. ♦

Xavier Montsalvatge

L'APORTACIÓ DE MONTSALVATGE A LA MÚSICA CATALANA

PER FRANCESC BONASTRE

La personalitat humana i artística de Xavier Montsalvatge i Bassols (Girona, 1912-Barcelona, 2002) destaca adés per la seva qualitat intrínseca, adés per la capacitat d'innovació i àdhuc d'experimentació que dugué a terme en el transcurs de la seva dilatada vida, curulla d'experiències i oberta sempre a les continuades novetats nacionals i internacionals del temps en què li tocà de viure.

Com assenyala Alejandro Zabala, els inicis de la seva activitat compositiva –i especialment les cançons, tema fonamental en la seva obra– es basaren en una amalgama que girava a l'entorn de la difusa estètica protagonitzada pels models pervinguts de Schumann i Debussy.¹

La mort del seu pare, esdevinguda el 1921, provocà el seu trasllat a Barcelona, on visqué a casa del seu avi matern.

“... No havia complert deu anys quan vaig passar a viure a Barcelona i la família va decidir dedicar-me a la música. De seguida vaig tenir molts amics, pràcticament tots universitaris, estudiants de dret, filosofia i arquitectura, principalment.”²

Els estudis de la infantesa i de l'adolescència a l'escola Montessori de Barcelona foren contornejats pel seu ingrés a l'Escola Municipal de Música, on esdevingué deixeble de Lluís Millet, Enric Morera, Francesc Costa i Jaume Pahissa. Dotat d'una gran capacitat de treball i atiat per les avantguardes musicals del seu temps, la vida barcelonina li atorgà la possibilitat de gaudir d'una inusitada vitalitat artística, i especialment en el domini de la música, gràcies a la presència activa d'institucions com l'Orquestra Pau Casals, la Banda Municipal³ i el Teatre del Liceu, viver de personalitats internacionals del cant. A tot això cal afegir-hi, especialment, la celebració a Barcelona del III Congrés Internacional de la Societat Internacional de Musicologia, i del XIV Festival de la SIMC (Societat Inter-

nacional de Música Contemporània), que es dugueren a terme durant el dies 18-25 d'abril de 1936.⁴

Els records de l'època són reviscuts per Xavier d'una faisó ben positiva: *“Perquè el cert és que des de l'edat de deu anys, en pertànyer a una família que sentia per la música una verdadera devoció, em portaren a la majoria dels concerts que llavors se celebraven (que, cal dir, eren molt menys nombrosos dels que es convoquen actualment), a la vegada que quedava matriculat a la vella Escola Municipal de Música; vaig començar a sentir per la realitat musical una barreja de respecte i d'admiració.”⁵*

Això no obsta, però, perquè expressi la seva decidida prelatió per la música viva: *“Per altra banda, l'ambient de l'Escola, la veritat és que no m'atreia massa. En canvi, si la música va començar a ser per a mi alguna cosa més que la rutinària disciplina pedagògica, considero que ho dec al fet d'haver freqüentat tan sovint i de bon principi, la sala de concerts.”⁶*

En aquest ambient del traspass de la seva adolescència a la joventut, recorda la fascinació per determinats intèrprets, com el violinista Eugène Ysaÿe, actuant de solista de l'Orquestra Pau Casals; un recital pianístic de Serguei Rakhmàninov, *“... tan elegant i distingit personalment, com per la manera de tocar la seva música,”⁷* i així continua amb un reguitzell de figures internacionals de la música que en aquella època sonaren a Barcelona, com Serguei Prokófiev, Yehudi Menuhin, *“que es presentà al Palau, si no estic confós, amb la calça curta i com a concertista prodigi.”⁸* Marian Anderson, els Ballets Russos de Diaghilev, i, especialment, Igor Stravinsky, del qual ens explica: *“... Vaig tenir dues oportunitats d'aproximar-me a ell i a la realitat del seu talent. L'any 1925 va ésser invitat per als Concerts de Quaresma que tenien lloc normalment al nostre gran teatre. No conservo el programa d'aquells actes, encara que puc as-*

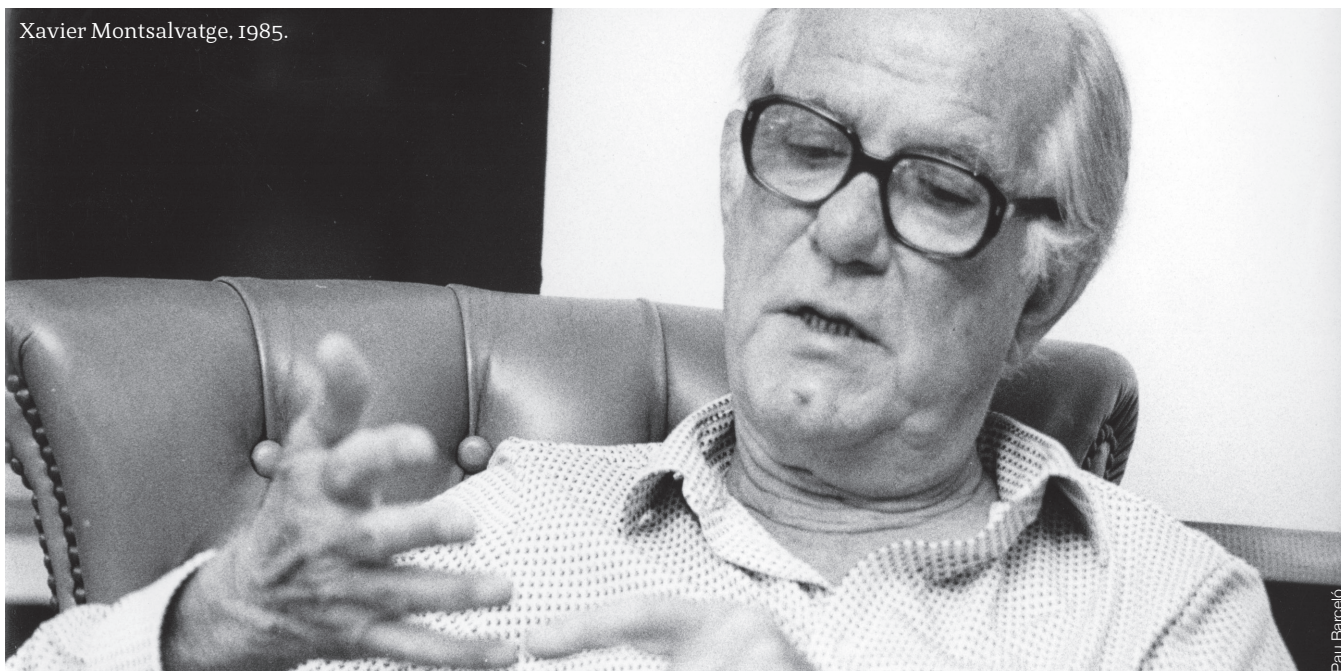
segurar que hi figuraven diverses primeres audicions per a mi tan sorprenents i suggestives com la de La història del soldat, l'Octet per a instruments de vent, i algunes cançons que interpretà Mercè Plantada amb el mateix compositor al piano, que a més dirigí el seu Scherzo fantàstic i la suite de l'Ocell de foc.”⁹

Els comentaris referents a l'activitat concertística d'aquesta època continuen amb les figures cabdals com Arnold Schönberg (*Pierrot Lunaire*, *Pelléas et Mélisande*), Manuel de Falla (*Psyché*, *El retablo de Maese Pedro*, *Concerto de clave*) i d'altres. Cap al 1933 hi ha un moment, emperò, que Montsalvatge es rebel·la contra *“... l'orientació que procuraren infondre'm els mestres que eren encara de la generació del modernisme, totalment dominats pel llenguatge wagnerià i, els més evolucionats, per l'obra simfònica de Richard Strauss, la personalitat del qual també em colpí en veure'l dirigir, uns anys abans, l'Orquestra Pau Casals amb Mort i transfiguració i en conèixer els seus Lieders, amb què va acompanyar al piano Mercè Plantada.”¹⁰*

Les vivències de la guerra i de la postguerra són referides especialment a set personalitats de la música, amb les quals es relaciona: Arthur Honegger (*Jeanne d'Arc au bûcher*), Francis Poulenc (*Stabat Mater*, *Dialogues des Carmélites*, *Les mamelles de Tirésias*), Georges Auric (*Les matelots*), Hector Villalobos, Oscar Esplà i Alberto Ginastera. I el seu relat fineix amb una afectuosíssima evocació dels amics Manuel Valls i Frederic Mompou.

Fins ara hem vist el despertar de la sensibilitat, en primer lloc, i de la formació, segonament, d'un infant que ha esdevingut músic per un conjunt heterogeni de circumstàncies, presidides per un fet infaust –la mort del pare, viscuda amb la pregona sensibilitat d'un nen de deu anys– i el trasllat a una altra ciutat –la ciutat per antonomàsia, que li permetrà de viure en un món fascinant, curull d'oportunitats per al

Xavier Montsalvatge, 1985.



desenvolupament de la seva extraordinària sensibilitat artística. Així ho constatem en els seus escrits, especialment en els *Papers autobiogràfics*,¹ que, amb el subtítol “A l’abast del record”, repassa les vivències –algunes, verament paoroses– de la seva vida personal i professional.

L’aportació de Montsalvatge a la música catalana del seu temps –i del nostre– esdevé extraordinària. I ho és, d’extraordinària, per la voluntat decidida, il·luminada per la seva pregonia sensibilitat i per la capacitat de treball continuada, dia rere dia, la qual cosa li ha permès d’observar minuciosament l’esclat continu de les diverses avantguardes musicals, i pronunciar-se amb claredat sobre el seu valor artístic i el seu arrelament a una societat, la nostra, de vegades fugissera i sempre complexa. Mai, emperò, contradictòria.

En el transcurs de la seva dilatada vida, ha sabut estudiar i pouar en les nombroses avantguardes artístiques de la nostra època i fer-se-les seves, amb la qual cosa ha enriquit les possibilitats reals del seu llenguatge, gràcies a la pregonia anàlisi de les novetats foranes i de la seva capacitat per assumir-ne l’element fonamental, que li ha permès de fer les mutacions necessàries per recrear *ex novo* un univers musical diferenciat. Aquest és el cas de l’assumpció de l’*antillanisme*, però no ho veiem com un curiós cas aïllat, sinó com una estratègia vàlida per enriquir el llenguatge propi, i oferir a la societat contemporània el seu testimoni, basat en el treball continuat de descobriment de les novetats i del seu ar-

relament amb la música del nostre temps. Carles Guinovart ha fet una aportació excel·lent al llegat de Xavier Montsalvatge. Destaquem-ne aquest comentari: “... Montsalvatge ha estat un treballador infatigable que li ha permès de portar a terme l’extraordinària quantitat de compromisos que representa, vista ara amb perspectiva, la seva producció, així com el compliment puntual de la dura tasca de la crítica musical.”¹²

Altrament, cal adonar-se de la importància del seu llegat compositiu, que consta de 82 obres: 16 de música instrumental a *solo*, 23 amb solistes diversos, 20 de música vocal acompanyada, 3 òperes, 17 composicions simfòniques, 2 obres per a banda i 1 per a còbala.

A aquest llegat, cal afegir-hi encara un element imprescindible: la seva activitat com a crític musical, la qual cosa li ha permès de veure la música des de dins, al diari «El Matí» (1934-36), al setmanari «Destino» (1939-75) i al periòdic «La Vanguardia» (1962-2002). En conjunt, totalitza prop de cinc mil articles, que ens permeten copsar els trets fonamentals de la seva ideologia musical.

Xavier Montsalvatge gaudí d’un ampli reconeixement de la seva obra compositiva, des de la seva joventut fins als darrers anys de la seva vida. Assenyalen-ne els guardons més importants: Fundació Patxot 1933, per *Tres impromptus per a piano* (1933); Acadèmic Numerari de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant

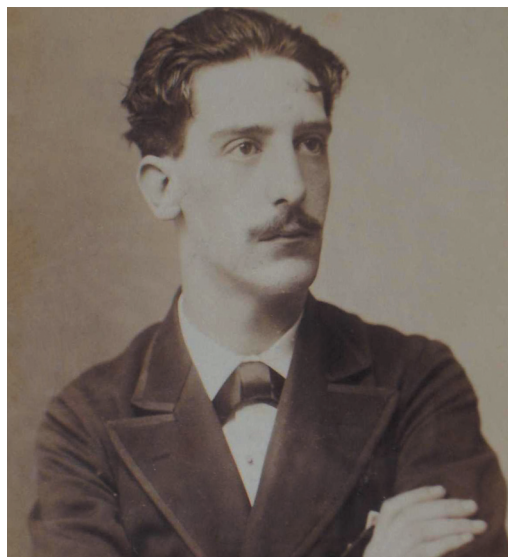
Jordi; Premi Nacional de Música de la Generalitat de Catalunya; Premi Ciutat de Barcelona; Premio Nacional, Medalla de Plata i Medalla de Oro del Ministeri de Cultura; Premi Reina Sofia; Premi Jacinto Guerrero; Premi Iberoamericà Tomás Luis de Victoria, i l’atorgament del grau de doctor *honoris causa* de la Universitat Autònoma de Barcelona, el 22 de maig de 1985. ♦

NOTES

1. ZABALA, Alejandro, a *Història Crítica de la Música Catalana*, dirigida per Francesc Bonastre i Francesc Cortès. Servei de Publicacions de la UAB, 2009; p. 302-302.
2. UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA. Doctor honoris causa. Xavier Montsalvatge. Discurs llegit a la cerimònia d’investidura, celebrada a l’Auditori de la Facultat de Lletres, el dia 22 de maig de l’any 1985. Bellaterra, 1985, p. 15.
3. Dirigida per Joan Lamote de Grignon, que transformà la institució en una veritable orquestra simfònica d’instruments de vent i de percussió i creà el cicle dels Concerts Simfònics Populars (especialment, entre els anys 1929-39). Cf. BONASTRE, F., *Joan Lamote de Grignon*. “Col·lecció Compositors Catalans”, núm. 8. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1998; p. 72-83.
4. Vegeu la informació detallada a «Revista Musical Catalana», maig de 1936, núm. 389, p. 178-199.
5. Cf. núm. 2, p. 17.
6. *Ibid.*, p. 17.
7. *Ibid.*, p. 18.
8. *Ibid.*, id.
9. *Ibid.*, p. 19-20.
10. *Ibid.*, p. 22-23.
11. MONSALVATGE, Xavier: *Papers autobiogràfics. A l’abast del record*. Pròleg de Joan Teixidor. Barcelona: Edicions Destino, 1991. Versió en català de *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Fundación Banco Exterior de España, 1987.
12. Xavier Montsalvatge. “Col·lecció Compositors Catalans”, núm. 4. A càrrec de Francesc Taverna-Bech, Carles Guinovart i Francesc Bonastre. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Ed. Boileau, 1994, p. 45.

Joaquim Malats

Joaquim Malats (Barcelona, 1872-1912) va viure l'esplendor del Modernisme català, que situà la cultura catalana a l'altura de les tendències més innovadores a nivell europeu, a més de promoure iniciatives com les de la fundació d'institucions com la Societat Catalana de Concerts, la Societat Filharmònica, l'Orquestra Simfònica i la inauguració del Palau de la Música, entre d'altres. Malgrat la seva curta vida professional, Malats fou tota una celebritat, com es desprèn de les ressenyes aparegudes a la «Revista Musical Catalana» els anys 1909 i 1912.



H. Collet: Isaac Albéniz y Joaquim Malats.
«Revista Musical Catalana», VI, 1909; pàg.
377 a 379.

El divendres dia 10 de Desembre ha d'ésser assenyalat pels catalans ab pedra blanca... L'art triomfà y fou aclamat per lo més castiç del poble espanyol: El bonic teatre de la Comedia s'omplí a vessar d'una gentada desitjosa de aplaudir l'interpretació de l'*Iberia* de l'Albéniz per En Malats, que debía tenir lloc aquella tarde. [...] ¿Qué dirne d'aquest aconeximent considerable pera l'evolució del art espanyol? ¿Com apreciar l'aculliment fet a l'Albéniz y al seu genial interpretador? [...]

¿Qué val l'obra en sí meteixa? Jo no temo afirmar: *Iberia* me sembla ésser el fet musical més considerable després de Robert Schumann... [...] L'Albéniz es, des del autor de *Manfred*, l'únic ver poeta del piano en que se sintetisa l'esperit d'una raça, la qual es, pera joia nostra, llatina... [...]

Y are no tindrè més qu'entusiastes elogis pera'l marvellós interpretador que s'igualà al creador: pera En Joaquim Malats. Wagner deya de Schnorr: «Sa receptivitat es igual a ma productivitat». Això meteix pensà'l malaguanyat Albéniz quan va sentir En Malats, car plorà de dolça emoció... La seva execució fou colossal: are somniador, are pintoresc, viu, joyós, profón, agosat, fou adhuc la revelació de l'obra. Y sempre tan musical! La tècnica prestigiosa d'En Malats no s'ha armonisat may tan feliçment ab el piano com en l'inoblidable interpretació que'ns donà de l'*Iberia*. L'executà ab pensament, ab

cor, ab tot son cor de músic, de català y d'espanyol: y'ls seus dits obeiren, més que dòcils, ardents...

Termino ab emoció aquesta breu ressenya d'una *soirée* catalana en la qual l'Albéniz y En Malats col·laboraren pera l'honor d'*Iberia* y de la divina Música.

J. Salvat: Joaquim Malats.
«Revista Musical Catalana», IX, 1912; pàg.
311 a 314.

S'ha extingit una vida d'artista en el bell esclat de sa carrera: ha mort en Malats; i, si bé és trist morir oblidat en vida, més dolorós és, encara, haver de renunciar al goig de viure en plena gloria i joventut. Aquest darrer ha sigut el cas d'en Malats, i per això ls que l'estimavem hem plorat amb son dolor i ns dol tant, ara, la seva perdua. Per qui no l'havia tractat gaire, potser apareixia en Malats de caracter un poc brusc; més, en l'intimitat (i an ell poc li costava entrar-hi), era un excel·lent amic, un *bon noi*, com nomenem an els ingenus, alabant fins als nuvols tots els que ell creia fonament que valien. ¿Qui no recorda'l gran efecte que sentí pel petit pianista Horszowski des del primer dia que va oir-lo a Novetats? ¿Què direm de la seva admiració grandíssima envers l'Albéniz, l'obra més perfeta del qual va revelar al public amb un tant magistral art?

Era en Malats un impulsiu, i per lo mateix un gran sincer. Igual en son tracte personal que sota l'aspecte d'artista interpretador, dominava en ell el mateix temperament: franc, obert i expansiu en les seves afeccions, indiferent, però mai crudel, amb

tot quan no era del seu gust. [...] En canvi, quan una obra li plavia i s'acomodava a son estil, s'entregava al seu estudi amb un apassionament i un entusiasme sens limits. D'aquí esdevenia aquella execució seva fogosa, brillant, plena de vida i, al mateix temps, d'una seguretat infal·lible, que tant goig donava d'escoltar.

Foren sos autors favorits, a més de l'esmentat Chopin, Schumann i Liszt, i, entre ls moderns, Saint-Saëns i Albéniz. Aquesta preferència s'explica per esser dits compositors els que més s'han acomodats a les característiques de l'instrument que'l nostre Malats tant meravellosament dominava. Perquè en Malats ho era per essència, de pianista. [...]

Figureu-vos, doncs, l'amarguissim dolor d'en Malats, minat son cos per traidora malaltia, a l'haver de renunciar els seus somnis de gloria, que esdevenien ja d'una realitat esclatant. Fou son darrer triomf, precisament, a la sala del nostre Palau, en la sessió dedicada en sa major part a l'*Iberia*; veient-s'hi allí reunit un auditori dels més devots i nombrosíssim com mai havia aconseguit atreure en aquell lloc cap solista abans d'ell. [...]

Doncs, si a la perfecció de la tècnica, que en grau superlatiu posseïa en Malats, hi afegim la comunió d'esperits existent entre ls dos artistes, l'autor i l'interpretador, per l'afinitat de temperament i la germanor de raça, bé podem dir que mai més l'*Iberia* sonarà amb l'esplendidesa de color, de ritme, de vivent nacionalisme, que l'esmentada nit, en el Palau, sorgí dels magics dits del gran pianista. [...] ♦

L'Arxiu Montserrat Campmany

PER JORGE DE PERSIA

L'arxiu de Montserrat Campmany s'ha incorporat recentment a la Biblioteca de Catalunya, en el marc d'actuació de la seva encara actual directora, Dolors Lamarca, i el seu equip, a qui va dedicat aquest article. Montserrat Campmany va ser una compositora important, tant com desconeguda, molt activa a Barcelona en temps de la República. Nascuda aquí el 1901, va viatjar amb la seva família a Buenos Aires per segona i darrera vegada al final de la guerra.¹ Ja ho havia fet als vuit anys, quan a causa d'una fallida econòmica van emigrar a l'Argentina, on van arribar l'any 1909.

Era època d'auge dels conservatoris privats a Buenos Aires, i l'afició musical de la nena es va canalitzar en dos, concretament el de Julián Aguirre i el de Constantino Gaito, dues personalitats rellevants de la música d'aquell mitjà.

En 1918 va començar a compondre i van sorgir les seves primeres cançons –en català, naturalment– i dues obres simfòniques que la compositora sempre va considerar “arxivades”; una era el poema simfònic *La Peri* sobre una poesia del wagnerià català resident a Buenos Aires Jeroni Zanné. A partir del 1923 va començar a compondre incorporant elements “americanistes”, i va escriure tres cants escolars pentatònics, amb versos novament de Zanné.² En la mateixa línia estilística s'emmarca el *Quartet de cordes en Mi major*, seguit per *Poemas de Cuyo* (1924), una obra pera veu, flauta i arpa, sobre textos d'Alfredo Bufano editada per Ricordi, que el 1926 també es va donar a conèixer en concert a París. La referència poètica següent a la qual acudeix la Campmany és Rubén Darío, i sobre els seus textos escriu una sèrie de vuit cançons que va titular *Otoñal*. Del 1926 són: *Ruego a Pacha Mama*, *Hilando a puiská* i *Danza*, i una interessant *Danza india* (per a vents, percussió i piano), concebuda en un àmbit experimental marcat per la pentatonía i les resonàncies americanes. Pau Casals la va estrenar amb la seva orquestra i la compositora al piano al Palau de la Música poc després, el 1929.

En aquells moments, la família Campmany Cortés ja havia tornat a Barcelona –el 1928– i va ser a través de Joaquim Pena que la jove

compositora va poder fer escoltar aquesta obra a Casals, el qual, per a sorpresa seva, li va demanar les parts orquestrals per incloure-la als seus concerts de primavera el 1929.

La mateixa Montserrat explicava l'episodi: “Conocí al escritor y musicólogo Joaquim Pena, secretario de Pau Casals, y a pesar de mi timidez me atreví a pedirle que me presentase al maestro para saber su opinión y su consejo sobre mi Danza india. Casals me recibió muy amablemente. Me hizo sentar al piano y tocar el resumen orquestal mientras él seguía la partitura. Cuando terminé, sin la más leve expresión en su rostro me dijo: –Tóquelo todo otra vez. Y al terminar preguntó: –¿Tiene Vd. sacadas las partes instrumentales?... –Sí, maestro. –Pues, entréguelas al señor Pena, porque esta obra irá en los conciertos de primavera de mi orquesta, y usted tocará la parte del piano. –Me asusté..., y dije: –¿Yo tocando con su orquesta y bajo su batuta? –No, no voy a poder... Y Casals me miró seriamente y me dijo: –¡Sí!, usted puede!... Tuvimos un éxito grande. Se dio en dos audiciones, al igual que ocurrió con mi Visión sinfónica, también a pedido del maestro.”

També a Barcelona va conèixer Joan Llongueres, antic condeixeble del seu pare. A partir de llavors, va fer els cursos sobre la rítmica Dalcroze, tot començant a interessar-se per l'ensenyament. També va poder treballar la música de cambra amb Joan Massià, i amb Blanca Selva l'anàlisi. I amb aquesta formació accedeix per concurs com a professora a l'Escola del Mar i a Blanquerna, àmbits en els quals treballa entre 1930 i febrer de 1940.³ Poc abans

de la guerra, va anar al festival que la Societat Internacional de Música Contemporània va organitzar el 1936 a Barcelona i va prendre contacte amb la música contemporània, tot assistint a l'estrena del *Concert per a violí* d'Alban Berg. Mort el seu pare, la seva mare decideix el març de 1940 de retornar a Buenos Aires.

Nova etapa americana, noves activitats; harmonitza per a quartet melodies populars recollides al camp per Isabel Aretz i Carlos Vega i, insistint en la seva vocació pedagògica, escriu durant aquesta dècada cançons escolars per a cor, i per a concert: duos per a violí, i el *Trio en Fa# menor*. Però aquells contactes amb la música contemporània, i les propostes que actualitza el compositor Juan Carlos Paz en un article publicat el 1950 a Buenos Aires, l'encoratgen en el camí del dodecafonisme. Així, posa en música, agrupant dotze sons en petites sèries alternades, *Canción de amor*, dedicada a Conxita Badia, i una de les seves primeres obres dodecafòniques, amb poesia d'Agustín Dentone, el seu primer pas abans d'entrar de ple en les sèries. I d'allà sorgeix el formidable *Quartet de saxofons* que es dona a conèixer a Montevideo i al Brasil; en una revisió posterior el va estrenar a Buenos Aires l'Associació Argentina de Compositors. Insisteix en l'instrumental i escriu el 1967 dos *Duos per a saxofons*. Els treballs per a un ballet anomenat *Contrapunto final* resten inèdits, i el 1970 s'estrena al Teatro Colón el seu *Concert per a trompeta, metalls i timbal*. Finalment, del 1976 és el *Quintet per a vents* (quartet de fustes i trompa). Hi ha també en aquest àmbit un *Trio* per a clarinet, trompeta i piano.⁴

Modesta, intel·ligent, ja gran quan la vaig conèixer a Buenos Aires a finals dels anys vuitanta, transmetia amb intensitat els seus records, acompanyats per referències a les partitures, moltes inèdites encara, que guardava en algun calaix d'una còmoda. Juan Pedro Franze⁵ la descriu així: “*Menuda, graciosa, fina, la alegría y el optimismo emanaban de ella, con su juventud espiritual, su parsimonia y modestia al hablar de todo lo que hizo en una vida colmada de tareas útiles y de señalado altruismo.*” ♦

NOTES:

1. La seva germana María Campmany –també músic– es va dedicar a les lletres, i va escriure a «La Nación», «La Razón», la revista «El Hogar», «Revista de la Asociación Wagneriana» i «La Revista Musical»: *Un turista filósofo en el Institut Jacques Dalcroze*, 15-IV-1928, núm. 9, amb il·lustracions musicals de Montserrat Campmany.
2. Cançons que, segons esmenta Juan Pedro Franze, van ser editades més tard amb traducció al francès de Tristan Klingsor.
3. El 1938 Barcelona viu l'assot de les bombes, que van destruir les platges de la Barceloneta, l'Escola del Mar, centre educatiu excepcional encara per als nostres dies, que dirigia Pere Vergés, on l'educació musical tenia un lloc prioritari. Gabriel García Maroto descriu l'Escola a «La Vanguardia» un parell de dies després del foc: “*Era de madera pintada, repintada, crujiendo al paso de los niños, sensible a la presión humana, se podría decir que capaz de ceder o acceder al deseo de una criatura*”... Aquesta escola famosa, tenia entre les seves mestres de música Montserrat Campmany, destacada compositora que definitivament es va exiliar en acabar la guerra. Campmany també va treballar a la Mútua Escolar Blanquerna, creada el 1923 amb l'assessorament pedagògic d'Alexandre Galí i Coll, i clausurada el 1939.
4. L'obra de Campmany, els seus manuscrits i el seu arxiu acaben d'ingressar a la Biblioteca de Catalunya. Inclou també la suite *Gente de circo*. Hi ha una petita bibliografia que s'ocupa de la compositora amb autors com Blas Matamoros o Mario García Acevedo: *Compositores hispanos en la cultura musical Argentina*, «Lyra», any XXI, núm. 192-194, primer exemplar de 1964, entre d'altres. Esperem poder donar aviat en aquestes pàgines detalls de la interessant obra de Campmany.
5. En la seva ponència a les Primeras Jornadas sobre Músicos Españoles Residentes en Argentina (mecanografiat, Teatro Colón de Buenos Aires, setembre de 1987. coord. Jorge de Persia, CSIC-SGAE).

Romà Escalas

PER PEP GORGORI



Dècades després, Romà Escalas continua conservant aquella flauta de bec Bährenreiter que els pares van dur-li d'Alemanya quan només tenia sis anys. Va ser l'inici d'una aventura que ha tingut el Museu de la Música de Barcelona com a escenari més conegut. Però, com veurem, n'hi ha molts d'altres.

"Vaig estar anys tocant jo sol aquella flauta, perquè aquí no coneixia ningú que la toqués, ni que ensenyés a tocar-la", explica de l'instrument que li va obrir els ulls quan tot just era un infant. "Un professor de l'Escola Alemanya em va deixar uns llibres per a blockflöte amb obres de Händel i Telemann: per a mi, va ser primer tocar música barroca que tocar Beethoven." Un concert de Hans-Martin Linde li va donar l'oportunitat definitiva. El va anar a veure al camerino i "als 14 anys ja anava a Alemanya cada estiu a estudiar amb ell".

Va anar-se vinculant amb Jordi Savall, Montserrat Figueras i Victòria dels Àngels, i junts van viure el final del franquisme. *"Venia un inspector, que es deia Tomás, als assajos, però el més dramàtic és que t'acabava semblant normal",* fins al punt

que a voltes el deixaven fer de percussionista. *"Ara fa gràcia, però passar una nit a Via Laietana amb interrogatoris cada tres hores, no en feia gens!"*

Una nit a la comissaria per tocar música antiga? Doncs sí: per programar el *Códice Las Huelgas* i el *Libro rojo de Montserrat*. Va haver de convèncer les autoritats que Las Huelgas és un monestir de Burgos i el rojo del volum montserratí no té cap connotació política.

A tot això, calia millorar la formació en música antiga: *"No es podia estudiar oficialment flauta de bec, viola de gamba o llaüt perquè no existia «el epígrafe» corresponent." Amb Savall van organitzar els cursos de música antiga de la Generalitat impartits fins al 2005, quan l'ESMUC va assumir aquesta tasca pedagògica.*

Si als sis anys no sabia què era una flauta de bec, el 1983 reunia totes les condicions per dirigir el Museu de la Música. Va fer-ho fins al gener del 2011. Una nova epopeia: *"La feina de recerca va durar deu anys, perquè part del fons estava escampat en magatzems de museus i magatzems de mobiliari de pisos abandonats de Barcelo-*

na." Els instruments retrobats en configuren avui la col·lecció.

I el futur? *"Tinc massa coses a fer, en recerca i en composició",* diu. No sé si fa broma quan explica que en algunes de les seves obres el llenguatge és *"tia Matilde"*. La tia Matilde en qüestió va ser deixeble de Pedrell i va treballar amb ell i amb Albéniz. Reconeguda compositora de música lleugera, signava *"M. Escalas"* perquè no sabessin que era una dona. *"Quan em desperto de matinada inexplicablement a escriure música, penso: mira la tia Matilde."*

Atribueix la seva facilitat per comprendre a les hores passades fent arranjaments per a l'Editorial Quiroga. Si parlem de Los payasos de la tele, us vénen al cap *En el coche de papá* o *Había una vez un circo?* Doncs van sortir del seu llapis. Ja se sap, *"la feina de negre que fas quan tens vint anys, i que et dona una pràctica..."*

En recerca, està donant forma a *"una investigació que he fet des de sempre: la relació persona-instrument"*. Mentre me n'explica els detalls, no puc evitar tornar a pensar en la seva relació amb la flauta de bec. Explica que a la Guinea Equatorial va trobar un pastor que *"curtia la pell d'una ovella, tallava un arbre, creava un instrument i creava composicions per a l'instrument"*. I no entenia el significat de la paraula música!

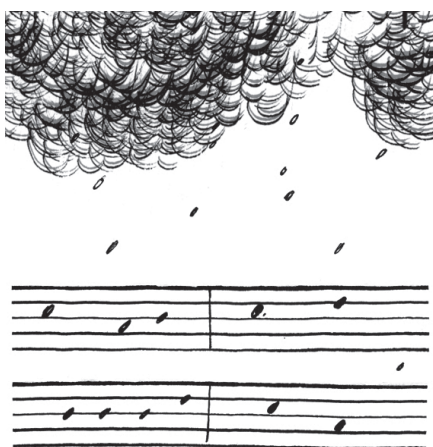
"Això aquí era així fa cinc-cents anys: la música la portaven nòmades que a més transmetien històries, valors..." I de fet no s'ha perdut: *"Al segle XX es troba aquesta relació tan íntima persona-instrument en moments concrets",* com amb Pau Casals, que *"no és un guru que vol canviar el món, és un violoncellista, però transmet un missatge de pau"*.

Acabem divagant sobre el músic que tots portem dins, i ens recomana una lectura: *Fins a quin punt l'home és músic?* de John Blacking. Quan ens acomiadem dubto si ell va trobar una flauta, o una flauta el va trobar a ell. ♦

Miquel Martí i Pol

PER MIQUEL PUJADÓ

Il·lustracions: Ona Causa



Quan pensem en Miquel Martí i Pol (1929-2003), tendim a evocar la imatge d'un home somrient i vitalista, però ja afectat per la malaltia que el va anar privant progressivament de la mobilitat, i quasi de la parla, malaltia que va esdevenir el nucli de poemaris tan punyents com *Estimada Marta* (1978). I tanmateix, el poeta de Roda de Ter, a la dècada dels seixanta, abans que el seu cos es veiés forçat a acollir l'“*hoste insòlit*”, es va enamorar de la naixent Cançó catalana, i va arribar a pujar diverses vegades a l'escenari per cantar les seves pròpies composicions (*Riu amunt*, *La pobra gent*) o una divertida paròdia de l'Al vent raimonià titulada *Els bancs*. De fet, va escriure cançons també per al grup Tricicle (res a veure amb la formació homònima actual), format –i d'aquí va venir el nom– pels tres germans Roda, i molts textos seus, pensats o no per ser cantats, han estat enregistrats al llarg dels anys per una unió d'intèrprets: Rafael Subirachs, Teresa Rebull, Ramon Muntaner, Paco Muñoz, Maria del Mar Bonet, Jaume Arnella, Coses, Brams, Celdoni Fonoll... Menció a part mereix Lluís Llach, amb qui el poeta col·laborà estretament al llarg dels darrers anys de la seva vida, tot ajudant-lo a crear obres tan ambicioses com *Un pont de mar blava* (1993), *Porrera* (1995) i *Temps de revoltes* (2000). La música en general, no solament la Cançó, era un element molt important en la vida de Martí i Pol, com podreu comprovar en llegir aquests dos poemes, extrets respectivament d'*Un hivern plàcid* (1993) i de *Llibre de les solituds* (1997). ♦

LA MÚSICA

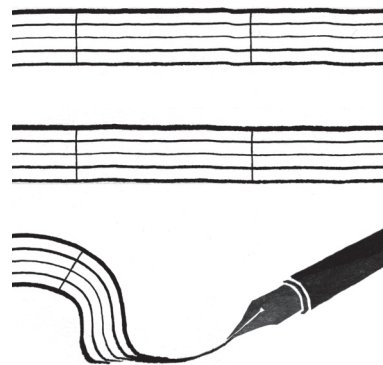
Plou sense gens d'esforç, aquesta tarda,
i et farà falta tota la cautela
per evitar que el cor, impenitent,
t'arrossegui als dominis de l'Esfinx
i un altre cop et sentis absurdament culpable.
Perceptiblement fràgil, la bellesa
d'aquest instant se't pot trencar a les mans
amb un sol gest inhàbil de refús.
I tanmateix, que dura l'exigència
d'un temps que saps incert i vulnerable,
però que sents com l'únic referent
que et permet sobreviure. Més enllà
de l'angoixa i del goig, alguna veu
remotament amiga salmodia
tristíssimes cançons que t'obstinaves
a oblidar i ara et falquen l'existència.

AMB MÚSICA DE BACH

L'ordre és bellesa, i ritme, i és l'espai
en què la mort no pot abraonar-se'm
inesperadament i convertir
la melodia en ronc o en esgarip.
No em sorprèn ni em sotmet aquesta fonda
constància de mi que em manté erectes
els sentits, ni espero cap
senyal prodigiós que m'afranqueixi
per sempre més de servituds i angoixes.
Declina el sol i algú, llunyà en el temps,
em fa do generós de l'harmonia.

Tres elogis

PER JORDI CORNUDELLA



Si vostès em llegeixen, ho faran a primers del 2012, però jo escric aquest article a primers de novembre del 2011. Repassant les novetats musicals que m'han fet més impressió aquest any, m'ha semblat que valia la pena que en destaqués tres, per si a algú li fan servei aquestes meves recomanacions en forma d'elogi.

1. El primer elogi (tot i que l'ordre no indica cap jerarquia) deixem que vagi a una iniciativa de difusió global: el Digital Concert Hall de la Berliner Philharmoniker. Per una subscripció relativament mòdica (uns 150 euros per tota una temporada), permet tenir accés, a través de l'ordinador o d'un televisor amb connexió a Internet, a uns 130 concerts de l'orquestra berlinesa, enregistrats en directe. Alguns concerts són d'arxiu i d'altres de la temporada actual. Ara mateix, el més antic que es pot veure és un programa íntegrament mozartianà enregistrat a Praga l'1 de maig de 1991 (l'any del bicentenari de la mort de Mozart), sota la direcció de Claudio Abbado; es tracta del primer de la sèrie de Concerts Europeus amb què des d'aleshores, cada primer de maig, l'orquestra commemora la seva fundació (1 de maig de 1882) actuant en alguna ciutat del Vell Continent. L'últim concert accessible al Digital Concert Hall, per ara, és el del 5 de novembre del 2011, a la Philharmonie (la magnífica seu de l'orquestra, obra de l'arquitecte Hans Scharoun), en què Simon Rattle dirigeix el *Tableau* per a orquestra (1988) del compositor Helmut Lachenmann i la *Novena Simfonia* de Gustav Mahler. En l'endemig, un repertori molt ampli, de Purcell fins als contemporanis, i un ventall de directors i solistes (i cors) de primeríssim ordre. Molts dels enregistraments es complementen amb una entrevista al director, i també hi ha accés a uns quants documentals que fan molt bo de veure i de sentir. La realització videogràfica és sempre esplèndida i el so, impecable; de les virtuts de l'orquestra no

cal dir-ne gaire res, que tothom les coneix. Ni que fos només pel solo de trompa d'Stefan Dohr al "Scherzo" de la *Cinquena* de Mahler (concert del 7 d'abril de 2011), ja valdria la pena la subscripció. O, potser encara més, per l'immens plaer de veure Mariss Jansons dirigint un *Requiem* de Verdi incommensurable (13 de març de 2010).

2. Si parléssim d'un pianista, podríem dir que té la riquesa sonora de Horowitz, la precisió mil·limètrica de Michelangeli i la capacitat constructiva de Richter. Però no és un pianista sinó un clavicembalista: Benjamin Alard. Els últims anys l'hem pogut sentir almenys tres cops en directe, dos a Barcelona i un a Girona; les seves *Variacions Goldberg*, a la Sala Oriol Martorell de L'Auditori (7 d'abril de 2011), van ser absolutament memorables. El 2010, el segell Alpha va començar a publicar el seu enregistrament complet dels quatre *Clavier Übungen* de J. S. Bach, amb un doble disc dedicat a les sis partites (*Clavier Übung I*); aquest 2011 hi ha afegit el *Clavier Übung II*, que conté el *Concert italià* i l'*Obertura francesa*. Són dos discs que al meu entendre fan època: les d'aquest jove clavicembalista francès es compten ja sens dubte entre les versions de referència. Alard és organista, com Gustav Leonhardt, i la música de Bach li és tan congenial com al mestre holandès. Totes dues coses es noten, almenys, en la dicció neta, travada i distinta de cada veu i en la capacitat de donar el caràcter just a cada peça. A diferència de molts altres clavicembalistes de les generacions precedents, Alard (que té poc més de vint-i-cinc anys) no cau mai en la temptació d'accelerar els *tempi* ni d'exagerar els *agréments* per fer exhibició de *bravura*. D'habilitat, de rapidesa de dits, en té molta, però sempre la sotmet a una musicalitat exquisida, a un respecte fondo per les obres que ens serveix amb el so ric i bell d'un clavicèmbal alemany d'Anthony Sidey. I la delicadesa amb què administra el recurs a la variació en la repetició obligada dels passatges (per ornament, per alteració o per canvi d'articulació) és, senzillament,

una delícia.

3. Ara fa tres anys, quatre solistes de l'Ensemble Intercontemporain van interpretar, a l'Auditori de la Mercè de Girona, el *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen. El concert comptava amb una intervenció artística de Perejaume, que consistia en una bastida que aguantava un eix giratori del qual penjava una campana que giravoltava incessantment mentre els músics tocaven. Aquest any, primer a Folgueroles (15 de maig) i després a Manresa (3 de novembre), la bastida de Perejaume ha tornat a intervenir en un espectacle musical: *Ballar la veu*. És un espectacle verdaguerià, perquè tota la música que s'hi interpreta ha estat composta, al llarg de més de cent anys, per cantar-hi poemes de Jacint Verdaguer. Al costat de peces tan conegudes com el *Virolai* o *L'emigrant*, n'hi ha moltes de desconegudes, que Francesc Cortès ha rescatat pacientment, entre altres llocs, dels arxius on es guardaven velles partitures no premiades en concursos. Oriol Ponsatí-Murlà n'ha fet la selecció, les ha arranjat en ordre cronològic i les ha adaptat per ser interpretades al piano. Als pianos, més ben dit: dos pianos capicuat que toquen, entrecreuant-se i alternant-se, quatre estudiants de l'ESMUC (Quim Cornudella, Maria Mauri, Hug Vilamala i Mercè Villanueva), mentre la campana que penja de la bastida no para de ballar, suspesa sobre la caixa de ressonància del piano de la dreta. L'efecte hipnòtic del ball de la campana arriba al punt culminant al final de tot, després de més d'una hora de música, quan el piano de l'esquerra toca la melodia tradicional menys coneguda de *Muntanyes del Canigó*, preservada a les Guàrdies, mentre el piano de la dreta repeteix obsessivament la nota a què està afinada la campana, com si en fos el batall. És un final d'una potència i d'una tensió emotiva extraordinàries. Si mai en qualsevol racó del país tornen a fer ballar la veu de Verdaguer (una veu sense paraules, tota concentrada en la música), els recomano molt que no s'ho perdin. ♦

‘Así es Cataluña’

PER JOSEP LLUÍS I FALCÓ

Les coincidències entre Manuel Blancafort, Frederic Mompou, Eduard Toldrà, Xavier Montsalvatge i (fins a la seva marxa als Estats Units el 1951) Carles Suriñach, van ser nombroses. Els tres primers, d'edats molt properes, van formar part dels Compositors Independents de Catalunya (1931-39), i és indubtable un cert lideratge de Toldrà a l'hora de donar a conèixer l'obra de tots ells; mentre que és pública l'amistat entre Blancafort i Mompou, als quals després s'afegí Montsalvatge. Però hi ha una coincidència generalment ignorada, que avui voldríem desvelar: la seva relació amb el cinema.

Qui primer hi va col·laborar va ser en Toldrà, que en un diari que escrivia en els seus primers anys fent de músic, anotava el 12 de maig de 1911: “... me n'haig d'anar a assaig a la Sala Imperio. Ja hi som, ja! A fer de músic! A la quadra!”. Però... què hi feia Toldrà a la Sala Imperio, que l'enutjava tant? El seu pare ens en dona la clau en unes notes coetànies al diari del seu fill: “1911. Maig, juny, juliol. Amb quintet cine a la Sala Imperio” i hi sovintegen aquestes anotacions sobre aquest cinema de l'Eixample de Barcelona.

Haurem d'esperar més de trenta anys per tornar a trobar aquests compositors relacionant-se amb el setè art, començant per Carles Suriñach, que el 1945 va fer la banda sonora del llargmetratge *Viento de siglos* d'Enrique Gómez. El mateix Suriñach va escriure el 1947 un article a la revista «Fotogramas», titulat *La fisonomía peculiar de la música para el cine*. I Toldrà va col·laborar amb un dels compositors cinematogràfics espanyols més importants de l'època, Jesús García Leoz, a la banda sonora d'*El señor Esteve* (Edgar Neville, 1948)... I tots plegats van participar en un ambiciós projecte que duia com a títol genèric *Así es Cataluña*.

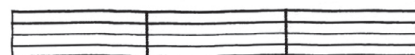
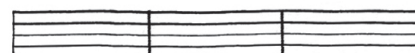
Así es Cataluña va ser un llargmetratge que durava prop de dues hores, car era en realitat la suma de catorze curts que repassaven diferents indrets de la nostra

geografia. Van ser dos anys de realització a càrrec de l'especialista en documentals Arturo Pérez Camarero, amb la intervenció de l'exministre Eduard Aunós al guió. La sonorització es va fer als Estudis Roptence (Madrid) l'agost de 1946, amb Fernando Fernández de Córdoba, llavors catedràtic de lectura expressiva del Real Conservatori de la capital de l'Estat, com a locutor. I segons el que s'indicava a la revista «Radiocinema»: “con partituras originales de los prestigios máximos de la música sinfónica catalana, maestros Toldrà, Mompou, Blancafort, Montsalvatge y Suriñach Wrokona. [...]”

No obstant això, sovint s'han ignorat aquests curtmetratges als catàlegs d'aquests compositors. El mateix Montsalvatge no recordava haver-ne fet la música, tot i que tampoc no ho negava categòricament. S'ha pensat sempre que es devia utilitzar música ja enregistrada d'aquests cinc compositors, com sovint es feia (i encara es fa) en el món del curtmetratge, en què el pressupost no acostuma a permetre composicions originals. Però hi ha força elements que tiren per terra aquesta teoria, a favor de la composició original.

En primer lloc, els cinc compositors estaven en actiu en aquell moment i, per tant, podien perfectament compondre. En segon lloc, i això és potser el més important, hem de fer notar que els seus enregistraments en disc són encara minsos (si no inexistents) el 1946. Qui en té de més antics són Mompou (de 1950) i Toldrà (de 1951), mentre que de Blancafort, el més semblant a un “enregistrament” que podem trobar en aquella època és un rotlle de pianola, difícil de datar (però anterior a la Guerra Civil) amb la seva peça *American souvenir. Homage a Chaplin*. Suriñach i Montsalvatge trigaran encara més a veure les seves obres sobre suport discogràfic. Per tant, fou impossible que a Roptence fessin servir discs amb música seva.

Pel que fa a la música, dels catorze curts només se n'han pogut visionar dos (*Pueblos de Ilerda* i *Barcelona monumental*) a l'Arxiu



de la Filmoteca de Catalunya. De l'audició de la seva banda sonora només podem dir que per a cada curt hi ha una composició homògena que es presenta sense pauses ni talls, i no pas un popurri de peces més o menys enllaçades que és allò que acostumem a escoltar quan se sonoritza un curt a partir de peces procedents de discs. Tot plegat ens fa pensar en una composició expressa, tal com es deia a «Radiocinema».

Les complicitats entre ells van continuar, per exemple, quan el 1953 es va formar la Societat de Música Contemporània (o Grup dels Sis) en què hi havia Blancafort, Mompou, Toldrà, Montsalvatge, i s'hi afegiren Rafael Ferrer i Gaspar Cassadó. Suriñach feia dos anys que residia als Estats Units. Allà va tornar a compondre per al cinema l'any 1954, en posar música al curtmetratge d'animació *Pump Trouble*, dirigit per Gene Deitch.

Ni Toldrà, ni Mompou, ni Blancafort no van tornar a escriure mai més per al cinema. Només Montsalvatge s'hi va dedicar col·laborant amb alguns dels directors més importants del cinema espanyol, com Juli Coll, Juan de Orduña, Antonio Isasi-Isasmendi i, sobretot, Jaime Camino: vint llargmetratges, amb les seves corresponents bandes sonores, compostes entre el 1955 i el 1988... i de les quals algun dia haurem de parlar en aquestes pàgines. ♦



Kandinski, de la música pura a la pintura abstracta

PER MAGDA POLO PUJADAS

El 2 de gener de 1911, Franz Marc, Vassili Kandinski, Gabriele Münter, Aleksei von Jawlevski i Marianne von Werefkin, membres tots ells de la Nova Associació d'Artistes de Munic, van assistir a un concert en què s'interpretaren diverses obres d'Arnold Schönberg, entre d'altres les *Peces per a piano, op. 11*. Aquest esdeveniment va produir en Kandinski una forta sacsejada que fou la responsable de l'inici d'una intensa relació entre el músic i el pintor, que s'aniria teixint amb la seva correspondència epistolar.

Aquestes tres peces per a piano suposen el dintell d'un període en què la música pura explora la totalitat cromàtica fins a topar amb la atonalitat. Són unes obres fonamentalment experimentals, tot i que la influència dels baixos profunds i dels efectes de síncopes de Brahms encara s'hi entreveuen com una viva arrel del més pur romanticisme musical.

Però aquest concert no només va construir un pont entre Schönberg i Kandinski, sinó que impulsà aquest darrer a cercar en la pintura el germen d'un llenguatge abstracte que el gran mestre de la Segona Escola de Viena va trobar en l'ambigüitat tonal i en la fugida d'un centre gravitacional protagonitzat per la tònica. L'abstracció que perseguia el pintor rus, i que podem afirmar que comença en la seva i coneguda aquarel·la abstracta de 1909, passava pel camí de les dissonàncies pictòriques, per la persistència de construir un nou pilar que manifestés la força interior de la creativitat artística en el seu estat més pur per tal de desencadenar la fúria de l'inconscient o l'anul·lació de la voluntat de la consciència.

Fruit d'aquesta experiència estètica mu-

sical viscuda pel pintor fou el quadre *Impressions III* (1911), una obra on encara es constata la presència de la realitat externa tot i que la forma comença a fer palesa la seva lluita contra la contenció i la determinació dels objectes, de les coses, dels subjectes; on l'esclat dels colors diagnostiquen el dinamisme tan difícil d'expressar en la pintura.

Tant Kandinski com Marc, en l'almanac *El genet blau*, van començar a dibuixar el nou paisatge de l'abstracció pictòrica que maldava per consolidar una autonomia de l'art. Kandinski, que també era músic, sabia que en la pintura feia temps que calia trobar una àncora com la que havia trobat Schönberg amb les obres que el portaren a donar forma al dodecafonisme i, més tard, i amb l'ajut de Webern, el serialisme musical. T. W. Adorno ja havia afirmat que quan més s'alliberava la pintura del tema figuratiu, més tendia a equiparar-se a la pròpia música instrumental. L'alliberament de la música pura apareix com a procés previ i com a preludi de l'emancipació artística que s'esdevé en la pintura "sense tema" del pintor rus.

En aquest viatge que emprèn Kandinski són necessàries les concordances cromàtiques i les harmonies musicals per obrir la gran porta de l'abstracció del que seran les primeres avantguardes i, per això, cal recuperar la tradició: el cercle cromàtic de la *Teoria de l'òptica* d'Isaac Newton, les creacions de la música ocular de Louis-Bertrand Castel i el *Tractat de l'harmonia* de Jean-Philippe Rameau. Aquest darrer aporta un concepte clau com el de "cos sonor"; un concepte que remet a un principi únic, generador de tota la música. O el que és el mateix, remet a la ressonància interior o allò espiritual en l'art; per a Kandinski, on a

cada forma correspon un contingut intern, ja que la forma és l'expressió d'aquesta interioritat. "El món sona." El pintor ha de captar les vibracions emocionals del món i crear, a partir d'aquí, una nova sensibilitat, on el color i la forma troben la seva perfecta aliança.

En *De l'espiritual en l'art* (1912), Kandinski insisteix que les formes tenen el seu perfum espiritual, el color exerceix una influència directa sobre l'ànima i l'artista ha de fer vibrar adequadament les cordes de la sensibilitat humana perquè hi ha una necessitat interior que pot aflorar en l'experiència creativa del que ell anomena impressions, improvisacions i composicions pictòriques. Aquesta insistència es continua formulant, des d'un àmbit més experimental, en *Punt i línia sobre el pla* (1926), en què la inevitable relació sinestèsica entre les arts, el mena a trobar l'equivalència de les partitures musicals de diversos compositors –començant amb la *Cinquena Simfonia* de Beethoven– amb cercles que posseeixen un ritme i que representen les notes musicals. Tot això continua en els *Cursos de la Bauhaus* (1922-33) quan associa allò geomètric específic a un color particular, en tant que transmissor de lluminositat o fosc, calidesa o fredor, i en la recerca de les correspondències dels instruments a determinades gammes cromàtiques que es postulen per a les diverses formes artístiques, tot creant caràcters i dinàmiques en l'obra pictòrica.

La música instrumental, la música pura, s'erigia, així, en les primeres avantguardes artístiques del segle xx, com a incitadora d'una revolució que va amarrar la paleta dels pintors formalistes d'un nou llenguatge, el de la pintura abstracta. ♦

Dionís contra Wagner

PER RAFAEL ARGULLOL

En els anys de la seva demència, Nietzsche acostumava a referir-se a les relacions de Dionís, ell mateix, amb Ariadna. Aquestes expressions, sempre enigmàtiques, derivaven cap a altres aspectes mitològics i històrics de difícil interpretació, però el que va ser clar des del principi és que l'alludida Ariadna era Còsima, la dona de Wagner. Aquesta circumstància ens pot fer entendre fins a quin punt la relació passional de Nietzsche amb el compositor era extrema i va anar més enllà de la seva ruptura. L'any 1889 el filòsof alemany va escriure dos assaigs contra el seu antic amic: en el primer, *El cas Wagner*, analitzava la traïció del músic als ideals compartits de la "obra d'art total"; en el segon, *Nietzsche contra Wagner*, s'expressava en termes molt més personals per criticar la suposada psicologia wagneriana. Era la crisi definitiva, però tres lustres abans la devoció que Nietzsche havia demostrat per Wagner s'acostava a la bogeria. El seu primer llibre, *El naixement de la tragèdia*, tenia, entre altres objectius, defensar les idees musicals i operístiques de Richard Wagner. El llibre va resultar un escàndol, tant per als medis acadèmics com per als medis musicals, ja que Wagner era presentat com una mena de messies que havia de redimir l'art alemany i europeu seguint el camí obert per Bach i Beethoven. En la hipòtesi de Nietzsche, el drama musical projectat per Wagner significaria la resurrecció de la tragèdia grega i al mateix temps un viratge

rotund en la cultura moderna. La música confluiria amb la poesia tenint el mite com a motor per a la redempció futura de la humanitat. Wagner era, doncs, el profeta de la nova època.

Anys més tard Nietzsche es lamentà de la seva ingenuïtat i, d'una manera més àcida, va qualificar Wagner de decadent, i la seva obra, la "tetralogia", com la més antigrega de les obres possibles. És l'època en la qual Nietzsche reivindica *Carmen* de Bizet com l'exemple genuí de la renovació de l'òpera. Seguint aquests propòsits, el filòsof va aixecar l'espasa contra el drama wagnerià. Però, encara que afirmava haver tallat el cap del monstre, mai no va aconseguir alliberar-se autènticament de la seva influència. L'ombra de Wagner va continuar fins als darrers dies i Còsima, convertida en Ariadna, n'és el símbol més punyent. ♦



Il·lustració: Carme Peris



La investigació tímbrica de Joan Saura

PER JOAQUIM NOGUERO

Joan Saura explora el so fins a les últimes conseqüències. L'examina i l'avalua. En toca el timbre i les notes li obren la porta a textures noves, inexplorades i inesperades. De vegades, càlides i agradoses. D'altres, insolents. No sempre és agradable sentir qui no té pèls a la partitura per sonar com s'escaigui. Però els camins més escarpats paguen la pena si ho val la meta. En els sons del músic barceloní la sorpresa és sovint una carícia amiga, quan sobtadament, aïllada i amagada entre tanta atonalitat conscientment assumida, hi apareix un aire de petita melodia, unes notes modulades que són com terra ferma, el descans merescut rere munts d'estones de joc i de treball.

El fer de Saura com a músic és ben bé artesanal. Teclista (*sampler*), compositor i improvisador, la música li creix finalment al teclat, ja sobre el terreny, quan actua amb formacions de dansa del país que han anat des de les primeres companyies (Ballet Contemporani de Barcelona, Mudances d'Àngels Margarit, Raravis d'Andrés Corchero, Lanònima Imperial o Nats Nus) fins a coreògrafs més joves com Alexis Eupierre, Tomàs Aragay, Sofia Asencio o Constanza Brncic. La música, la compon en present, a la mida de cada encàrrec i persona, des de cada assoliment après en solitari al llarg d'anys d'investigació pausada. Experimental i inquiet, el teclat és el seu territori, l'horitzó que l'atrau, encara que a les llibretes que sempre l'acompanyen acabi esbossant també munts de petits mapes que repassa quan li demano veure-les: m'hi objecta que no tenen cap interès, que l'ajuden a treballar en tant que primers esbossos matussers, com si en escriure primer apuntés paraules soltes, petites combinacions amb l'adjectiu, un verb que tibarà una idea, inicis inconnexos de frases, però després a l'hora de la veritat la llengua prescindís d'aquest primer garbuix i tirés segura endavant conduïda per un ofici antic que els apunts no suggereixen mai del tot, perquè no són el camí, sinó simples fites, unes quantes pedretes que recorden per on volíem i podíem transitar. En els blocs de treball que finalment m'ensenya, hi

predominen les notes musicals; però, en la doble pàgina que com a exemple el músic salva de la crema i valora mostrar, l'anotació és un simple esquema, escrit "*amb lletra de metge*", que marca els temps i els volums que li calia treballar a *Odori gokoro*, l'última coreografia d'Andrés Corchero (Festival Grec 2011). És el marc general del treball. Recull només les guies mestres d'entrada. La música sorgeix després en el curs de la mateixa música. Però, com en el seu tipus d'expressivitat musical semicallada, Saura adopta arreu la sobrietat per bandera, una concisió extrema farcida d'humilitat. D'honestedat. De rigor salpebrat de joc. De bona lletra que dissimula la trapelleria amb què ens sorprendrà tan sols girar la plana, quan toqui el timbre del so i aquest s'obri a les aportacions més personals.

Al llarg dels anys, ha sonat molt diferent. A *Kolbebasar* (1988) d'Àngels Margarit, hi trobem les típiques estructures minimalistes repetitives i insistents perquè era el moment i perquè la coreògrafa necessitava i li encarregava això, precisament. Però vint anys després, a *Flexelf* (2008) –una coreografia familiar de la mateixa companyia– la música adopta ja un aire més lúdic, un to jugar i màgic que ens atrapa en un registre molt diferent. Amb Àngels Margarit porta més de vint anys treballant-hi amb continuïtat, sempre en tons diversos. I així ho ha fet també per a Andrés Corchero. De fet, un dels seus darrers treballs per a dansa és *Present vulnerable*, peça amb què Corchero i Saura s'acostaven de nou a la poesia i els dietaris de Feliu Formosa: aquesta vegada el *Cançoner* dedicat *in memoriam* a la dona del poeta. Saura va posar-hi una música lenta que embolcallava amorosa el dolor dels cossos, amb la doble combinació de moments de *crescendo* sonor densíssim amb d'altres d'una lleugeresa extrema i ingràvida, sons aïllats com caiguts o ferits, tant o més atractius per la vulnerabilitat de la seva petitesa. Al llarg dels anys, li ha interessat el rock progressiu dels setanta, el jazz més radical, la música clàssica contemporània i fins i tot elements folklòrics propis, que als

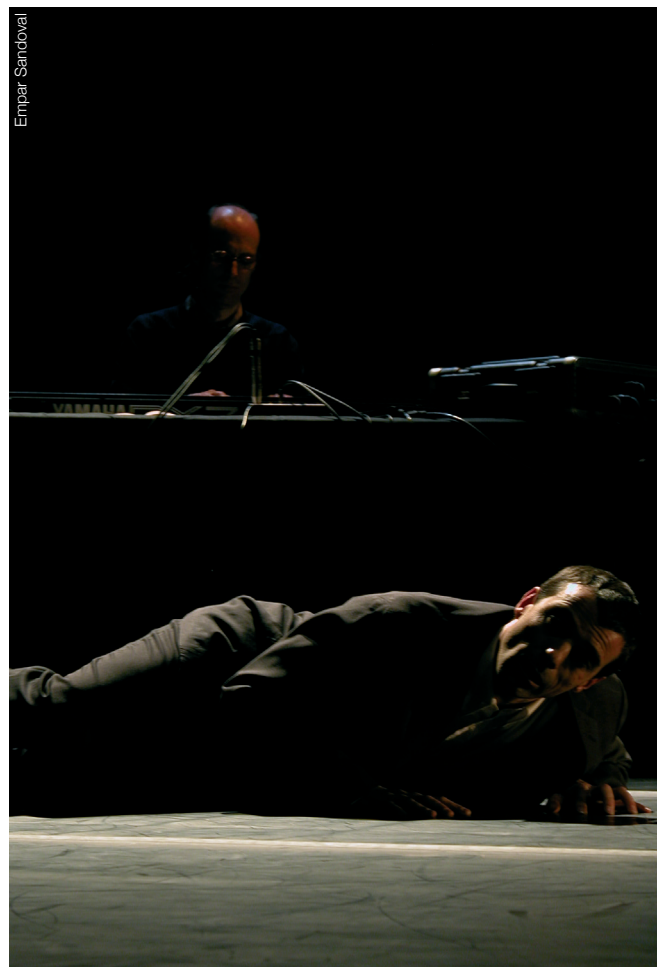
setanta descobria entusiasmat als llibres de Joan Amades (“*mira quin cinc per quatre!*”), sempre des de l’exploració dels límits i els espais de frontera. Curiós, als concerts en solitari el músic fa recerques en aquest sentit: hi obre vies d’escalada, i força senderes que deixa marcades per després poder resseguir-les més fàcilment a les improvisacions o segons les distintes necessitats de cada nova col·laboració artística. Són eines que es deixa a mà. És per això segurament que s’ha sentit tan lliure per donar-se als altres. Saura s’adequa tant a les demandes, generós en tot el que hi aporta, que la seva música esdevé un embolcall perfecte, tan natural que a vegades fins i tot resulta invisible. Humilitat i generositat són dues característiques importants de la persona i el músic. També la vitalitat d’un enamorament molt sincer per aquest art. I l’eclecticisme: obert a llenguatges i estils, és clar, però també a gent molt diversa.

Dedicat al timbre

Format primer en el piano, els sintetitzadors han acabat sent la marca de la casa. S’hi va introduir després de la mili, a Phonos –el primer estudi de música electroacústica d’Espanya, fundat el 1975 a Sarrià per J. M. Mestres Quadreny, Andrés Lewin-Richter i Lluís Callejo– quan va anar-hi a estudiar harmonia amb Gabriel Brncic, que acabava d’arribar amb la família a Barcelona (la coreògrafa Constanza Brncic és filla seva), bo i fugint de les dictadures de Xile i l’Argentina “*amb un bagatge musical i cultural descomunal*”. A Phonos, s’hi feien les classes d’harmonia en un entorn electroacústic, amb sintetitzadors, palanques i magnetòfons, així que els alumnes van perdre-hi la por que llavors molts músics encara sentien per la tecnologia. Aquesta iniciació va resultar cabdal en el cas de Joan Saura, perquè és quan descobreix totes les potencialitats del timbre com a color del so. “*Se’m va obrir el món. La meua gran passió musical ha estat el timbre. A mesura que vaig anar disposant d’eines per treballar-lo, per remenar-lo i estirar-lo, per ampliar-lo amb sonoritats noves, he pogut prescindir de gairebé tota la resta*.” Deixa de banda la melodia, que reserva per a moments singulars, reduïda a la mínima expressió, i a l’harmonia o al ritme hi recorre molt lateralment, perquè “*el timbre és tan ric i interessant per si mateix que amb ell sol ja pots crear tònica i dominant*”. Tant hi fa la nota, “*és igual si és un Do, un Re o un Fa*”, un so rugós al costat d’un so pur i cristal·lí crea la mateixa tensió que hi ha entre dominant i tònica. Té una funció equivalent, permet compondre estructures musicals igualment complexes i riques. I ell n’ha fet una via personal, d’arromangar-se per conèixer el so i entrar-hi sense manies, a jugar-hi formalment des de l’abstracció. Després, l’experiència li ha transmès algunes idees sobre les connotacions que traspua cada textura. “*Igual que el to menor el tenim associat tradicionalment a la tristesa i el to major ens sembla alegre, amb els timbres passa el mateix: uns sons forts, aguts, estridents o distorsionats provoquen sensacions molt diferents a les d’altres, greus, purs i sense distorsió, que sempre resulten més tranquils i confortables*”. Entestat a descobrir què hi pinta cada so particular, el músic ha adquirit una paleta de color molt àmplia.

L’eclecticisme ha estat propi de la seva generació, la dels anys setanta, quan el músic barceloní tenia 18-19-20 anys. Va ser una època de cerca compartida, de colla concebuda com a suma d’individualitats alimentades pels mateixos col·lectius que cadascun d’ells contribuïa a fer créixer. Es pot dir, doncs, que Saura s’ha repartit generosament en companyia. Avui forma part dels grups Trio Local (amb Agustí Fernández i Liba Vilavecchia, amb qui també havia compartit l’aventura de l’IBA, el col·lectiu d’improvisadors de Barcelona), Araki (amb Anna Subirana), Les Anciens

(Enric Cervera, Eduard Altaba, Oriol Perucho) i Pole Pole (Madish Falzoni, Imma Udina), a més d’haver estat membre fundador de Koniec i l’Orquestra del Caos, per reduir-ho als noms principals. D’abans, durant els setanta i entorn del Zeleste, cal esmentar els grups Rambla, Blay Tritono i Rambliolia. Les col·laboracions són variadíssimes i innombrables, també les internacionals (Nuno Rebelo, John Zorn, Peter Kowald, Evan Parker, etc.). I, de discos gravats, n’hi ha en solitari, n’hi ha per als col·lectius musicals esmentats i n’hi ha algun de dansa (un per al Ballet Contemporani de Barcelona, un altre per a Lanònima i un d’integrat dins un llibret d’aniversari de l’Àngels Margarit). Poca cosa, perquè, malgrat haver estat aquesta àrea una de les seves principals dedicacions artístiques, proporcionalment molt poques de les moltes notes posades al servei del moviment han quedat fixades en edició discogràfica. Tot i amb això, és el músic català que més ha treballat per a la dansa contemporània. És impossible fer-se una idea completa del molt material compost en viu al llarg de gairebé 25 anys de dedicació. Des de *Perfectament pedra* (1987, música de Koniec per al Ballet Contemporani de Barcelona) fins al recent *From B to B* per als coreògrafs Àngels Margarit i Thomas Hauer (juliol de 2011), hi va tota una vida. La de la partitura concebuda com a aventura quotidiana. ♦



Empar Sandoval

Acta de l'Assemblea Instrumental (I)

PER DAVID PUERTAS ESTEVE

IL·LUSTRACIÓ: LAURA BORRÀS

Es reuneixen en Assemblea Ordinària els membres de la CODDA (Coordinadora Organològica per a la Defensa de la Dignitat Acústica). La secretària (l'arpa de set pedals de l'orquestra de la ciutat) pren notes del desenvolupament de la reunió per redactar la acta següent, que inclou els quatre punts de l'ordre del dia:

Punt 1. El president de la CODDA (contrabaix de cinc cordes de l'òpera de la ciutat) dóna la benvinguda a tots els assistents i anomena els membres que no han pogut comparèixer però que hi han excusat la presència. Destaca que entre els absents hi ha, per tercera reunió consecutiva, el piano de cua de l'auditori municipal. Aquest fet obre un fort debat sobre l'explotació a la qual són sotmesos alguns dels membres més destacats de la CODDA. El president posa ordre i modera les intervencions. Admet que cada cop és més difícil comptar amb tots els membres de la junta en les reunions per un motiu clar: la junta està formada per membres molt rellevants del panorama instrumental actual i cada cop se'ls exigeix més presència als escenaris. Com a exemple, esmenta el seu propi cas: no solament el reclamen diàriament a l'òpera de la ciutat, sinó que, a més, tot sovint és traslladat a diferents caus de perdició per participar en *jam-sessions*. El saxo tenor del Harlem Quintet demana que es rectifiqui la referència a "caus de perdició" i siguin anomenats "clubs de jazz". La secretària recull la petició. El cas del piano de l'auditori municipal (vocal de la junta) és també un bon exemple de sobreexplotació: ja no solament presta els seus serveis als millors pianistes del món quan vénen a oferir els seus recitals, sinó que també ha d'estar a punt per a audicions de final de curs, actes de lliurament de premis, assaigs de música contemporània, concerts escolars, concursos de joves intèrprets o, com avui mateix, *performances* de pop-rock. La *darbuka* del Multicultural-Ensemble de-

mana que es renovi la junta amb membres més joves que no tinguin tanta dedicació concertística ni tanta mania a les noves músiques, com ara ella mateixa, que només participa en un assaig setmanal i un concert de tant en tant. Bona part de l'Assemblea increpa la *darbuka* pel seu afany de protagonisme. El president asserena l'ambient apellant a la necessitat que els membres de la junta siguin instruments amb experiència i recordant als membres de la CODDA que la convocatòria d'eleccions no es preveu fins a l'any vinent. El *cajón* dels Canta-Rumba i el plat de DJ-Kant donen suport a la *darbuka* i es declaren indignats. El president els amenaça d'expulsar-los, dóna per tancat el tema i passa al punt 2.

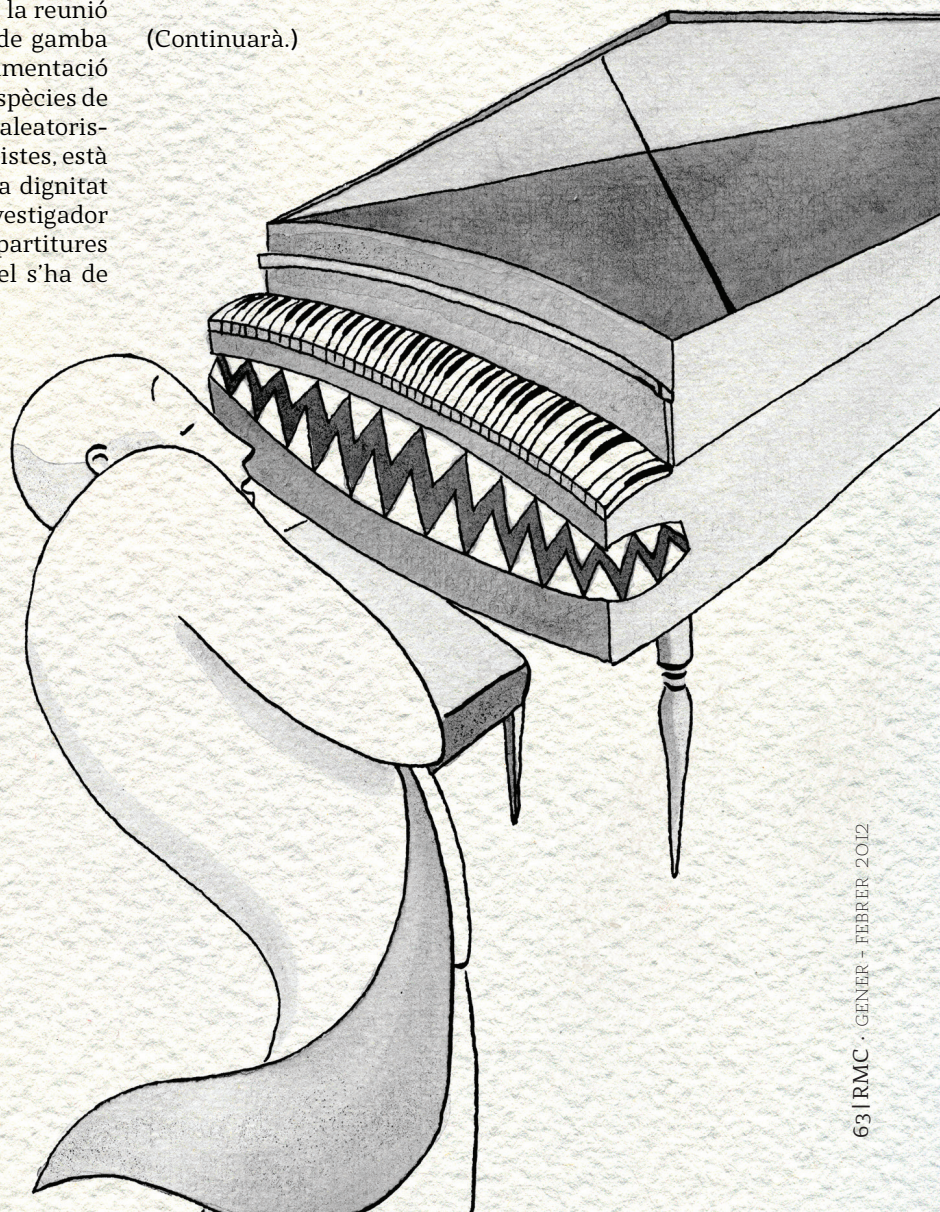
Punt 2. La Comissió de Maltractaments, encapçalada per la viola de gamba de la Historical Sound Orchestra, exposa el seu informe. Els maltractaments constants als quals són sotmesos els instruments musicals s'han incrementat el darrer exercici i han aparegut noves modalitats de vexació instrumental. A les ja conegudes omissions de manteniment bàsiques (propietaris que no canvien les cordes gastades, que no treuen la pols ni fan la neteja mínima o que només obren l'estoig per fer el concert), s'hi han afegit actuacions reprovables com l'increment de sortida al mercat d'instruments usats (els propietaris d'instruments afronten la crisi que plana sobre el país venent tot allò que tenen, incloent-hi nosaltres i ens tracten com a mercaderia de segona mà) o altres pràctiques denunciabls com són la utilització d'instruments nobles per part de canalla inexperta i els constants cops, canvis de temperatura i pintades que han d'aguantar. En aquest punt de l'informe, les flautes dolces reivindiquen un cop més la prohibició de l'esclavatge al qual són sotmeses en l'entorn escolar i alguns violins mitjos i tres quarts mostren els adhesius de cantants i grups de moda que els

han enganxat als seus estoigs. Una trompeta, avergonyida, mostra el lacat vermell que la mateixa fàbrica li ha aplicat. La viola de gamba prossegueix amb la lectura de l'informe posant en relleu algunes noves realitats musicals que perjudiquen clarament la dignitat instrumental, valor prioritari pel qual vetlla la CODDA. Una de les més perjudicials és l'increment constant de músics multiinstrumentistes, especialment en les músiques modernes, pràctica que impedeix que el professional tingui la cura que mereixen tots i cadascun dels instruments que toca. Abans això passava només amb els percussionistes, però ara la multiinstrumentalització s'ha estès a guitarristes, saxofonistes i altres plurisonòlegs. Fins i tot s'està estenent una pràctica bandejable des de tots els punts de vista: l'intercanvi d'instruments entre els músics dalt l'escenari! La *darbuka* torna a intervenir dient que l'informe és tendenciós i que ella està encantada que la toquin diferents mans. Ella i la resta d'indignats demanen la dimissió de la junta amb consignes rítmiques. Intervé el president per posar ordre i amenaça amb l'expulsió de la reunió els membres sorollosos. La viola de gamba ataca la coda de l'informe: l'experimentació acústica impulsada per diferents espècies de compositors, com dodecafonistes, aleatoristes, serialistes, concretistes o sorollistes, està provocant danys irreparables en la dignitat instrumental. En el seu afany investigador han arribat a escriure en les seves partitures fragments en els quals el violoncel s'ha de

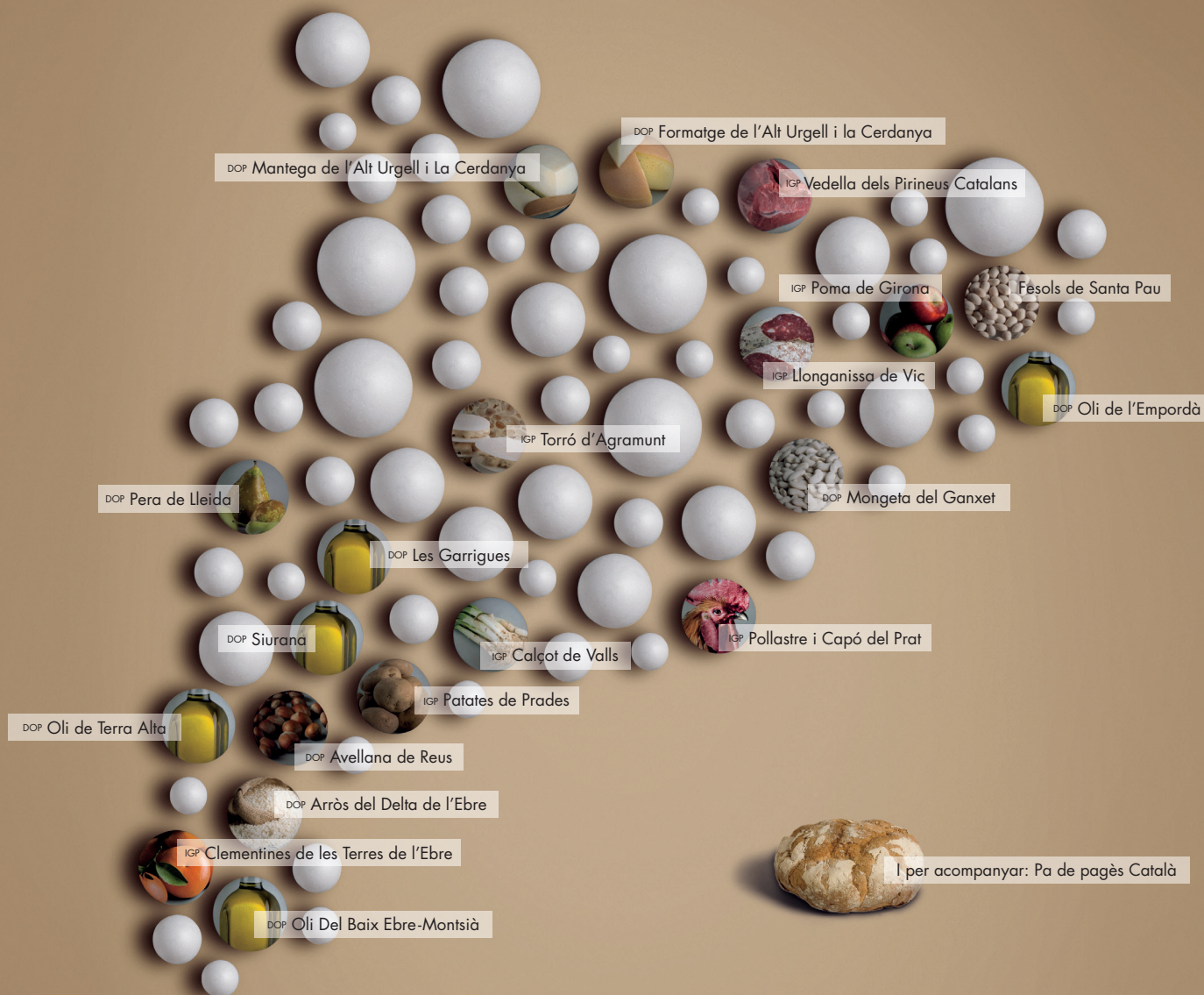
tocar amb una cadena en lloc d'un arc, s'ha de picar sobre la caixa harmònica del clavicèmbal, s'han d'inserir trossets de llauna entre les cordes del piano o s'ha de fer servir la flauta travessera com a baqueta per picar sobre el faristol. L'assemblea dempeus demana una revolta a crit de: "Dig-ni-tat, dig-ni-tat!" L'estructura binària del crit, amb pausa per respirar després de la tercera síl·laba, s'encomana ràpidament i tot el camp és un clam. La *darbuka* i els seus acòlits criden: "In-dig-nats, in-dig-nats!" Però el seu missatge topa acústicament amb el de la majoria de membres de l'Assemblea i es crea una polifonia vertical de missatge confús.

El desordre imperant obliga el president a decretar un descans d'una hora després del qual es tracten els dos punts restants de l'ordre del dia: la mala praxi lutierana sobre els instruments històrics i l'inadmissible nivell decibèlic que pateixen els electròfons. El tema de la salvació excessiva dels músics de vent i la consegüent corrosió instrumental es tractarà més endavant. ♦

(Continuarà.)



Productes catalans, qualitat en **versió original**.



Catalunya. Versió original.

**Les DOP i les IGP són distintius oficials reservats
a productes típics arrelats a una regió que els proporciona
un caràcter específic i un sabor inimitable.
Són el resultat de l'estreta relació existent entre
el producte, l'entorn i el talent humà.**

DISCOTECA BÀSICA

Wolfgang Amadeus Mozart

“Le nozze di Figaro”



PER JAVIER PÉREZ SENZ

L'afecionat disposa actualment de més de cinquanta versions de *Le nozze di Figaro*, una de les obres mozartianes amb una discografia més que imponent. De fet, cada any n'apareixen noves lectures, en disc compacte i en DVD que, encara que és difícil que desplacin les clàssiques, permeten gaudir d'aproximacions noves i enriquidores a la genial creació de Mozart i Da Ponte. La històrica versió dirigida per Erich Kleiber l'any 1953 continua sent un clàssic imbatible. La visió de l'obra és esplèndida, impecable des de les coordenades estilístiques de fa mig segle, tot i que les lectures historicistes han aportat noves exigències sobretot en el pla orquestral. Si guí com sigui, Kleiber va directe al cor dramàtic que batega darrere els pentagrames i aconsegueix una admirable fusió entre veus i orquestra, amb una Filharmònica de Viena inspirada. La càlida i emocionant comtessa de Lisa della Casa, el rotund Figaro de Cesare Siepi i l'efusiu Cherubino de Suzanne Danco són grans trumfos d'un repartiment que conserva l'esperit vienès d'una època daurada del cant mozartià. Probablement les caracteritzacions de Hilde Güden i Alfred Poell han envellit malament, però en conjunt es tracta d'una versió de coneixement obligat, especialment gràcies al reprocessament digital (Decca).

Un altre intèrpret mozartià refinat i humanista, Carlo Maria Giulini, va signar una versió antològica en la seva resposta orquestral –estupenda Philharmonia de Londres– i en la sàvia recreació de l'essència teatral de l'obra, el verb, la gràcia i les senyes d'identitat de l'òpera bufa, sense excessos ni concessions. Va comptar, a més, amb un bon repartiment, encapçalat per l'idiomàtic Figaro del gran Giuseppe Taddei i, naturalment, la refinadíssima comtessa d'Elisabeth Schwarzkopf, als quals s'afegeix Enerhard Wächter amb un

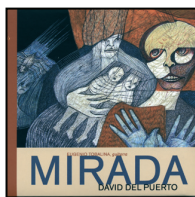
temperamental comte (Emi).

Alguns enregistraments històrics anteriors queden llastats per la imperdonable manca de recitatius secs, com passa en la versió dirigida per Herbert von Karajan abans del seu regnat megalòman, és a dir, el 1950, en el seu primer enregistrament de l'obra al capdavant de la Filharmònica de Viena i un repartiment fantàstic: Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Sena Jurinac i George London (Emi). Gairebé tres dècades després, convertit ja en el rei Mides del disc, Karajan va signar una versió opulenta, novament amb la insubstituïble Filharmònica de Viena i un repartiment magnífic i mozartià encapçalat per Anna Tomowa-Sintow, Ileana Cotrubas, Frederica von Stade i José Van Dam (Decca).

Un altre intèrpret de referència en aquesta òpera és Karl Böhm, i de la mitja dotzena de versions que ens en va deixar, la millor opció és l'enregistrada l'any 1968 al capdavant de les masses estables de l'Òpera Alemanya de Berlín. Hi ha màxima claredat i equilibri sonor en l'orquestra, encara que hi falta, a vegades, vigor teatral, però el resultat és superb en el pla vocal, amb la fantàstica actuació de Dietrich Fischer-Dieskau (tirànic comte), Gundula Janowitz (la dicció italiana no és el seu fort, però el seu timbre és d'una bellesa excepcional), Hermann Prey (Figaro de gran classe) i Tatiana Troyanos (commovedor Cherubino). La versió inclou les àries de Marcellina i Basilio del quart acte (Deutsche Grammophon). Böhm també en signa una versió òptima en DVD, la clàssica pel·lícula dirigida per Jean-Pierre Ponnelle, amb un impressionant repartiment en el qual figuren Fischer-Dieskau, Kanawa, Prey, Mirella Freni (deliciosa Susanna), Paolo Montarsolo (immens Bartolo) i Maria Ewing (DG). Tanquem aquest capítol de clàssics amb la lectura enèrgica i brillant de Georg Solti, amb una Filharmònica de Londres magníficament

enregistrada i un repartiment que reuneix les millors veus mozartianes dels vuitanta: Kiri Te Kanawa, Lucia Popp i Von Stade formen un trio femení excel·lent, al qual donen una rèplica perfecta Thomas Allen, Samuel Ramey i Kurt Moll (Decca).

El moviment historicista aporta una més gran claredat i puresa orquestral, un més gran refinament a l'hora de traduir la prodigiosa escriptura mozartiana. John Eliot Gardiner, al capdavant dels English Baroque Soloists, en signa una lectura musical òptima, però amb un repartiment de millor rendiment teatral que el purament vocal. Per això és molt recomanable la versió filmada al Théâtre du Châtelet, on destaca per la seva poderosa presència el Figaro de Brynn Terfel (Archiv-Produktion). L'altra gran referència des de l'òptica historicista és René Jacobs, amb una versió discogràfica absolutament portentosa. La resposta de Concerto Köln és enlluernadora, per precisió, transparència i pols teatral. I el repartiment compta amb l'imponent comte de Simon Keenlyside i un trio femení imponent: Véronique Gens (comtessa), Patrizia Ciofi (Susanna) i Angelika Kirchschlager (Cherubino). La versió, enregistrada el 2003 compta, a més, amb la presència de Nuria Rial i Antonio Abete (Harmonia Mundi). L'any següent, Jacobs va dirigir un muntatge al Théâtre des Champs Élysées amb un repartiment solvent, però d'un menor interès, en el qual brilla per sobre de tots el Cherubino de la Kirchschlager (Bel Air). I tanquem aquesta discografia amb la darrera versió dirigida amb un mestratge absolut per Nikolaus Harnoncourt i filmada al Festival de Salzburg en un muntatge de Claus Guth d'una teatralitat irresistible. Enlluern la resposta de la Filharmònica de Viena, atenta als increïbles matisos perfilats per Harnoncourt, i en el repartiment destaquen Bo Skovhus (comte), Dorothea Roschmann (comtessa) i molt especialment la Susanna d'Anna Netrebko (DG). ♦

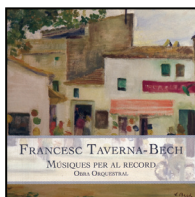


Mirada

David del Puerto

Eugenio Tobalina, guitarra.
Tritó, 2011

És obvi que a l'hora d'escriure qualsevol peça, el compositor ha d'estar familiaritzat al màxim amb la idiosincràsia de cada instrument. No és estrany, doncs, que en un segle XXI en què les peculiaritats instrumentals a vegades són dutes als límits més extravagants, el compositor treballi sovint en estreta col·laboració amb un intèrpret que el pugui assessorar en termes tècnics. La guitarra no n'és una excepció. Ans al contrari! Per la seva configuració, pocs instruments com aquest reclamen un coneixement tan minuciós sobre què és tocable i què no, ja que la combinatòria que permet el màstil no és gens òbvia per a aquell que no coneix l'instrument de prop. I David del Puerto és un dels compositors que coneix l'instrument de prop, pel fet d'haver-se format doblement com a compositor i guitarrista. Tot i tenir un catàleg d'allò més extens, ha estat els últims anys que Del Puerto ha centrat particularment la seva atenció en les sis cordes, tant en el camp compositiu com interpretatiu. L'aparició d'aquest enregistrament permet acostar-se a algunes de les composicions que el músic madrileny ha dedicat durant l'última dècada al seu instrument, en un llenguatge allunyat de les experiències sonores més radicals per les quals havia apostat durant els anys vuitanta i noranta. Contràriament a aquells projectes, el gruix de les obres presentades en aquest CD (escrites entre 2002 i 2007) no amaga les ressonàncies ni les estructures tonals, i deixa albirar l'empremta estètica de Leo Brouwer, Alexandre Tansmann o fins i tot un cert regust de Moreno Torroba, en una proposta estètica orientada a crear paisatges sonors de major transparència i capacitat d'evocació. La interpretació d'aquestes obres a càrrec del guitarrista basc Eugenio Tobalina és pulcra i eficient, amb una realització acurada i un so net. No hi seria menyspreable, però, un major grau de llibertat agògica i volada en el fraseig, sobretot en les peces de més obstinació rítmica. **PER JOSEP BARCONS PALAU**



Francesc Taverna-Bech

Músiques per al record
Obra orquestral

OBC. Dir.: R. Gamba / London Royal College C. O. J. Park, violí. Dir.: R. Friend / OCB. Jordi Vilaprinyó, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. **Columna Música, 2011**

Quatre obres orquestrals del llegat del tan recordat compositor i crític musical Francesc Taverna-Bech integren aquesta gravació provinent d'enregistraments efectuats en directe entre els anys 1991 i 2001, tres dels quals corresponents a l'estrena de les composicions. Gravació que ens permet gaudir d'aquella paleta de colors de Taverna, que recull des d'aspectes neoclàssics fins a la atonalitat i el serialisme, però sempre amb l'expressió temàtica com a finalitat estètica.

L'enregistrament s'inicia amb *Les Nits*, obra que neix fruit de l'esplèndida relació que l'autor mantenia amb el director Franz-Paul Decker. Si bé –tal com explica Jordi Maluquer en les notes que acompanyen l'enregistrament– l'obra no va poder ser estrenada per Decker sinó per Rumon Gamba l'octubre de 2010, el director alemany la interpretà finalment al capdavant de l'OBC. *Proses disperses* presenta el Taverna més íntim i expressiu –amb el record d'Antoni Brossa i la seva germana Rita Brossa–, segons una interpretació profundament emotiva a càrrec de Jae Park i la London Royal College Chamber Orchestra el dia de la seva estrena el 14 d'agost de 1992. La transparència musical i claredat constructiva d'*Estampes I* –la tercera dedicada a la seva tia, la pintora Lola Bech, i la segona a la memòria d'Stravinsky–, i el concert de piano *Auguris*, ple de referències al llenguatge tonal i a la música popular –estrenat al Palau el 20 de gener de 1996 amb Jordi Vilaprinyó com a solista–, clouen aquesta gravació discogràfica. **PER LLUÍS TRULLÉN**



Cançonsongs

Diversos artistes
El far blau, 2011. 3 CD.

Gran envergadura, la d'aquest projecte sorgit del pensament i dels tallers d'una empresa modesta –la vilanovina El Far Blau–, esforçada des de fa temps a fer una contribució, en la mesura possible, al panorama audiovisual català que va més enllà del format discogràfic. Som davant d'un triple disc que constitueix un autèntic ventall del que podríem agrupar en l'epígraf de lied català del segle XXI, i és que la simple llista de la gran quantitat d'artistes –entre compositors, cantants i pianistes– que hi intervenen, pràcticament esgota l'espai disponible per a aquesta recensió. Entre els compositors, sobresurten dos noms –Salvador Brotons i Leonora Milà, amb un disc monogràfic cadascun–, mentre que el tercer disc és compartit per Albert Moraleda, Manuel Oltra, Albert Guinovart i Antoni Besses. En el capítol dels intèrprets, conviuen cantants que ja estem acostumats a sentir –com ara Maria Lluïsa Muntada, Assumpta Mateu, Maria Àngels Sarroca o Pau Bordas– amb el més prometedori de les noves generacions –Marta Mathéu, Inés Moraleda i Carles Masdeu. Finalment, els acompanyen al piano, Coloma Bonnín, Josep Surinyac, Leonora Milà, Antoni Besses i Albert Guinovart –els tres últims, evidentment, en les peces escrites per ells mateixos. Les interpretacions de les més de cinquanta cançons –agrupades en cicles i, algunes, enregistrades per primera vegada– són, en general, d'una gran qualitat. El treball es presenta amb un títol de voluntat internacionalitzadora i amb un estoig de disseny més atractiu que pràctic. **PER ALBERT TORRENS**



P. Antoni Massana
Suite núm. I per a piano
Consuelo Colomer, piano.
Klassiccat, 2011.



Schwanengesang
Franz Schubert
Mark Padmore, tenor. Paul Lewis,
piano.
Harmonia Mundi, 2011.

Entre els anys 1959 i 1960 es van celebrar dos concerts a l'Aliança del Poblenou en què la pianista Consuelo Colomer va interpretar la *Suite núm. I* i diferents peces breus per a piano del pare Massana que van ser enregistrades per Columbia i publicades en una edició molt curta patrocinada pels Jesuïtes. Les bobines de l'enregistrament no s'han trobat, però mitjançant unes còpies dipositades a la Biblioteca Nacional de Catalunya, Albert Moraleda n'ha pogut fer un treball de remasterització per obtenir un enregistrament de gran qualitat de so i en el qual, a més de la *Suite* i diverses obres per a piano, s'hi troba una breu entrevista procedent de Ràdio Barcelona realitzada al compositor. La pianista Consuelo Colomer va ser la gran intèrpret de l'obra del pare Massana i dipositària de tots els manuscrits de música per a piano sol del compositor. Ara podem escoltar de nou aquesta música en què el gust per la melodia, pels seus caràcters descriptiu i evocador, nostàlgic i popular, sense caure en grans harmonies que desvirtuïn un centre tonal sempre existent, en converteix el lirisme en l'epicentre creatiu. La música de la *Suite*, de la coneguda *Dansa selvàtica*, de les *Barcaroles*, respira un neoromanticisme sempre implícit en l'obra del compositor, una atmosfera amb moments que ens evocaran Mompou, Déodat de Séverac, en què el magnetisme melòdic i les fines textures harmòniques denoten la sensibilitat que sempre va mostrar aquest autor. **PER LLUÍS TRULLÉN**

Avui dia és àmpliament conegut que *El cant del cigne* no és l'últim cicle de *lieder* compost per Schubert a consciència, sinó una recopilació de diverses obres pòstumes sobre textos de Rellstab, Heine i Seidl que, a la mort del compositor, l'editor vienès Tobias Haslinger va recollir, ordenar i publicar –com també ho feia, dit sigui de passada, amb obres de Beethoven, Chopin, Lachner o Schumann. No és menys cert, però, que Haslinger va dur a terme la tasca amb la intel·ligència i sensibilitat suficients com perquè el resultat sigui un conjunt lògic i equilibrat en el qual, malgrat el tint general de malenconia i tristesa, l'oient pot copsar una certa evolució entre diversos estats d'ànim. Al servei de tot això, el tenor britànic Mark Padmore –reconegut als millors auditoris d'arreu del món– i el pianista Paul Lewis tornen a col·laborar per tancar el tríptic iniciat amb *La bella molinera* i *El viatge d'hivern*, de la mateixa manera que moltes altres parelles cèlebres han afrontat la integral dels cicles *lieder* schubertians. I si bé aquest és un gènere apte per a pràcticament qualsevol timbre vocal, no és menys important que la veu i la companyia, que aquí no acompanya, sinó que contribueix a formar un tot unitari. Harmonia Mundi, que embolcalla el disc de blanc i negre d'acord amb el contingut, completa el programa amb dues cançons, en una de les quals s'afegeix a l'equip el trompista Richard Watkins. **PER ALBERT TORRENS**

CançonSongs

Triple CD amb 54 cançons de
Brotons – Milà – Moraleda
Oltra – Guinovart – Besses



Carnaval

Schumann – Liszt – Milà
Enrique Bagaría: piano



Milà plays Falla

Manuel de Falla
Leonora Milà: piano



LIMIT

A la venda a: Discos Castelló (Barcelona), Disco 100 (Barcelona), La Botiga del Liceu (Barcelona), Transbord (Andorra), Casa Andreu (Vilanova i la Geltrú), Tot Clàssic (Palma de Mallorca), Llibreria Llorens (Sitges), Robafaves (Mataró), CC. Blanquerna (Madrid).
I també a: www.theclassicalmusicstore.com

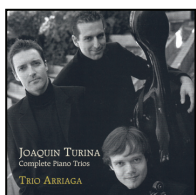
Miniatures catalanes per a violí i piano



Kalina Macuta, violí. Daniel Blanch, piano.
Obres de Toldrà, Mompou, Blancafort,
Granados, Casals, Altisent, Montsalvatge i
altres. **Columna Música, 2011**

Abans de qualsevol altra consideració, cal saludar amb entusiasme l'aparició d'aquest enregistrament, fruit d'una més que encomiable tasca d'investigació i recerca duta a terme per dos joves intèrprets que formen una de les parelles artístiques més atractives del panorama musical català: la violinista Kalina Macuta i el pianista Daniel Blanch. Al llarg de tres anys, els músics van escorcollar arxius i biblioteques a la recerca d'un patrimoni cambrístic oblidat o desconegut. El resultat d'aquest esforç són aquestes *Miniatures*, un doble cedé que recull 35 composicions breus –poc més de set minuts la de més durada– per a violí i piano, pertanyents a 28 compositors catalans; una selecció prou àmplia com perquè, al costat de pàgines de Toldrà, Mompou o Granados, s'hi pugui descobrir el treball de noms tan poc habituals com els de Cándid Candi, Ònia Farga, Agustí Grau o Josep Barberà. Datades bàsicament en plena Renaixença catalana, tot i que també hi ha partitures de finals del segle XIX i d'altres posteriors a la Guerra Civil, aquestes obres, moltes inèdites, constitueixen un corpus cambrístic magnífic que el duo Macuta-Blanch vol posar a l'abast no tan sols dels aficionats, sinó també d'altres intèrprets, per tal de contribuir a difondre'l. La interpretació elegant i inspirada que ens ofereixen ambdós músics permet gaudir d'un repertori d'una gran expressivitat, peces que, inspirades en poemes, danses, cançons i paisatges catalans, esdevenen una troballa sorprenent i exquisida. **PER ANA MARÍA DÁVILA**

Joaquín Turina Complete piano trios



Trio Arriaga. Daniel Ligorio, piano. Felipe Rodríguez, violí. David Apellániz, violoncel. **Columna Música, 2011.**

Enregistrar un repertori ja consolidat com a clàssic és una proposta de doble efecte. D'una banda, es compta amb la solvència d'unes obres que són garantia d'un resultat satisfactori, però d'altra banda és símptoma d'apostar pel que és segur i de poc agosament. Els trios de Joaquín Turina (1882-1942) són un exemple paradigmàtic del procés de modernització musical del nostre país durant les primeres dècades del segle XX, on un estil que sintetitza i assimila diferents tendències internacionals crea un prototip de llenguatge musical nacional, en un clar afany de reconstruir una tradició que aquí havia estat poc reeixida durant el segle anterior: la creació d'un repertori cambrístic propi. Així doncs, l'assimilació de clíxers hispànics originaris de la tradició francesa, la perpetuació de les formes musicals heretades de l'*Schola Cantorum* de París i l'evocació paisatgística d'una Andalusia imaginària són els fonaments d'un estil conservador que rebutja intencionadament les innovacions de llenguatge que aleshores s'estaven produint. La historiografia musical oficial adopta ben aviat aquestes característiques com les pròpies i legítimes, tot consolidant-les fins al dia d'avui per mitjà de l'assídua programació, difusió i vanaglòria del repertori així caracteritzat. És una llàstima que a hores d'ara un conjunt excepcional com és el Trio Arriaga recorri a enregistrar un repertori del qual ja hi ha gravacions de referència, mentre que la gran part del repertori espanyol d'aleshores continua sent desconegut. I aquesta desconexió no és causa de cap diferència qualitativa, sinó sovint per no haver complert les expectatives d'un llenguatge nacionalista o per diferències de caire ideològic. Bona part de la producció del Grup dels Vuit (amb Joan Gibert, Robert Gerhard i Baltasar Samper, entre d'altres) resta encara inèdita, per no referir-nos a la producció feta pels nostres compositors a l'exili a partir del 1936. Potser ja comença a ser hora que ens plantejem (i editem) la nostra història més recent d'una manera crítica. **PER JORDI ALOMAR**

Katia Novell Col·lecció compositors catalans del segle XX. Vol. 5



Obres de Homs, Turull, Taverna-Bech,
Cervelló, Padrós, Rodríguez-Picó i Brotons.
Columna Música, 2011.

La violinista Katia Novell, membre de l'OBC des del 2006, ha assolit un reconeixement unànim en el camp de la música de cambra i com a solista. En aquest enregistrament ofereix un recorregut que cronològicament comprèn des de la *Sonata* de Joaquim Homs (1941) fins a *Et in terra pax* de Salvador Brotons (2004). Katia Novell copsa la textura de les obres que passen pel seu violí Annibale Fagnola construït el 1928, amb recreacions que a nivell tècnic i expressiu s'emmotllen a l'estètica de les composicions. L'enregistrament conté la *Sonata* d'Homs, en què s'abandona el virtuosisme gratuït en favor d'una línia musical reflexiva i intimista; el *Divertimento* de Turull, amb la varietat de colors que ofereixen els *stacatto*, *pizzicato* o els canvis de compàs, que denoten el mestratge i la imaginació que sempre manifestava el deixeble de Massià, Pau Casals i Menuhin, o els *Quatre soliloquis* escrits per Taverna-Bech l'any 1988 i dedicats a Antoni Brossa plens d'una acurada musicalitat dins una composició que empra aspectes serials i una colpidora emotivitat temàtica. L'espontaneïtat i el virtuosisme que demanen els *Quatre capricci* de Cervelló, les *Trajectòries* de Padrós –obra inspirada en la basílica de Santa Maria del Mar i amb l'acord triàdic augmentat com a motiu característic–, el bellíssim *Nocturn* escrit el 1985 per Rodríguez Picó i *Et in terra pax* de Brotons –d'una demanda expressiva que afronta des del furiós inici fins al calmat final–, completen aquest brillant enregistrament. **PER LLUÍS TRULLÉN**



Cuarteto Quiroga Statements

Haydn, Webern, Sollima.
Cobra Records, 2011.

Més enllà d'haver format intèrprets excel·lents, l'Escuela Superior de Música Reina Sofía pot enorgullir-se d'haver propiciat la creació de dos quartets de corda que han canviat radicalment el panorama de la música de cambra a l'Estat espanyol. Tots dos tenen una reconeguda projecció internacional i, a més, porten com a insígnia els noms de dos cèlebres intèrprets: l'un, el de Casals; l'altre, que ens ocupa aquí, el de Manuel Quiroga, un històric i insigne violinista gal·lec al qual el quartet es proposa "retre homenatge". I la millor manera de retre homenatge a un músic és fent bona música. Que és el que fa el Quartet Quiroga. La fa en directe (i és tot un goig escoltar-los, amb la seva frescor interpretativa i el seu dinamisme desenfadat però serè); i ara també ens la presenta al seu primer CD, aparegut aquest passat setembre i titulat –i és tota una declaració d'intencions– *Statements*. És a dir: declaracions.

El que declaren els Quiroga en aquest CD és que els agrada tant Haydn com Webern i que també aposten fermament per la música contemporània. Per això inclouen en primícia mundial l'obra *Sonnets et Rondeaux*, escrita el 2008 per Giovanni Sollima: 6 moviments (3 sonets i 3 rondós) que entre creació d'atmosferes etèries, sonoritats magiars, accentuacions a contratemps i arcades rockeres, permeten posar en relleu la versatilitat interpretativa dels Quiroga.

Posar en un primer enregistrament un quartet de Haydn ve a ser un acte de justícia històrica, perquè fou ell qui va establir els principis bàsics del gènere. Però alhora també és un risc, per l'enorme diafanitat de l'escriptura del mestre de Rohrau. Els Quiroga, però, en fan una interpretació elegant i dúctil, amb una afinació –com en la resta del disc– gairebé sempre impol·luta. El primer moviment de l'*opus* 20 núm. 2 és generós en agògiques i en contrastos de caràcter: preciosa, per exemple, l'arribada a la lluminositat major poc abans del final de l'exposició, després de les captivades sonoritats menors i disminuïdes. L'inici del desenvolupament és, en canvi, més formulari; però el final del moviment es revela enormement elegant. Igualment elegant és el segon moviment, amb un violoncel amabilíssim en els compassos inicials, i una fantàstica administració de l'assossegament del *tempo* i del dramatisme dels silencis. El minuet té la seva part més feliç en el trio, i la gracilitat del quart moviment fugat esdevé –a les mans del Quiroga– tan juganera i volàtil que gairebé sembla desancorada.

De Webern, els Quiroga aborden la *Langsamer Satz*, amb un so voluptuós en els moments de més gruix, deliciosament carnós en les línies greus del cello, i cristal·lí en els flautati i pizzicati que presagien tímbricament l'estil madur del compositor. Un estil madur que arriba amb les *Fünf Sätze*, op. 5, en les quals els Quiroga també s'apliquen amb precisió esmerada i comunió estètica. Val la pena, doncs, tenir aquest CD, no sols per la qualitat interpretativa present, sinó pel grat de tenir el primer enregistrament d'un quartet que de ben segur ens portarà gravacions encara millors. **PER JOSEP BARCONS**



Duo Musart Barcelona

Obres de Langlais, Saint-Saëns, Widor, Lutoslawski, Bédard, Cervelló i Dupré.
Brilliant Classics, 2011

Enregistrat el setembre de 2010 al Palau de la Música Catalana, la pianista M. Teresa Sierra i l'organista Raúl Prieto ens ofereixen un viatge per obres bé originals, ja siguin adaptades per a aquesta combinació instrumental, que si bé és comuna, no resulta gaire freqüent entre el repertori musical. Una de les qualitats de l'enregistrament cal buscar-la en el repertori escollit, en què figuren pàgines d'escriptura lluny de l'àmbit tonal, com l'obra de Langlais, de gran exigència virtuosística com les *Variacions* de Lutoslawski sobre un tema de Paganini o la música del *Duet Suite*, que podríem definir com neoclàssic, composta per Dens Bédard (1950). Aquest eclecticisme estilístic ens permet gaudir de l'amplitud de sonoritats d'un instrument monumental com l'orgue del Palau (interpretat magistralment per Prieto), però sempre condicionades pel seu volum i el seu equilibri de timbres i registres amb la sonoritat del piano, en què M. Teresa Sierra desplega una musicalitat sempre ajustada amb les diverses estètiques de les partitures. El bellíssim *Preludiando* de Cervelló o les obres de dos grans especialistes en l'escriptura organística com foren Camille Saint-Saëns i Charles Marie Widor, esdevenen punts àlgids d'un enregistrament interessant per la seva originalitat instrumental i per poder gaudir de la sonoritat majestuosa de l'orgue del Palau. **PER LLUÍS TRULLÉN**

Quartet Tarragó
Obres de Guerrero, Turina, Stravinski, Montsalvatge, Guinovart, Ruiz-Pipó, Homs i Balada.



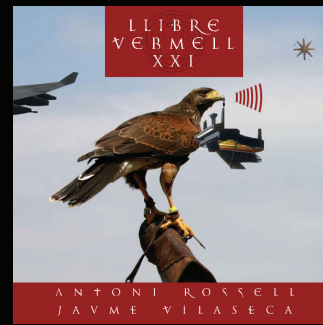
Dos històrics vinils en un sol CD que mostren l'excel·lència d'aquest quartet actiu entre 1971 i 1988 i reconegut arreu per la seva impecable tècnica al servei de la musicalitat. Els enregistraments daten de l'octubre de 1975 i mantenen l'interès que desvetllaren en el moment de la seva aparició.

Joan Guinjoan
Obra simfònica. Vol. 2
Ab Origine (1974). OBC / Josep Pons.
Trama (1983). OBC / Edmon Colomer.
Concert per a piano i orquestra (1983). Miguel Ituarte, piano.
OBC/Ernest Martínez Izquierdo.



Les tres composicions simfòniques de Joan Guinjoan aplegades en aquest CD representen fidelment l'accés a la plena maduresa, com a compositor, del mestre català. Des d'aquest punt de vista, la primera d'elles cronològicament, *Ab Origine*, resulta crucial. I les altres dues daten d'un mateix i pletòric moment: 1982-83.

Llibre vermell XXI
Antoni Rossell, veu. Jaume Vilaseca, piano.



Un dels monuments més importants de la cultura catalana de l'Edat Mitjana pel seu nivell històric i per la qualitat de la seva música és el *Llibre vermell* o *Liber rubeus*, cartulari del monestir de Montserrat escrit a mitjan segle XIII. La versió d'Antoni Rossell reuneix, per una banda, la tradició medieval i, per l'altra, la modernitat d'una actualització interpretativa que va des del jazz fins a la música contemporània, en aquest cas de la mà de Jaume Vilaseca al piano.

www.columnamusica.com

COLUMNÀ MÚSICA, SL
Sant Eusebi, 53 Pral.1ª 08006
Barcelona (Spain)
Tel: +34 93 362 03 28
info@columnamusica.com

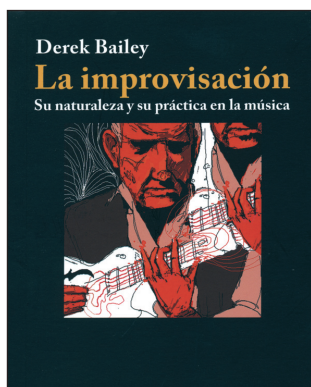
Ref. 1CM0281

Ref. 1CM0278

Ref. 1CM0273

COLUMNÀ MÚSICA
CLÀSSICAMENT contemporanis





La improvisación.

Su naturaleza y su práctica en la música

Derek Bailey. Trad. de M. Peyrou. Ed. Trea. Gijón, 2010. 276 pàgines.

La demora d'un any en la ressenya d'aquest llibre editat el 2010 no és res comparat amb els trenta anys que ha trigat a traduir-se al castellà aquest títol clàssic, on el músic britànic Derek Bailey fa una aportació fonamental en el camp de la improvisació. Fonamental no sols per allò que explica el llibre, sinó perquè és una de les primeres temptatives (i, per tant, fonament d'assajos posteriors) d'escriure sobre la *naturalesa de la improvisació i la seva pràctica en la música*. El llibre (que recull experiències, anècdotes i testimonis de músics diversos) tracta de les idiosincràsies de certs gèneres en què la improvisació és essencial, com el flamenc, la música índia, el barroc, el jazz o el rock. I ho fa deixant de banda els detalls tècnics i aprofundint, en canvi, en allò més propi de cada una d'aquestes tradicions, de les quals extreu lliçons universals.

És per això que aquesta és una lectura de referència no sols per a aquells que es dediquen a la improvisació, sinó per a tothom que vulgui enriquir els seus horitzons musicals amb un text amè, suggerent i revelador. Tal com diu Ildefonso Rodríguez al pròleg, *"aquest llibre és, entre moltes altres coses, un desplegament incessant de pensament: totes les considerades qüestions bàsiques de la música són tractades i dutes a un punt crític, inesperat, repensades i tornades a pensar. És a dir, semblaria que estem davant un ric tractat de filosofia musical"*. Per bé que la improvisació es pugui definir com l'art de respondre adequadament i amb rapidesa a un estímulo musical, el cert és que l'adequada traducció d'aquest llibre ha trigat molt a arribar. Però val més tard que mai!

PER JOSEP BARCONS PALAU

COL·LECCIÓ PRIVADA

René Jacobs

'DIE SCHÖNE MÜLLERIN' (LA BELLA MOLINERA) DE FRANZ SCHUBERT

COORDINAT PER VÍCTOR GARCÍA DE GOMAR



Eric Larrayadieu

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.

Després d'una preciosa versió de *La finta giardiniera* de Mozart al Teatro Real (i que ve d'enregistrar per Harmonia Mundi) sopo amb el mestre Jacobs. Amb dues vides artístiques molt diferents (contratenor i director d'orquestra), manté el seu enorme amor per la música i l'energia per desenvolupar projectes sense pensar en les vacances. La seva vida no es pot entendre sense la música!

Després de dues hores sopant li plantejo la pregunta comuna en aquesta secció: quin disc de clàssica l'ha marcat més? La seva resposta immediata: Schubert: *Die schöne Müllerin*, D. 795 en la versió de Dietrich Fischer-Dieskau i Gerald Moore de l'any 1961.

"Aquest treball va exercir una enorme influència en mi quan era estudiant. Estava aprenent l'alemany i em va semblar un exercici extraordinari d'aproximació al text (més enllà de la genial interpretació). La importància en la declamació

i a «dir» els poemes em va marcar profundament. De fet, aquest va ser el punt de partida des del qual vaig desenvolupar una manera d'acostar-me a la música del segle XVII-XVIII. Mai més no podria imaginar les obres de Cavalli, Cesti, Caldara, Traetta, Monteverdi, Händel, Haydn... sense donar importància a la paraula. De fet, quan abordo una nova òpera o oratori, el primer que faig és recitar en veu alta al costat de la meua dona Roubina el llibret de l'òpera."

Parlem molta estona de veus i de cantants i és que, per sobre de tot, René Jacobs és un amant de la veu humana. Sempre proper, sincer i afable, parla de les òperes majors de Mozart: *"No hi ha una sola vegada que representin una rutina, sempre hi ha tantes coses per descobrir-hi! Segurament, les hauria d'enregistrar tantes vegades com dies les interpreto, perquè són obres vives plenes de detalls que van sorgint a mesura que vas madurant. Són tresors inesgotables d'una riquesa sense equiparació."*

Abans de tornar a l'hotel s'entusiasma com un nen parlant-me del seu nou somni: afrontar les òperes de Jean-Philippe Rameau (començant per *Platée*), que d'altra banda també té previst enregistrar. Segur que continuarà conquerint les nostres oïdes pel seu acostament innovador. Un sopar de gairebé tres hores que, a més de ser un record preciós, posa la llavor per tenir-lo ben aviat al Palau.



MP3

Retallades amb bons resultats

PER JORDI MARTÍNEZ

Els fitxers MP3 van assolir un ràpid desenvolupament a finals dels anys noranta perquè satisfien l'objectiu principal de la indústria de consum: disposar d'una elevada relació qualitat-dimensió. Ser capdavanter en aquest objectiu va permetre posicionar-se al capdavant de la cursa i, amb el temps, esdevenir un estàndard predominant. Actualment no hi ha aparells incompatibles amb aquest format; des de reproductors portàtils (de poc preu) fins a televisors o amplificadors d'àudio i/o vídeo (amb preus astronòmics), passant pels mòbils.

Als inicis i desenvolupament d'Internet, l'amplada de banda (quantitat de dades que podem transmetre) era limitada. Probablement, si el desenvolupament de la Xarxa s'hagués iniciat amb connexions de fibra, en aquests moments l'MP3 no tindria la mateixa posició al mercat. L'èxit tecnològic d'aquest estàndard es basa en la quantitat d'informació que es genera en el procés de digitalització.

Els fitxers MP3 utilitzen una idea ja plantejada en l'emissió de la veu a través del fil de coure. Tots hem experimentat el reconeixement de veu a través del telèfon, malgrat ser conscients que no estem rebent un senyal de gaire qualitat. En aquest cas, s'ha restringit la banda de freqüències (2.000-4.000 Hz) per tal d'estalviar recursos, però sabent que podem reconèixer l'interlocutor.

En el cas dels fitxers MP3 s'utilitzen els denominats còdecs perceptius. Aquests no es basen en el fet de menystenir la informació menys important, sinó en el fet que alguns esdeveniments sonors esdevenen inaudibles amb independència de pertànyer o no a l'àmbit de l'oïda humana.

L'MP3 utilitza dues tècniques de compressió per assolir una relació dimensió-qualitat més que acceptable. En primer lloc, no codifica cap so que no sigui captat per l'oïda humana, i, en segon lloc, codifica



les redundàncies per poder reduir encara més el fitxer sense aquestes. El primer aspecte és el més difícil i per això posarem uns exemples per clarificar el procediment utilitzat.

Primerament cal destacar el marge dinàmic situat entre 20 Hz i 20 kHz. Estudis detallats i delimitats per edats afinen aquestes dades, però en cap cas la idea que volem transmetre. Els còdecs psicoacústics rebutgen freqüències que s'escapin de la percepció humana. Un altre aspecte sobre el qual s'han fet nombrosos experiments és el que relaciona volum i freqüència. La sonoritat de dos sons de la mateixa freqüència (la mateixa nota) dependrà del volum (amplitud d'ona). Si incrementem la freqüència d'un dels sons amb menys volum, arribarà un moment en què la presència d'aquest so s'imposarà a l'altre. Això es produeix perquè l'oïda humana és més sensible a un determinat rang de freqüències; concretament entre 500 Hz i 5 kHz.¹

Un tercer aspecte importantíssim és l'emascament. Es produeix quan un so impossibilita la percepció d'altres a conseqüència de les limitacions de l'oïda humana a percebre tots els components d'un so complex. Podem considerar-ne dos tipus: freqüencial i temporal.

Quan un moment sonor d'una determinada freqüència és d'intensitat elevada, els sons que hi ha al voltant amb intensitat menor no poden ser captades. El conjunt de freqüències afectades es denomina banda crítica i varia en funció de l'alçada dels sons; com més freqüència, aquesta banda s'amplia.

Quan un so suau està molt proper, temporalment (uns mil·lisegons), respecte d'un so fort, aquest el "tapa". Tant si és amb anterioritat com amb posterioritat. Cal tenir present que l'oïda necessita entre 50 i 300 mil·lisegons per poder apreciar el to suau.

Cal recordar que aquests fets es produeixen a causa de l'oïda humana i que qual·sevol aparell, en el nostre cas un micròfon, queda exclòs d'aquests raonaments. L'evolució tecnològica no s'atura i ja hi ha possibles candidats per substituir en un futur l'hegemonia dels MP3. D'una banda, tenim l'AAC (Advanced Audio Coding) i d'altra el FLAC (Free Lossless Audio Codec). El primer es pot considerar una millora del format MP3 i ha estat escollit per Apple als iPods i el programari iTunes. L'altra opció es basa en una aposta per la qualitat, ja que no redueix la qualitat i podria ser una bona opció en el futur, quan la fibra òptica serà el mitjà per transmetre la informació. ♦

NOTA

1. Experiments realitzats per Fletcher i Munson l'any 1923

Catalunya Música Transmissions en directe

Veus estel·lars aquest principi d'any, com les de Flórez i Damrau, en la retransmissió des del Liceu de *Linda di Chamounix*. A finals de gener, *Le nozze di Figaro* i *Il burbero di buon cuore* amb força veus nacionals. L'OBC

comença el 2012 amb clàssics populars com els del Concert de Reis i un programa vienès (Mozart i Strauss) amb la veu d'Angela Denoke. I des de Viena, *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny* de Kurt Weill. Música barroca

i belcantista amb veus de luxe i *El capvespre dels déus* de Wagner sota la direcció de Levine des del Met de Nova York i per compensar la sobredosi vocal, música simfònica des del Palau (Bruckner i Mozart) amb Barenboim.

DIJOUS, 5 DE GENER

Inici 20.00 h (en directe)

GRAN TEATRE DEL LICEU DE BARCELONA. TEMPORADA 2011-12. Gaetano Donizetti: *Linda di Chamounix*, òpera en tres actes. Diana Damrau, Juan Diego Flórez, Sílvia Tro Santafé, Pietro Spagnoli, Bruno De Simone, Simón Orfila, Jordi Casanova i María José Suárez. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Marco Armiliato. (200m)

DIUMENGE, 8 DE GENER

Inici 11.00 h (en directe)

L'AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA DE L'OBC, 2011-12 Gioacchino Rossini: obertura de l'òpera *La gazza ladra*. Joaquín Rodrigo: *Concierto de Aranjuez* per a guitarra i orquestra. Manel Oltra: *Simfonia esparsa*. Maurice Ravel: *Ma mère l'oye*. Xuefei Yang, guitarra. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Edmon Colomer. (90m)

DIUMENGE, 15 DE GENER

Inici 11.00 h (en directe)

L'AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA DE L'OBC, 2011-12 Wolfgang Amadeus Mozart: *Simfonia* núm. 39 en Mi bemoll, K. 543. Richard Strauss: *Waldseligkeit* (Felicitat del bosc), lied, op. 49 núm. 1. *Ruhe, meine Seele!* (Reposa, ànima meua), lied, op. 27 núm. 1. *Cäcilie* (Cecília), lied, op. 27 núm. 2. Dansa i escena final de l'òpera *Salome*. Angela Denoke, soprano. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Hartmut Haenchen. (90m)

DIVENDRES, 20 DE GENER

Inici 20.05 h (en directe)

GRAN AUDITORI DE L'ANTIGA ÒPERA DE FRANKFURT. TEMPORADA DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE FRANKFURT, 2011-12 Richard Strauss: *Don Juan, poema simfònic*, op. 20. Alban Berg: *Der Wein*, ària de concert. Robert Schumann: *Simfonia* núm. 1 "Frühlings-Symphonie" (Simfonia de primavera), op. 38. Mojca Erdmann, soprano. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt. Dir.: Fabio Luisi. (90m)

DISSABTE, 21 DE GENER

Inici 19.00 h (en directe)

ÒPERA DE NOVA YORK. TEMPORADA DEL MET, 2011-12 *The Enchanted Island*, pastitx barroc a partir de música de Händel, Vivaldi i Rameau, entre d'altres. (Estrena mundial). David Daniels, contratenor. Joyce DiDonato, mezzosoprano. Danielle de Niese, soprano. Luca Pisaroni, baríton. Plácido Domingo, tenor. Lisette Oropesa, soprano. Anthony Roth Costanzo, contratenor. Layla Claire, soprano. Elizabeth DeShong, mezzosoprano.

Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: William Christie. (210m)

DIUMENGE, 22 DE GENER

Inici 11.00 h (en directe)

L'AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA DE L'OBC, 2011-12 Ludwig van Beethoven: *Simfonia* núm. 1 en Do, op. 21. Johannes Brahms: *Simfonia* núm. 1 en Do menor, op. 68. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Pablo González. (90m)

DIUMENGE, 22 DE GENER

Inici 18.00 h (en directe)

GRAN TEATRE DEL LICEU DE BARCELONA. CONCURS INTERNACIONAL DE CANT FRANCESC VIÑAS. CONCERT FINAL. Recital dels guanyadors dels principals premis d'aquesta convocatòria. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Gueràssim Voronkov. (120m)

DIMARTS, 24 DE GENER

Inici 20.05 h (en directe)

STAATSOPER DE VIENA. TEMPORADA DE L'STAATSOPER DE VIENA, 2011-12 Kurt Weill: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny), òpera en tres actes. Elisabeth Kulman, mezzosoprano. Tomasz Konieczny, baríton. Christopher Ventris, tenor. Angelika Kirchschlager, soprano. Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Ingo Metzmacher. (175m)

DIVENDRES, 27 DE GENER

Inici 19.30 h (en directe)

BERWALDHALLEN D'ESTOCOLM. TEMPORADA DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA, 2011-12 Andrea Tarrodi: *Camelopardalis*, per a orquestra. Antonín Dvořák: *Concert per a violoncel i orquestra* en Si menor, op. 104. Serguei Rakhmàninov: *Danses simfòniques*, op. 45. Truls Mørk, violoncel. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Susanna Mälkki. (90m)

DIUMENGE, 29 DE GENER

Inici 11.00 h (en directe)

L'AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA DE L'OBC, 2011-12 Johannes Brahms: *Obertura tràgica* en Re menor, op. 81. Camille Saint-Saëns: *Concert per a piano i orquestra* núm. 2 en Sol menor, op. 22. Antonín Dvořák: *Simfonia* núm. 8 en Sol, op. 88. Simon Trpceski, piano. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Jakub Hruša. (90m)

DILLUNS 30, DE GENER

Inici 20.00 h (en directe)

GRAN TEATRE DEL LICEU DE

BARCELONA. TEMPORADA 2011-12. Wolfgang Amadeus Mozart: *Le nozze di Figaro*, òpera en quatre actes. Maite Alberola, Ainhoa Garmendia, Borja Quiza, Joan Martín-Royo, Maite Beaumont, Marie McLaughlin, Roger Padullés, Vicenç Esteve, Valeriano Lanchas i Narro Intxausti. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Christophe Rousset. (210m)

DIMARTS, 31 DE GENER

Inici 20.00 (en directe)

GRAN TEATRE DEL LICEU DE BARCELONA. TEMPORADA 2011-12. Vicent Martín i Soler: *Il burbero di buon core* (El rondinaire de bon cor), *dramma giocoso* en dos actes. Elena de la Merced, Veronique Gens, Patricia Bardon, David Alegret, Paolo Fanale, Marco Vinco, Carlos Chausson i Josep Miquel Ramon. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Dir.: Jordi Savall. (165m)

DISSABTE, 4 DE FEBRER

Inici 18.00 h (en directe)

ÒPERA DE NOVA YORK. TEMPORADA DEL MET, 2011-12 Gaetano Donizetti: *Anna Bolena*, òpera en dos actes. Anna Netrebko, soprano (Anna Bolena). Ildar Abdrazakov, baix (Enrico). Ekaterina Gubanova, mezzosoprano (Giovanna). Keith Miller, baix (Lord Rochefort). Stephen Costello, tenor (Lord Percy). Tamara Mumford, contralt (Smeton). Eduardo Valdes, tenor (Sir Hervey). Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: Marco Armiliato. (205m)

DIVENDRES, 10 DE FEBRER

Inici 19.30 h (en directe)

BERWALDHALLEN D'ESTOCOLM. TEMPORADA DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO SUECA, 2011-12 Andrea Tarrodi: *Paradisfåglar* (Ocells del paradís) per a orquestra de corda. Wolfgang Amadeus Mozart: *Concert per a piano i orquestra* núm. 17 en Sol, K. 453. Arnold Schönberg: *Cinc peces orquestrals*, op. 16. Anton Webern: *Sis peces per a orquestra*, op. 6. Alban Berg: *Tres peces orquestrals*, op. 6. Menahem Pressler, piano. Orquestra Simfònica de la Ràdio Sueca. Dir.: Daniel Harding. (90m)

DISSABTE, 11 DE FEBRER

Inici 18.00 h (en directe)

ÒPERA DE NOVA YORK. TEMPORADA DEL MET, 2011-12 Richard Wagner: *Götterdämmerung* (El capvespre dels déus), òpera en tres actes. Gary Lehman, tenor (Siegfried). Deborah Voigt, soprano (Brünnhilde). Iain Paterson, baríton (Gunther). Wendy Bryn Harmer, soprano (Gutrune). Hans-Peter König, baix (Hagen). Eric Owens, baríton (Alberich).

Waltraud Meier, mezzosoprano (Waltraute). Cor i Orquestra de l'Òpera Metropolitana de Nova York. Dir.: James Levine. (285m)

DIUMENGE, 12 DE FEBRER

Inici 11.00 h (en directe)

L'AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA DE L'OBC, 2011-12 Wolfgang Amadeus Mozart: *Concert per a piano i orquestra* núm. 27 en Si b, K. 595. Anton Bruckner: *Simfonia* núm. 6 en La. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Christian Zacharias, piano i direcció. (90m)

DIVENDRES, 17 DE FEBRER

Inici 20.05 h (en directe)

GRAN AUDITORI DE L'ANTIGA ÒPERA DE FRANKFURT. TEMPORADA DE L'ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RÀDIO DE FRANKFURT, 2011-12 Ígor Stravinsky: *Feu d'artífice per a orquestra*, op. 4. Wolfgang Amadeus Mozart: *Simfonia* núm. 41 en Do, "Júpiter", K. 551. Serguei Prokófiev: *Simfonia concertant per a violoncel i orquestra* en Mi menor, op. 125. Alisha Weilerstein, violoncel. Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt. Dir.: Paavo Järvi. (85m)

DIUMENGE, 19 DE FEBRER

Inici 11.00 h (en directe)

L'AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA DE L'OBC, 2011-12 Antonín Dvořák: *Carnaval*, obertura, op. 92. Robert Schumann: *Concert per a piano i orquestra* en La menor, op. 54. Dmitri Xostakóvitx: *Simfonia* núm. 12 en Re menor, "l'Any 1917", op. 112. Elisabeth Leonskaja, piano. Orchestre National du Capitole de Tolosa de Llenguadoc. Dir.: Tugan Sokhiev. (90m)

DILLUNS, 20 DE FEBRER

Inici 20.00 h (en diferit)

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. PALAU 100 Anton Bruckner: *Simfonia* núm. 4 en Mi bemoll, "Romàntica". Wolfgang Amadeus Mozart: *Concert per a piano* (per determinar). Berliner Staatskapelle. Daniel Barenboim, piano i direcció. Enregistrat per Catalunya Música el dissabte 21 de gener del 2012. Palau de la Música Catalana. Barcelona. (90m)

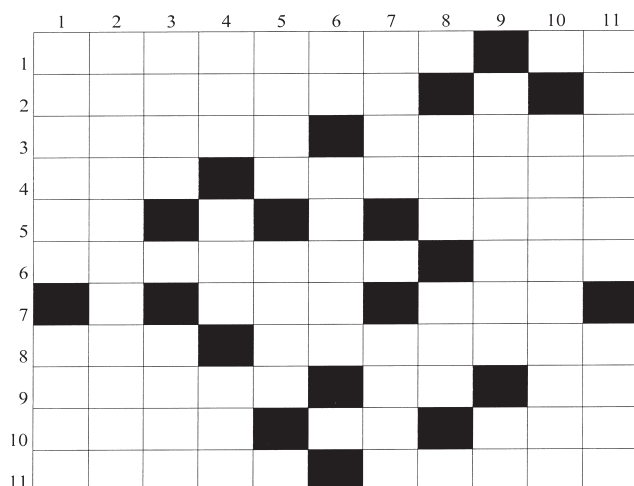
DIUMENGE, 26 DE FEBRER

Inici 11.00 h (en directe)

L'AUDITORI DE BARCELONA. TEMPORADA DE L'OBC, 2011-12. Hèctor Parra: *Karst-Chroma II* (2007). *InFALL-Chroma III* (obra encàrrec de l'OBC). Gustav Mahler: *Simfonia* núm. 5 en Do # menor. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: Lothar Zagrosek. (90m)

Música encreuada

PER EDUARD V. PATSI



HORITZONTALS

1. Cordòfon de Tàrraga o Segovia. Juli Garreta.
2. El quartet de Montsalvatge. La major. Romberg, Respighi o Ruera.
3. Carles, clarinetista i pedagog fa duets amb Mozart des del 2009. Color habitual en instruments de corda.
4. La "de l'alegria" de Beethoven és prou coneguda. Compositor català autor d'un *Northern Concerto* nomenat al Grammy.
5. Novetat Instrumental. Mil romans. La major. Et fa basarda el solo de bateria.
6. Compositor basc, autor de *Los esclavos felices*. Ona (sonora) desordenada.
7. Mi major. Fibra tèxtil per a la túnica del cor de *gospel*. Associació Teatral de Navarres.
8. Tres-cents. Obra musical simfonicocoral.
9. Instrument musical de fang de set lletres (amb un quadrat negre pel mig). Final giravoltat.
10. Roberto-Iñaki Ramendia Urribari, presumpte basc. Per poder escoltar el CD. Esbarjo, temps de lleure, oh, sí!
11. L'ànec més famós de la Disney sense cua. Neden pels rius de Castella palindròmicament.

VERTICALS

1. Ella m'enamora, com la sardana d'en Ricard Viladesau. Amb una A al davant fa que un conjunt de notes sonin simultàniament, i amb una A al darrere, li cal al violí per sonar.
2. Micròfon que només capta el so que li arriba de la direcció cap a on està encarat (paraula llarguíssima que s'esmuny cap a la dreta de l'11 horitzontal).
3. Li cal al compositor per començar a compondre. Marca registrada. L'evita el vegetarià.
4. Frenant a la partitura (i fent la vertical). Tants com intèrprets a

- la *Simfonia núm. 8* de Mahler. Cercavila a ritme de batucada.
5. A la tarda, a la plaça, cal ballar la sardana, la dansa catalana, amb l'Anna, la Carla, la Sandra, la Mafalda... Elevi el volum de la veu per fer-se sentir. Cinquanta romans.
6. Rimen els extrems. Art escènica amb música de fons. Una timbala vista des de l'orgue.
7. Hi va néixer Morricone i hi va morir Corelli. La major. No, nina, no: una nena nin-non, nin-non.
8. Primera lletra d'assaig a la partitura. La música n'és un. Amb una C al davant, tasta el vi, i amb una C al darrere, és l'execució de la nota. La major.
9. Músic càntabre (1913-1958), famós director de l'Orquestra Nacional d'Espanya. A un to de Re, fent la vertical.
10. Jolivet (André), Jarre (Jean-Michel) o Jiménez (Jerónimo). La Quarta de Bruckner.
11. Concert amb diversos solistes (concertino) i l'orquestra que acompanya (*ripieno*). Afina totes les notes, menys l'última.

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

<www.sidokus.com>

Notes de les línies del pentagrama

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 ombrades (en ordre: d'esquerra a dreta i de dalt a baix) sonen els primers compasos 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	G	U	I	T	A	R	R	A		J	G
2	I	N	D	I	A	N	O		A		R
3	R	I	E	R	A		M	A	R	R	O
4	O	D	A		A	M	A	R	G	O	S
5	N	I		M		A		T	E	M	S
6	A	R	R	I	A	G	A		N	A	O
7		E		L	L	I		A	T	N	
8	C	C	C		C	A	N	T	A	T	A
9	O	C	A	R	I		N	A		I	F
10	R	I	R	U		O	N		O	C	I
11	D	O	N	A	L		N	A	D	A	N

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

<www.sidokus.com>

Notes de les línies del pentagrama

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, Da Camera, Cicle Coral de l'Orfeó Català, ONCA, Concerts de Tarda i Cicle del Cor de Cambra del Palau 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

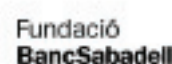
Per a més informació i formalització de la subscripció

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



TOTS FORMEU PART DEL PALAU, GRÀCIES!

MECENES D'HONOR



MECENES PROTECTORS



Col·laboradors

AENOR | ALMIRALL, S.A. | AUTORITAT PORTUÀRIA DE BARCELONA | BAGUÉS-MASRIERA JOIERS | BANCO POPULAR ESPAÑOL S.A. | BASI, S.A. | BODEGUES SUMARROCA | 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/RACI05 | REIAL AUTOMÒBIL CLUB DE CATALUNYA | RENFE OPERADORA | RICARDO MOLINA, S.A. | ROCA JUNYENT S.L. | SAGE LOGIC CONTROL | SONY ESPAÑA, S.A. | UNIMM

Amics benefactors

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 | M^{re} Antònia Ramoneda Bayarri | Selmar, s.a. | Teatre Romea

CICLE CORAL ORFEÓ CATALÀ

EL NOSTRE COR

Sent el batec de la música



PREU DE LES ENTRADES:
10 a 25 €

PACKS D'ENTRADES:
A partir de 3 o més concerts amb
descomptes entre un 15 % i 25 %

Informació i venda:
www.palaumusica.cat
902 442 882



PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

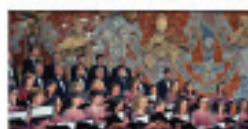


01

25 de febrer
19.00 h
PETIT PALAU

UNIVERS MONTSALVATGE Cor de Cambra de Granollers

Josep Vila Jover, director
Quim Lecina, direcció escènica i dramàtica
Anna Tobella, mezzosoprano
Silvia Forn, acríu
Josep Buforn, piano
E. Toldrà: *Set cançons populars*
X. Turull: *L'ombra i l'espill*
X. Montsalvatge: *Cinco canciones negras*
S. Brotons: *Les quatre estacions*



02

18 de març
18.00 h
SALA DE CONCERTS

MÚSICA SACRA DEL ROMANTICISME ALEMANY

Orfeó Català
Martin Schmidt, director
Selecció de motets de F. Mendelssohn i A. Bruckner
J. Rheinberger: *Cantus Missae a doble cor*



03

24 de març
19.00 h
PETIT PALAU

ENCANTS DEL MÓN Cor Infantil de l'Orfeó Català

Glòria Coma i Pedrals, directora
Ernest Martínez, percussió
Pau Casan, piano
Dani Coma, direcció d'escena
Músiques del món per a cor, percussió i piano



04

28 de març
20.30 h
SALA DE CONCERTS

UN RÈQUIEM ALEMANY

Sociedad Coral de Bilbao
Chorus Musicus Köln
Das Neue Orchester
Andreas Spring, director
Eva Mei, soprano
Josep-Miquel Ramón, baríton
J. Brahms: *Ein Deutsches Requiem*



05

10 d'abril
20.30 h
SALA DE CONCERTS

EL TESTAMENT MUSICAL DE MOZART

Cor Jove de l'Orfeó Català
Orquestra de Cambra Terrassa 48
Quim Tèrrens, concertino
Esteve Nabona, director
Ana Pucho, soprano
Elisenda Arquimbau, contralt
David Alegret, tenor
Pau Bordas, baix
Berlioz: *La fugida a Egipte*
Mozart: *Requiem*



06

22 d'abril
18.00 h
PETIT PALAU

CELEBRACIÓ DEL 90è ANIVERSARI DE MANUEL OLTRA

Cor Lieder Càmera

Xavier Pastrana, director
J. Serra: *Capvespre*
J. Serra: *Confidència*
R. Lamote de Grignon: *L'aire d'aurat*
M. Oltra: *Amor mariner*
M. Oltra: *Nadal*
M. Oltra: *Romance (estrena)*
M. Oltra: *Bestiari*



07

14 de maig
20.30 h
SALA DE CONCERTS

VEUS BLANQUES DEL ROMANTICISME ALEMANY

Cor de Noies de l'Orfeó Català
Buià Reixach i Feixes, directora
Cristina Segura, mezzosoprano
Josep Surinyac, piano
F. Schubert: *Un cànon i tres peces*
R. Schumann: *Un cànon i tres poemes*
J. Brahms: *Zwölf Lieder und Romanzen (selecció)*
G. Jenner: *Zwölf Gesänge für dreistimmigen Frauenchor (selecció)*



08

20 de maig
18.00 h
SALA DE CONCERTS

DEL PLANY A LA JOIA

Orfeó Català
Orquestra Nacional Clàssica d'Andorra

Josep Vila i Casañas, director
Maria Hinojosa, soprano
Pilar Vázquez, mezzosoprano
David Alegret, tenor
Elies Benito, baix
A. Bruckner: *Requiem en Re menor*
G. F. Händel: *Te Deum d'Utrecht*



09

3 de juny
18.00 h
SALA DE CONCERTS

GESUALDO I STRAVINSKY, REBELS MUSICALS

Nederlands Kammerkoor
Risto Jost, director
Cant gregorià, cant ortodox rus, motets i madrigals
de Gesualdo
Cançons populars russes i obres corals sacres
d'Stravinsky